Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Renailda Ferreira Cazumbá

A Pedra Do Reino como uma ficção de arquivo e a construção de memória sincrônica no romance

Vitória da Conquista
Abril de 2016

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Renailda Ferreira Cazumbá

A Pedra Do Reino como uma ficção de arquivo e a construção de memória sincrônica no romance

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito, parcial e obrigatório, para a obtenção do título de Doutor em Memória, Linguagem e Sociedade.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientadora: Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva

Vitória da Conquista
Abril de 2016

Cazumbá, Renailda Ferreira
C386p *A Pedra do Reino* como uma ficção de arquivo e a construção de memória sincrônica no romance; orientador Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva -- Vitória da Conquista, 2016.
254f.

Tese (doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade). – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.

1. A Pedra do Reino. 2. Romance latinoamericano e brasileiro. 3. Arquivo. 4. Memória. I. Silva, Edvania Gomes da. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.

Título em inglês: *A Pedra do Reino* as fiction of archive and the construction of synchronic memory in the novel

Palavras-chaves em inglês: A Pedra do Reino**.** Latin American and Brazilian Romance. Archive. 4. Memory

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (Orientadora), Prof. Dr. Marcello Moreira (titular), Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (titular), Profa. Dra. Fernanda Mussalim (titular), Prof. Dr. João Antônio da Santana Neto (titular).

Data da Defesa: 01 de abril de 2016

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Renailda Ferreira Cazumbá

A pedra do reino como uma ficção de arquivo e a possibilidade de construção de memória no romance

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 01 de abril de 2016.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (Presidente) Ass.:
Instituição: UESB

Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva Ass.:
Instituição: UESB

Prof. Dr. Marcello Moreira Ass.:
Instituição: UESB

Profa. Dra. Fernanda Mussalim Ass.:
Instituição: UFU

Prof. Dr. João Antônio da Santana Neto Ass.:
Instituição: UNEB

A Vitória, Vítor e Cauã, possiblidades de memória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as forças divinas que fizeram da fraqueza a força, do cansaço a energia, da tristeza a alegria, e da decepção a esperança necessária para que eu pudesse continuar.

A UNEB, instituição onde trabalho, por me conceder a licença e financiar minha pesquisa com a concessão da bolsa PAC; e a UESB, pela oportunidade de realizar um curso de Doutorado na área de Memória e realizar uma pesquisa interdisciplinar, na qual pude ter o romance como meu objeto de pesquisa.

Aos professores, funcionários e coordenação do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB), pela diligência e negociação de ideias, mormente ao Professor Dr. Nilton Milanês, por participar da banca de qualificação e ao Prof. Dr. Marcello Moreira, por participar da jornada de seleção e de orientação inicial.

Enormemente, agradeço a Professora Drª. Edvania Gomes da Silva, minha orientadora, que com a sutileza, a força e a inteligência e, acima de tudo, a sensibilidade de ser mulher, aceitou a orientação e me ajudou de forma incondicional no trabalho.

Ao Professor Dr. Pedro Chagas Dolabela, por contribuir para redimensionar o objeto de pesquisa e pela oportunidade de participação no grupo de estudos do romance latinoamericano. Ainda mais pela participação, entusiasmo e contribuição teórica na análise, pois mesmo tendo se afastado da UESB e do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, o professor se fez presente.

Ao professor Carlos Newton Júnior, apaixonado pesquisador da obra de Ariano Suassuna, por ter me recebido em Recife com amizade e tido comigo uma conversa atenta sobre a pesquisa e, sobretudo, por ter disponibilizado o acervo sobre o *Romance d' A Pedra do Reino* e seu autor.

Aos colegas Alex, Daniela, Hallyson Dárley e Ivana Patrícia pela parceria e trocas de ideias durante e depois das aulas. As alegrias de nossas risadas preencheram os dias de agonia.

Sou grata, especialmente, a Cida e a Luciano (a família Guimarães). Maria Aparecida trouxe a palavra amiga e a luz no momento em que eu precisava para continuar escrevendo.

Agradeço também a Danilo, Wilson, Luzimare e Gheu pela acolhida e pela amizade em Vitória da Conquista. E, ainda, a Oton e a Daniela Galdino por dividir as aflições e as alegrias do doutorado.

Às minhas irmãs Lourdes e Val, pelas orações, pela torcida e presença familiar.

A Dinha, Lili, Martinha e Lepe, do Parque Sá Fulô, em Rio de Contas, pelo acolhimento, carinho e alegria no momento em que mais precisei. A Irlene, pela amizade e acolhimento.

A meus filhos Vitória, Vítor e Cauã que, mais uma vez, partilharam comigo as alegrias e as dores de ter uma mãe estudante.

Agradeço, notadamente, ao mestre Ariano Suassuna, pelo *Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta.*

Certamente contém um pouco de cada uma dessas pessoas (e ser) nas linhas desse texto.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (Grande Sertão: Veredas, 1994 p.132).

RESUMO

Esta tese investiga a configuração do *Romance d'A Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna, como um romance de arquivo e propõe a construção de uma memória no referido no romance. Tendo como fundamento teórico a noção de "arquivo" de Echevarría (2000), que trata da teorização do romance e do percurso histórico da narrativa no contexto da produção literária da América Latina, bem como da relação específica do romance com textos não literários, analisamos alguns aspectos estilísticos e temáticos da obra, considerando as condições de possiblidade de sua escritura, que a tornam uma narrativa singular, a qual sinaliza para mudança na conformação do romance brasileiro a partir da década de 1960. Além de Echevarría, recorremos às concepções de Bakhtin (1989), no que tange a uma teoria do romance; ao trabalho de Moretti (1996) sobre a épica mundial; e ao texto de Mendelson (1976) sobre a narrativa enciclopédica. Todos esses trabalhos serviram para demonstrar que o romance de Suassuna materializa um discurso de revisão em relação à forma do romance moderno, constituindo uma memória específica direcionada às relações que a narrativa mantém com o histórico de representações do romance brasileiro e com a apresentação da paisagem brasileira. Nesse sentido, o romance de Suassuna integra o conjunto de obras que sinalizam uma mudança no sistema literário brasileiro a partir de 1960. A fortuna crítica construída em torno desse romance – Lind (1974), Leal-Mc-Bride (1989), Newton Jr. (2003), Farias (2006) e Cardoso (2010) – auxilia na análise que propomos do romance. Defendemos, em síntese, que a singularidade estilística d'*A Pedra do Reino* contribui para construção de um funcionamento bastante específico da memória, pois, ao registrar fatos, valores, línguas e culturas de temporalidades diferentes, que são condensados no presente do enredo, essa memória se associa à atualização e à ressignificação da realidade observada.

Palavras-Chave: A Pedra do Reino. Romance latinoamericano e brasileiro. Arquivo. Memória.

ABSTRACT

This thesis investigates the configuration of the *Romance d' A Pedra do Reino* (1971), by Ariano Suassuna, as archival fiction and proposes the construction of a file in that memory in the novel. With the theoretical foundation the notion of "archive" of Echevarría (2000), which deals with the theory of the novel and the historical narrative path in the context of literary production in Latin America and specific novel relation non-literary texts, we analyze some stylistic and thematic aspects of the work that make a narrative singular, considering the possibility of conditions of its writing, which signals to change in conformation of the Brazilian novel from the 1960s Besides Echevarría, we use the concepts of Bakhtin (1989), with respect to a theory of the novel; to work Moretti (1996) on the world epic; and text Mendelson (1976) on the encyclopedic narrative. All these works have served to demonstrate that the novel Suassuna materializes a review speech on the form of the modern novel, and is a specific memory directed to the relations that the narrative has with the representations of historical Brazilian novel and the presentation of the Brazilian landscape. In this sense, the novel Suassuna integrates the set of works that signal a change in the Brazilian literary system from 1960. The critical fortune built around this novel - Lind (1974), Leal-Mc-Bride (1989), Newton Jr. (2003), Farias (2006), Cardoso (2010), e helps in the analysis we propose the novel. We defend, in summary, that the stylistic uniqueness of *A Pedra do Reino* contributes to building a very specific memory function, therefore, to record facts, values, languages and cultures of different times, which are condensed in the plot of this, this memory is associated with the update and reinterpretation of observed reality.

Keywords: A Pedra do Reino. Latin American and Brazilian novel. Archive. Memory.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 O *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO* E A MEMÓRIA DE ARQUIVO 19
2.1 O ROMANCE DE ARQUIVO LATINOAMERICANO 19
2.2 A TEIA DE ENREDO NA TOTALIDADE DO ARQUIVO 33
2.2.1O pedido de clemência 35
2.2.2 O crime indecifrável e a Obra da Raça 44
2.2.3 A Guerra Sertaneja e o nó da epopeia 49
2.2.4 O processo em aberto 55
2.3 QUADERNA: UM PAINEL DE MÁSCARAS, UM ARQUIVO DE POSSIBILIDADES 59

3 UMA OBRA "COMPLETA E MODELAR": *A PEDRA DO REINO* E A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA SOBRE O BRASIL 75
3.1 "UMA RAPSÓDIA INTRODUTÓRIA DE TEMAS": OU UM MARCO DA CULTURA BRASILEIRA? 82
3.2 O CALEIDOSCÓPIO D' *A PEDRA DO REINO* NO ACÚMULO DE ESTILOS NARRATIVOS 89
3.2.1 Uma narrativa de aprendizagem: a autobiografia de Quaderna 95
3.2.2 O romance policial e o crime indecifrável 101
3.2.3 A subnarrativa metaficcional: a obra da raça brasileira 105
3.2.4 A subnarrativa digressiva e o gênio da raça 109
2.3 O ENCICLOPEDISMO D' *A PEDRA DO REINO*: SEU LUGAR NA CULTURA 115
3.4 A ACUMULAÇÃO DE SABER/PODER: DO ENCICLOPEDISMO AO ROMANCE DE ARQUIVO 124

4 DA VISÃO UNITÁRIA DO ROMANCE REALISTA À FIGURAÇÃO PLURAL DO BRASIL NA FICÇÃO DE ARQUIVO 132
4.1 O ROMANCE E O TEMPO PRESENTE 132
4.1.1 O romance e o presente na visão de Bakhtin 134
4.1.2 Moretti: o romance como epopeia moderna 137
4.1.3 Memória e arquivo no espaço do romance 141
4.2 AS BASES TEÓRICAS DO ARQUIVO EM FOUCAULT 145
4.3 DO MITO AO ARQUIVO: GIRO AUTORREFLEXIVO AO ROMANCE REGIONALISTA 151
4.3.1 A singularidade do Brasil no romance 159
4.3.2 A história do Brasil em quadros sincrônicos 172

5 A FIGURAÇÃO DO NARRADOR E OS MODOS DE CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA NO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO* 193
5.1 O ROMANCE COMO FORMA DE MEMÓRIA EM WALTER BENJAMIN: A CONFORMAÇÃO DE QUADERNA COMO NARRADOR DA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL NA PERSPECTIVA DA FICÇÃO DE ARQUIVO 198
5.2 A NARRAÇÃO AUTOCONSCIENTE DO ROMANCE DE ARQUIVO: DISSONÂNCIAS DE QUADERNA COM A VOZ DA TRADIÇÃO NARRATIVA DO ROMANCE BRASILEIRO DE REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM 214

5.3 DIMENSÃO SINCRÔNICA DA PAISAGEM HISTÓRICA BRASILEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA SINCRÔNICA NA CARACTERIZAÇÃO DO NARRADOR D' *A PEDRA DO REINO* 226

6 CONCLUSÕES 244

REFERÊNCIAS 249

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa sobre o *Romance d' A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, é fruto, em parte, dos estudos realizados na disciplina *Romance e Memória*, ministrada pelo professor Pedro Dolabela Chagas, no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, em 2013, na qual pudemos redimensionar a discussão sobre a relação entre história, memória e literatura que, inicialmente, desejávamos realizar sobre a obra citada. Em nossas discussões, durante as aulas, sempre estiveram em pauta o estudo das condições de escritura do romance latinoamericano e brasileiro e a possibilidade de construção de uma memória no âmbito do romance, refletindo, mormente, sobre a emergência da ficção de arquivo no contexto da América Latina.

Dessa forma, a visão que adquirimos a respeito do romance enquanto gênero, o qual adota configurações diferenciadas no contexto da literatura da América Latina, conduziu-nos a uma reflexão mais ampliada do romance de Suassuna, de forma que modificamos o projeto inicial de pesquisa como um todo; e esta decisão não foi motivada por sedução teórica, mas se encaminhou para a consideração de que a referida obra, apesar de já ter sido bastante examinada em teses e dissertações, ainda suscitava diversas inquietações a respeito de sua configuração enquanto obra de ficção e criação literária.

Nessa perspectiva, no sentido de analisar a configuração estética dessa obra, escrita entre a década de 1960 e 1970, levantamos a hipótese de que *A Pedra do Reino* se constitui como uma ficção de arquivo – uma nova modalidade narrativa que desponta no contexto da produção do romance latinoamericano e brasileiro, aspecto até então, pouco observado nos estudos sobre o romance. Com base nessa hipótese, pretendemos demonstrar que, enquanto uma ficção de arquivo, a obra em questão sinaliza para a mudança no sistema literário brasileiro a partir da década de 1960.

De tal modo, partindo da análise das características estéticas do romance de Suassuna, o objetivo principal desta tese é investigar a configuração desta obra como uma narrativa de transição, ou seja, a ficção de arquivo, e, por conta disso, o romance apresenta soluções diferenciadas para a figuração da paisagem local e para a discussão sobre a singularidade histórica do país, construindo uma forma específica de memória. Com base nesse intento, definimos os seguintes objetivos específicos: a) descrever os recursos composicionais do

referido romance, como o enredo, o delineamento da cronologia temporal, as personagens e a configuração do narrador-personagem, buscando identificar um tipo de romance específico que atua no espaço do gênero romanesco brasileiro da década de 1960; b) refletir sobre o caráter enciclopédico d' *A Pedra do Reino*, demonstrando que a diferença (singularidade) estética do referido romance reside na ironia feita pela obra ao próprio projeto enciclopédico de apresentar a totalidade sócio-histórica do Brasil, embora pretenda construir uma memória sobre este; c) demonstrar a singularidade estilística e temática do romance de Suassuna, a qual permite a revisão do histórico de representações do romance brasileiro até a década de 1960, demonstrando ironia e diversidade de visões na análise que faz sobre o presente de sua publicação; d) analisar a configuração do narrador principal do romance na perspectiva do romance de arquivo, mostrando que por meio deste, o romance constrói um tipo de memória específica, uma memória sincrônica, dinâmica e ligada à reflexão das transformações do seu tempo histórico e ao histórico de representações do romance brasileiro.

Para alcançar tais objetivos, consideramos o fato de que esta obra, publicada em 1971 (porém escrita durantes doze anos, entre 1958 e 1971), quando Ariano Suassuna já se constituía um dramaturgo consagrado nacionalmente, suscita reflexões sobre as condições de possiblidade (ou seja, as condições de emergência de um objeto discursivo, conforme Foucault, 2014) do sistema literário brasileiro a partir da década de 1960, por representar um livro que foi escrito no momento em que a conformação do romance brasileiro começava a apresentar sinais discretos de mudança; sobretudo em relação ao tratamento do tema da singularidade local, tema recorrente na ficção brasileira desde o século XIX.

Deste modo, optamos por adotar um apoio teórico que nos auxiliasse a situar o romance de Suassuna historicamente, no sentido de compreender a forma como a narrativa ficcional que analisamos: i) apresenta soluções narrativas e temáticas diferenciadas do paradigma realista de representação; e, devido a essa primeira característica, ii) aponta para a emergência de um tipo específico de ficção que se aproxima, em vários aspectos, da literatura brasileira da década de 1960, a saber, a ficção de arquivo; iii) suscita a reflexão sobre a construção de memória no espaço do romance. Definido como um estudo de caso, o percurso teórico-metodológico se encaminhou para a realização de uma revisão bibliográfica de teorias sobre o romance e a história literária latinoamericana e brasileira, bem como da fortuna crítica do romance de Ariano Suassuna. Assim, essa teoria encontra-se diluída no corpo do texto, visto que tem a função de embasar a análise que fazemos dos aspectos do romance.

Adotamos as seguintes categorias de análise: o arquivo e o romance latinoamericano; construção de memória; composição estilística do romance (enredos, temas, narradores, personagens, diversidade de estilos); a memória de arquivo; as condições de possibilidade de sua escritura. Aliada a essas categorias, escolhemos o conceito de "ficção de arquivo", definido pelo crítico cubano Roberto Gonzalez Echevarría (2000), para nortear a análise que empreendemos do romance. Esta noção contribuiu para que puséssemos situar o romance de Suassuna na história do romance brasileiro, para analisar as estratégias textuais (estilísticas) e temáticas do romance e sua resposta às condições de possiblidade do ambiente literário da década de 1960. Echevarría reconfigura o conceito de "arquivo" de Michel de Foucault, delineado em *Arqueologia do saber,* de 1969, livro no qual autor francês apresenta a base teórica a partir da qual intenta fazer uma história das ciências, baseando-se na descrição das práticas discursivas que condicionam a emergência de um saber.

Com base nesse aspecto, trilhamos um percurso teórico-metodológico no qual aproximamos teorias que atuam em campos conceituais e procedimentais diferenciados: uma na esfera da arqueologia das ciências humanas, de Foucault; e outra na área da crítica e da história literária, na qual se concentram os estudos de Echevarría. Entretanto, as teorias de Echevarría estão no centro da análise que fazemos do romance de Suassuna, definindo-o como uma ficção de arquivo. Tal escolha teórica deve-se ao fato de o referido autor apresentar o romance latinoamericano como possuidor de especificidades que o diferenciam na trajetória geral do romance, a saber, a capacidade de se relacionar com discursos não literários e de construir memória. Dessa forma, mobilizamos a metáfora do "arquivo" como apoio para a análise que fazemos das características da ficção latinoamericana da década de 1960 presentes no romance de Suassuna. Nessa metáfora, a noção de arquivo foi associada ao conceito de memória; utilizamos estes pares significantes como um artifício teórico-metodológico para situarmos a escolha do *Romance d' A Pedra do Reino* como objeto de pesquisa, no âmbito da problemática da memória. Com base nessa metáfora, reconhecemos que, embora a contribuição da análise de Foucault sobre o "arquivo" tenha inserido o trabalho que realizamos na problemática do estudo de memória, este autor não estuda a noção de arquivo aliada à construção da memória; o arquivo para, Foucault, é analisado como um sistema de enunciados, que possui relação com as condições de emergência dos discursos, estes analisados em sua historicidade, conforme o referido autor esclarece: "O arquivo é, de início,

a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares" (FOUCAULT, 2014. p. 158).

Dessa forma, trabalhamos com um procedimento multidisciplinar de análise, no qual inserimos os estudos sobre a questão da memória e, ainda, do discurso, no âmbito da análise literária, mais especificamente, do gênero romance. Em outras palavras, mostramos que o conceito de arquivo serve de base para desenvolver análises que apresentam a funcionalidade da memória no âmbito da literatura. Tal procedimento condiz com a teorização sobre o romance na América Latina, feita por Echevarría, que considera o nexo que essa forma literária mantém com textos não literários, que possuem hegemonia social, e ainda com a teoria de Bakhtin sobre a atualidade e o dialogismo do romance como um gênero do presente, o que torna a plurivocalidade e a diversidade estilística as suas principais características. Especificamente, consideramos a configuração do gênero romanesco, analisando a emergência e as condições de escrita desse gênero no contexto brasileiro. Para efetivar essa análise, recorremos às contribuições teóricas dos autores acima citados, bem como às discussões de Moretti (1996), que amplia as teorias de Bakhtin sobre o gênero na atualidade, e de Chagas (2014) sobre tais proposições, que mostram a manifestação da ficção de arquivo na história da literatura brasileira. Dessa forma, a leitura dos aspectos conjunturais do livro de Suassuna (enredo, tempo, narrador, personagens, vozes narrativas, apropriação de gêneros) apoia-se nas configurações estilísticas do gênero romanesco. Contudo, salientamos que não tivemos a pretensão de mobilizar uma visão puramente formalista do romance e da literatura. A análise que realizamos aponta para a capacidade do romance de registrar a pluralidade discursiva do ambiente social e, de, principalmente, realizar uma reflexão sobre o tempo histórico do qual faz parte, estando, portanto, relacionada a uma concepção também histórica da literatura Para tanto, recorremos às teorias do romance de Bakhtin (1989) e de Moretti (1996). O primeiro desses autores contribuiu para que pudéssemos mostrar o caráter dialógico do gênero romanesco, e o segundo, ajudou-nos a mostrar as características da épica moderna em alguns romances.

Dessa forma, a tese ficou organizada da seguinte forma: no capítulo I, "O *Romance d'A Pedra do Reino* e a memória de arquivo", apresentamos as questões principais desenvolvidas na tese, concentrando-nos, porém, na descrição dos aspectos constitutivos do romance que o caracterizam como uma ficção de arquivo, tais como: o feitio do enredo, o

delineamento do tempo, das personagens e da voz narrativa e, finalmente, da configuração complexa e ambivalente do narrador-protagonista.

Defendemos que esses recursos são organizados de forma singular no romance, de modo a modalizar um discurso de revisão da trajetória de representações do romance brasileiro em relação à apresentação da paisagem que se delineia no Brasil a partir da década de 1930. Com o intuito de caracterizar e singularizar a ficção de arquivo como um tipo específico de romance que surge no contexto da América Latina na década de 1960, segundo Echevarría (2000), associamos esse conceito às noções de "narrativa enciclopédica" e "épica mundial", teorizados por Mendelson (1976) e Moretti (1996), respectivamente. Entretanto, embora tais gêneros tenham relação com a ficção de arquivo, adotamos as especificidades deste tipo de ficção como mais pertinente ao estudo que propomos do romance de Suassuna, visto que este tipo de romance, apontado por Echevarría, insere a discussão do gênero romance na especificidade e nas condições de possibilidade do ambiente literário da América Latina. A ficção de arquivo aponta para a mudança do romance latinoamericano a partir da década de 1960, tendo como diferença estilística, dentre outros aspectos, a exibição da própria condição do texto literário (a autorreflexibilidade), a ambiguidade, as várias perspectivas narrativas e o discurso crítico dirigido ao histórico de representações da tradição literária do continente. São, portanto, nesses aspectos estilísticos que nos concentramos para analisar o *Romance d' A Pedra do Reino*.

Dessa forma, no capítulo II, "Uma obra "completa e modelar": *A Pedra do Reino* e a construção de uma memória sobre o Brasil", mostramos que o romance de Suassuna, enquanto uma ficção de arquivo, se constitui como uma narrativa que tende ao enciclopedismo, na qual o acúmulo de textos, estilos, gêneros, enunciados, epígrafes, xilogravuras – ou seja, de imagens sobre o Brasil – que, agenciados na estruturação do enredo, na caracterização e nas falas das personagens, compõem uma narrativa que busca construir uma memória do país. Essas imagens do Brasil – apresentado como: rural/urbano, agrário/industrial, oligarquia rural/ burguesia urbana, monarquista/republicano, esquerda/direita –, entretanto, concentram-se na dispersão do decurso histórico, de forma que não aparecem de modo linear na apresentação da realidade brasileira feita pelo romance, mas coexistem de forma sincrônica, mostrando o processo de modernização compulsória do país a partir da chamada Revolução de 1930. Com base em Mendelson (1976) e em Echevarría (2000), associamos ficção de arquivo ao conceito de narrativa enciclopédica, com o intuito de

mostrarmos que o romance de Suassuna exibe a condição periférica do escritor latinoamericano, utilizando recursos composicionais e materiais provindos do Nordeste brasileiro, como causos, formas da literatura de cordel, pornografia e xilogravuras.

O capítulo III, "Da visão unitária do romance realista à figuração plural do Brasil na ficção de arquivo", mostra que, como romance de arquivo, A *Pedra do Reino* ainda concentra-se na discussão da singularidade local. Dessa forma, mostramos que a obra reúne, na caracterização e na fala das personagens, os enunciados efetivamente pronunciados na tradição do romance brasileiro e latino-americano, construindo uma memória do romance, que é figurada no livro pela ambição do narrador-protagonista em se tornar gênio da raça brasileira. Construindo um "arquivo virtual" de textos e enunciados, como pensa Echevarría, no espaço de um gênero "crítico" e "dispersivo" como o romance, o livro de Suassuna mobiliza uma memória dinâmica, reflexiva que atualiza os discursos sobre a nação, ou seja, uma memória sincrônica. Neste caminho, aproximamos a ficção de arquivo do subgênero "épica mundial", teorizado por Moretti (1996), no sentido de mostrar que o romance de Saussuna constrói remissões sobre a época próxima a seu momento de publicação, a saber, o ano de 1971. Embora comparada à épica mundial, a especificidade da ficção de arquivo se mantém na análise, por representar de emergência de romances diversificados no contexto singular na América Latina.

No capítulo IV, "A figuração do narrador e os modos de construção de memória no *Romance d'A Pedra do Reino*", retornamos à configuração do narrador-protagonista do romance, com o intuito de mostrar como o narrador é um dos recursos estilísticos da obra a partir dos quais esta constrói uma visão individualizada da realidade que se afasta do padrão realista e naturalista de representação, paradigma que fora apontando, mormente, por Sussekind (1984; 1990) nas análises que empreendeu sobre a história do romance brasileiro. Com base na reflexão do alcance dado pelo conceito de narrador tradicional, teorizado por Benjamin (1994), discutimos a possibilidade de reconstrução da experiência no espaço do romance moderno, aproximando as ideias do filósofo com a configuração do romance latinoamericano e brasileiro. Nesse sentido, mostramos que a configuração do narrador de *A Pedra do Reino* mostra indeterminação de pontos de vista, humor, ambiguidade na narração, expressão da subjetividade e distorção de realidades como elementos que exigem a participação do leitor e como elementos que contribuem para a reconstrução da memória sincrônica no âmbito do romance.

Dessa forma, sob a configuração do romance de arquivo, mostramos que o *Romance d'A Pedra do Reino* pode ser analisado como um exemplo do processo de transição ocorrido na ficção brasileira na década de 1960.

Estilisticamente, o romance de Suassuna mostra complexidade e multiplicidade de pontos de vista, aspectos que podem ser observados na configuração do enredo, das personagens, no tratamento da história e da realidade sociocultural; sobretudo, a obra sob análise enfatiza características da ficção moderna latinoamericana, como a ambiguidade e a individualidade nas remissões do narrador sobre a paisagem social brasileira.

Como apresenta várias imagens e conceitos de Brasil, recorrendo aos discursos da historiografia, da literatura e das ciências sociais, demonstramos que o romance de Suassuna constrói uma memória sincrônica sobre o país, ficiconalizada pelos recursos composicionais da trama romanesca. Esse tipo específico de memória mobiliza a reflexão sobre os acontecimentos da atualidade do leitor em 1970, época de publicação do romance.

1. O *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO* E A MEMÓRIA DE ARQUIVO

1.1 O ROMANCE DE ARQUIVO LATINOAMERICANO

Neste capítulo, mostramos que, estilisticamente, o *Romance da Pedra do Reino* se constitui como uma ficção do arquivo. Para tanto, defendemos que o referido texto é um tipo de romance que, devido à sua composição complexa e multifacetada, pode suscitar reflexões acerca das diferentes formas de constituição da produção literária brasileira no período em que foi gestado e publicado, e, até mesmo, acerca da própria condição do gênero romanesco na modernidade.

Dessa forma, o conceito de "ficção de arquivo", definido pelo crítico cubano Roberto Gonzalez Echevarría (2000), norteia a análise que empreendemos tanto neste primeiro capítulo quanto em toda tese.

Inicialmente, trazemos, a título de exemplo, os dois excertos abaixo, os quais foram retirados do Folheto I, do livro *Romance d' A Pedra do Reino* e referem-se ao presente da enunciação, quando Quaderna, o narrador-protagonista, se apresenta ao leitor, em tom de "defesa e apelo", explicando o processo em que fora envolvido. Vejamos, então, o que diz o texto:

> É meio-dia, agora, em nossa Vila de Taperoá. Estamos a 9 de Outubro de 1938. É tempo de seca, e aqui, dentro da Cadeia onde estou preso, o calor começou a ficar insuportável desde as dez horas da manhã. Pedi então ao Cabo Luís Riscão que me deixasse sair lá de baixo, da cela comum, e vir cá para cima, varrer o chão de madeira do pavimento superior, onde funcionava, até o fim do ano passado, a Câmara Municipal. [...] Hoje, por exemplo, quando fiz o pedido, ele me concedeu o cobiçado privilégio de preso-varredor. Abriu a porta de grades enferrujadas, trouxe-me para cá, deixou-me aqui sozinho, trancado, varrendo, e foi-se a cochilar na rede da sua casa, que fica no quintal da Cadeia. Aproveitei, então, o fato de ter terminado logo a tarefa e deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. Pensei: — Êste, como as *Memórias de um Sargento de Milícias*, é um "romance" escrito por "um Brasileiro". Posso começá-lo, portanto, dizendo que era, e é "no tempo do Rei". Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e este nosso ano de 1938 é o chamado "Século do Reino", sendo eu, apesar de preso, o Rei de quem aí se fala.

> [...] Para ser mais exato, preciso explicar ainda que meu "romance" é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no

> terrível processo em que me vejo envolvido. Para que ninguém julgue que sou um impostor vulgar, devo finalmente esclarecer que, infeliz e desgraçado como estou agora, preso aqui nesta velha Cadeia da nossa Vila, 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 Bonita, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na História Geral do Brasil, de Varnhagen; mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino. (SUASSUNA, 2007, p. 33- 34)

Neste folheto, Quaderna afirma, como se fizesse uma confissão, que está preso, no ano de 1938, numa pequena vila do sertão paraibano, de onde escreve uma obra dirigida à nação brasileira. Nos trechos acima transcritos, o leitor ainda não sabe, mas, no presente da narração, Quaderna vê-se em apuros e não conta com a ajuda de seus mentores intelectuais, Clemente e Samuel, que o abandonaram antes do depoimento. Sozinho na cadeia, Quaderna conta que seu tio e padrinho, Pedro Sebastião, fora assassinado em 1930. Diz que, posteriormente, em 1935, Taperoá foi sacudida por questões políticas motivadas pela chegada de um grupo de cavaleiros que escoltavam Sinésio, fatos estes que motivaram a reabertura do inquérito da morte do tio e de outras questões, o que levou o juiz-corregedor a investigar os crimes possivelmente praticados pelo protagonista.

Como uma espécie de introdução, no folheto em questão, o leitor encontra o narrador apresentando o palco (cenário) e o tempo de sua terrível história, um apelo escrito num "Memorial", dirigido ao Tribunal das Letras e a todos os corações magnânimos do Brasil, para que ouçam sua triste história, a qual ele narra após ter vivido muitas desventuras, sobretudo, a partir de 1930, quando o sertão foi "incendiado", conforme afirma o narrador-protagonista, por guerras e disputas políticas. Quaderna apresenta-se, ao leitor, como um homem contrito e decidido a compor literariamente sua defesa, baseando-se, acima de tudo, em obras e autores que, segundo ele, influenciaram sua formação. Ainda segundo Quaderna, tais obras foram escritas por seus "Mestres e Precursores", e ele cita como o primeiro exemplo o livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, como uma obra que o inspira a escrever. Nos excertos sob análise, o narrador-protagonista afirma também ter linhagem nobre, pois, além de ser de "família de certa ordem", é herdeiro 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".

O presente da narração, o ano de 1938, torna-se o momento em que Quaderna demonstra ao leitor certo sofrimento, reconhecendo a condição atual de homem detido pela justiça, mas que ainda merece crédito. Dessa forma, ele busca mostrar, em sua narrativa, que é alguém importante, um legítimo "Rei", "herdeiro do Trono do Brasil". Conforme se pode conferir nas primeiras páginas do livro, nas quais ele faz uma exaltação da própria figura: "Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado 'O Decifrador', Rei do Quinto Império e do Quinto Naipe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil" (SUASSUNA, 2007, p. 33). Vemos, assim, que o clima de exaltação dos seus supostos feitos literários torna-se o ponto de partida para a defesa feita por Quaderna, pois, nessa defesa, o narrador-protagonista enobrece seu passado, alindo-o à fidalguia do sertão e à monarquia do Brasil. Contudo, também revela, na narrativa, sua condição de homem envelhecido pelo tempo, perseguido e, talvez, injustiçado, pois sua trajetória foi marcada pelo nacionalismo e pelo "querer bem" aos destinos do Brasil.

Esse tempo presente é anunciado pelo próprio narrador-protagonista como uma época difícil (como tantas outras vividas no sertão da Paraíba), marcado pela seca, pela fome e pela miséria. É o que mostram as primeiras páginas do romance, nas quais lemos: "É meio-dia, agora, em nossa Vila de Taperoá. Estamos a 9 de outubro de 1938. É tempo de seca, e aqui, dentro da cadeia onde estou preso, o calor começou a ficar insuportável desde as dez horas da manhã" (p. 32).

Voltaremos adiante a essas passagens do Folheto I, buscando mostrar a possibilidade de construção de uma memória no espaço do *Romance d'A Pedra do Reino*. Para tanto, partimos da hipótese, indicada desde o início do capítulo, de que o referido texto pode ser classificado como uma ficção de arquivo. Nesse sentido, o conceito de "ficção de arquivo", de Echevarría, torna-se fundamental para esta tese; embora seja aproximado, em alguns momentos da análise, de conceitos como "narrativa enciclopédica" e "épica mundial", não abandonamos a especificidade da ficção de arquivo, mostrando a sua diferença composicional e as condições de possiblidade que contribuem para situar o romance no contexto singular de escrita literária da América Latina e do Brasil.

A ficção de arquivo é um tipo específico de romance que, conforme defendemos aqui, melhor caracteriza o processo de mudança observado na narrativa latinoamericana e brasileira

a partir da década de 1960, revelando autoconsciência narrativa, releitura, ambiguidade e discurso crítico como elementos composicionais. Essa noção, inicialmente direcionada ao romance latinoamericano, perpassa a interpretação que propomos de que o romance de Suassuna se constrói como uma memória ativa e sincrônica da história e da cultura brasileira, revelando, em seus aspectos formais e temáticos, "a capacidade do romance de conservar e transmitir os valores culturais" (ECHEVARRIA, 2000, p. 59; tradução nossa).

Neste sentido, consideramos as análises que apontam para a existência de padrões literários que possibilitaram a emergência desse romance "tumultuoso" da década de 1970 (assim o definiu Raquel de Queiroz, 1971), apoiando-nos, principalmente, em conceitos que fundamentam a possibilidade de construção de uma memória no âmbito do gênero romanesco. A partir do conceito de arquivo, conseguimos, também, estabelecer uma dimensão de memória específica, a qual funciona no âmbito da narrativa do *Romance d' A Pedra do Reino*, dimensão que estamos chamando de "memória sincrônica" e que esta ligada às relações que a narrativa mantém com o histórico de representações do romance brasileiro e com a apresentação da paisagem brasileira que se delineia a partir da década de 1930.

Dessa forma, buscamos alcançar o objetivo principal deste estudo que é caracterizar *A Pedra do Reino* como uma ficção de arquivo, analisando, neste capítulo, os recursos composicionais como o enredo, o delineamento da cronologia temporal, as personagens e a configuração do narrador-personagem.

Com base na descrição desses elementos estilísticos e temáticos e, adotando o referido romance como exemplo, mostramos a emergência do romance de arquivo[1], que começa a se delinear no sistema literário brasileiro a partir da década de 1960. Para mostrar como se constrói memória em um gênero de caráter dispersivo e crítico como o romance, nos apoiamos na concepção de que este é um gênero plural e integrado com as questões de sua época, da forma como defendeu Mikhail Bakhtin (1989), porém, capaz de sincronizar épocas diferentes na abordagem que faz do presente, conforme defende Franco Moretti (1996).

O conceito de ficção de arquivo é central para mostrar que o romance latinoamericano agencia formas diferenciadas de relação com a própria constituição gênero romance, tornando

[1] Echevarría cunhou o termo "ficção de arquivo" para caracterizar um tipo específico de narrativa de ficção predominante no ambiente literário da América Latina em 1960. Utilizamos, entretanto, no decorrer da tese, as dominações de "romance de arquivo" e "narrativa de arquivo" como variantes do termo delineado por Echevarría, sem, contudo, alterar o significado original criado pelo referido autor.

comum, no romance, a presença de discursos não literários. Como dito anteriormente, o conceito de ficção de arquivo foi cunhado por Echevarría na obra *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000), como emergência de uma nova sensibilidade romanesca surgida na América Latina nas décadas de 1960 e 1970. São obras que, segundo o crítico, agregam e analisam as modalidades narrativas (literárias ou não), predominantes no continente, apresentando-se como uma memória ativa da ficção latinoamericana.

Surgido das novas condições de possibilidade apresentadas tanto dentro como fora do sistema literário da década de 1960, o qual permitiu mudanças significativas dos padrões de discussão das peculiaridades culturais e histórias do continente, o romance de arquivo apresenta-se como um tipo específico de ficção, cuja característica mais saliente é apresentar uma leitura crítica das modalidades ficcionais anteriores. O romance *Os passos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, foi quem primeiro chamou a atenção de Echevarría para esse processo de mudança. O referido romance, ainda segundo o crítico cubano, funciona como um depósito de possibilidades narrativas de formas obsoletas e de outras que remetem a García Marquéz.

O conceito de ficção de arquivo surge das explicações que Echevarría apresenta para delinear uma história da narrativa latinoamericana, baseada, sobretudo, na observação das peculiaridades dessa narrativa de ficção em nosso continente, principalmente no que diz respeito ao comportamento mimético do romance em relação aos discursos oficiais. Dessa forma, o autor concentra-se em explicar, segundo afirma, o "el funcionamiento de la tradición narrativa latinoamericana" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 17)[2], buscando demonstrar, através da presença do arquivo, como se constitui o "núcleo" de evolução (expressão de Echevarría, 2000, p. 27) dessas narrativas modernas. O autor referido demonstra, ainda, através do conceito de arquivo, as mudanças pelas quais as narrativas do continente latinoamericano vêm passando desde o século XVI, visto que, até então, as referidas narrativas estavam ligadas ao poder colonial da coroa espanhola.

O que o crítico cubano pretende com *Myto e archivo* é dar sentido a uma história da narrativa que se apresenta peculiar e diferenciada do padrão literário europeu. Como está interessado também em elaborar uma teoria do romance, o autor formula a concepção de que o gênero romanesco tem se constituído historicamente a partir do desejo de não ser literatura. O ponto de partida que o autor adota para construir essa história da narrativa foi o de

[2] "o funcionamento da tradição narrativa latinoamericana" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 17; tradução nossa).

perscrutar suas origens[3] e observar, especificamente no funcionamento do romance como uma forma não autônoma de discurso, sua tendência de imitar os discursos extraliterários: na América Latina, a propensão mimética típica do gênero romanesco seria assumir a forma de depoimentos, autobiografias, diários, cartas e documentos extraídos de arquivos. Partindo desse princípio, Echevarría formula a hipótese de que, na América Latina, o romance teria renunciado às suas origens literárias, porque aqui esse tipo de narrativa buscou construir, ao longo do tempo, uma imitação de outros tipos de discursos, principalmente aqueles que possuem prestígio social.

Ainda segundo Echevarría, por não ter forma própria, o romance latinoamericano assumiria a forma de um dado documento que tivesse capacidade de postular a verdade – um discurso de poder, porém se colocando num campo oposto a ele. Para ele, a observação desse comportamento das obras pode ser mais produtiva para a crítica e para historiografia literárias do que um julgamento acrítico que considere a narrativa como uma forma autônoma de discurso. Uma postura mimética dos romances, direcionada para os discursos científicos, diários e documentos legais, explica porque os romances latinoamericanos não apresentam características semelhantes no que diz respeito à forma de se relacionar com a representação da realidade dos países. Por terem se constituído a partir da relação com outros formatos textuais não literários, na América Latina, os romances apresentam formatos muito diferentes entre si.

Dessa forma, Echevarría não parte dos modelos historiográficos que estudam o romance apenas na sua relação com outras obras da tradição literária, como as análises formalistas ou historicistas, que situam as origens do romance relacionando-as à epopeia clássica ou ao surgimento da burguesia. O autor concentra-se na relação que a narrativa constrói com os textos hegemônicos, os textos oficiais, observando as condições de possibilidade de exercício da escrita literária no continente em diferentes períodos. Nesse sentido, ele afirma que "la narrativa se ve demasiado afectada por formas no literarias para constituir una clara unidad histórica, a la manera en que tal vez lo sea la lírica"

[3] É contraditório o fato de que Echevarría pretende demonstrar a origem e a evolução da narrativa latinoamericana, baseando-se em Foucault, uma vez que o referido autor francês rechaça em sua arquegenealogia tanto a noção de evolução quanto a ideia de origem. Contudo, o autor cubano afirma que, ao adotar o conceito de "evolução", tem a intenção de construir um percurso da narrativa que parte da noção de história como um campo de conhecimento que é fruto da observação das regularidades e rupturas e não como uma sucessão de acontecimentos singulares. Neste sentido, ele afirma que: "El origen de la novela es no sólo multiple em el espacio, sino también en el tiempo. Su historia no es, por cierto, una sucesión lineal o evolución, sino uma serie de renovados arranques en diferentes lugares" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 31).

(ECHEVARRÍA, 2000, p. 17)[4]. Concentrando suas análises especificamente no romance latinoamericano, o autor postula que, nesse continente, o romance se estilhaça em inúmeras histórias locais, peculiares a ambiências nacionais ou linguístico-culturais precisas, pois, em cada época, o romance imitaria discursos e fontes de autoridade diferentes. O romance tem, ainda segundo o autor, um comportamento dispersivo, acompanhando as transformações sociais e os textos produzidos pelos discursos hegemônicos, mas reagindo aos contextos históricos por meio da imitação de suas formas textuais e pelas maneiras de abordar a realidade social e histórica.

Na América Latina, há, ainda segundo Echevarría, três manifestações discursivas que a narrativa imita ao longo dos anos. Em épocas diferentes da história latinoamericana, a partir do século XVI, a narrativa do continente assumiu o formato textual dos discursos revertidos de autoridade e de legitimidade: no século XVI, a ficção imitou o discurso legal do império no período colonial; mais tarde, no século XIX, o comportamento textual do romance foi o de imitar o discurso científico, porque a legitimidade social da ciência teve seu ápice nesse período; e, por fim, houve a imitação do discurso da antropologia, pois esse foi o modelo do século XX, quando a narrativa ficcional latinoamericana buscou compreender o funcionamento dos mitos nacionais.

Partindo das especificidades apresentadas pela narrativa latinoamericana, dentre as quais o fato de nos primeiros anos da colonização o romance não possuir de fato o mesmo formato literário que possuía na Europa, assumindo o contorno de diários de viagem, cartas, depoimentos, manuscritos, ensaios históricos e sociológicos, Echevarría afirma que, na América Latina, não possuímos romance especificamente, mas narrativas. Neste sentido, o autor analisa *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha ao lado de outras obras literárias, como *Doña Bárbara* (1929), *Macunaíma* (1928), *Os passos perdidos* (1953), *Terra mostra* (1976) e *Cem anos de solidão* (1967).

Echevarría entende que a ficção latinoamericana aderiu às exigências de cunho político e, por isso, exerceu a função de dizer a verdade sobre nossa configuração local, diferentemente do que ocorreu na Europa, onde os autores tinham autonomia para a construção do gênero romanesco com pretensões especificamente literárias. Entre nós, latinoamericanos, e no Brasil isso não foi diferente, por força da pressão exercida pelo

[4] "a narrativa se vê afetada demais por formas não literárias para constituir uma clara unidade histórica, da mesma forma como talvez tivesse sido o comportamento da lírica" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 17; tradução nossa).

pensamento sociológico e crítico literário, que exigia um engajamento político por parte dos escritores, o romance teve poucas condições de afirmação de independência e de autonomia em relação ao critério de apresentação do tema da identidade nacional.

Conforme Echevarría, a origem da narrativa latinoamericana estaria ligada aos documentos e dispositivos legais do império espanhol. Isso aconteceu porque, no período da colonização, o romance teria se identificado com o modelo dos documentos legais, legitimadores das verdades anunciadas pelas nações colonizadoras, que, neste caso, foi, principalmente, o império espanhol. De forma que nossas primeiras narrativas buscaram simular "el lenguaje de la autoridad encarnada en el discurso de la ley, cuyo depósito y símbolo es el archivo de Simancas" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 9)[5]. O autor explica, ainda, que, no século XVI, o ato da escrita estava subordinado à lei, e a escritura jurídica era a forma predominantemente por discurso no Século de Ouro espanhol: o discurso legal contribuía com a escrita da história, sustentava a ideia do império, e foi o instrumental básico para a criação da narrativa picaresca. O nascimento da narrativa na América Espanhola se efetivou com base na mentalidade legalista e se materializou em formatos textuais baseados nos documentos oficiais e no discurso de legitimação outorgado pela lei, que já se praticava na picaresca espanhola.

Ainda em relação aos modelos e discursos presentes na narrativa latinoamericana, Echevarría afirma que, a partir do século XIX, o modelo a ser seguido pela narrativa foi o discurso da ciência biológica e depois o das ciências sociais, porque esse era o discurso em que se depositava credibilidade, poder e autoridade. Os modelos textuais dos cientistas que viajavam e se dedicavam ao estudo da natureza e das sociedades americanas, como Von Humboldt e Charles Darwin, foram imitados por escritores como Domingos Sarmiento e Euclides da Cunha, autores importantes para a criação de um pensamento intelectual sobre suas respectivas nações. Assim sendo, *Facundo* (1880) e *Os sertões* (1902), Argentina e Brasil, respectivamente, são obras-chave desse período. Essa mediação do discurso científico teve a sua exaustão no decênio de 1920, segundo Echevarría.

No século XX, o discurso da antropologia foi o discurso de legitimidade intelectual em que a narrativa iria se pautar, porque, nesse período, o estudo da língua e do mito nas nações latinoamericanas, realizado pela Antropologia, foi o discurso legitimado cientificamente. Este

[5] "a linguagem de autoridade encarnada no discurso da lei, cujo depósito e símbolo é o arquivo de Simancas" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 9; tradução nossa).

propunha uma interpretação da história e da identidade cultural dos países. A imitação desse discurso motivou, nos anos de 1920, a emergência de um tipo específico de romance, o chamado "romance da terra" – o romance regionalista no caso brasileiro – que se ocupou de retratar as culturas e os povos do continente a partir de uma perspectiva antropológica. Tal como os relatos dos viajantes e a narrativa científica do século XIX, que converteram a peculiaridade da América Latina em objeto científico, a Antropologia transformou a história do continente em um mito originário. Nesse sentido, tais narrativas mostravam como era possível ver a si mesmo como o "outro" a ser conhecido. Colocando-se como ciência que apresentaria a chave de interpretação da origem do continente, com a antropologia, a narrativa busca desvendar a chave da cultura e da identidade latinoamericana, o segredo do começo do novo mundo, baseando-se na análise de seus mitos.

Dessa forma, o denominado "romance da terra" – ou romance regionalista – marcaria o início de uma nova caracterização da narrativa latinoamericana moderna, por meio da imitação do discurso da antropologia. Este romance teve o discurso da ciência antropológica como base legitimadora da existência do romance e transformou a história da América Latina em mito, por meio de uma relação análoga àquela que a narrativa manteve nos períodos anteriores com a lei e com a ciência. O romance da terra, segundo Echevarría, foi o resultado da relação que a ficção latinoamericana manteve com o discurso antropológico, pelo modo como incorporou os costumes, a língua, a religião, a genealogia e o impacto das novas formas de produção nas comunidades tradicionais.

A tese de Echevarría pode ser comprovada, sobretudo, se realizarmos uma leitura atenta da maioria dos romances latinoamericanos, incluindo nesse rol algumas obras brasileiras. Em nosso continente, a literatura, ao lado dos movimentos de independência política, teve a responsabilidade de construir o conceito mesmo de nação. No Brasil, principalmente, a literatura, desde o século XIX, concentrou esforços temáticos e estilísticos na apresentação de nossa especificidade nacional, enquanto país novo e diferente das nações da Europa. Nesse sentido, entender nossa diferença cultural, linguística e etnológica foi um esforço da Antropologia a partir de 1920, baseando-se, sobretudo, na ideia de neutralidade do discurso e de aproximação entre o objeto e o sujeito de pesquisa.

Pelo exposto, vimos que a busca por representar os mitos que deram origem às nações emergentes da América Latina tornou-se uma marca que distingue a ficção latinoamericana e, consequentemente a brasileira, das demais. Ainda segundo Echevarría, é extensa a lista de

romances que buscaram retratar as narrativas de origem nacional, cultural e étnica de cada país. Segundo o autor, *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos; *Don Segundo Sombra* (1926), do argentino Ricardo Guiraldes; e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, são romances paradigmáticos, pois mostram esse esforço dos escritores de gerar um discurso que contenha e expresse mitos de origem.

Como vimos, no início deste tópico, Echevarría situa o romance *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier – relato da derrota do narrador-personagem de escrever a nova e original obra acerca da criação do mundo em meio a manuscritos inconclusos – como o sinal de uma virada decisiva no quadro da narrativa latinoamericana da segunda metade do século XX. Para o autor, o romance de Carpentier marca a emergência do padrão textual e discursivo da "ficção de arquivo", originado pela crise de paradigmas da antropologia, disciplina que, segundo o autor, havia fundamentado as sínteses interpretativas das culturas operadas nas principais ficções do continente.

Essa crise atacou as pretensas fidedignidade e neutralidade do relato do observador, demonstrando que a antropologia não passava de um discurso investido de valores e pré-julgamentos sobre as culturas que pretendia analisar. Era um discurso sobre o "outro", constituído por escritores – como Romulo Gallegos, Ricardo Guiraldes e Eutácio Rivera – que, na maioria das vezes, fazia parte do próprio objeto que desejavam analisar.

O romance de arquivo é, nessa perspectiva, o anúncio de que os romances latinoamericanos, a partir na década de 1960, apresentariam novas possibilidades de escritura, encerrando o longo ciclo de interpretação da pesquisa identitária. Esse novo romance teria como característica principal uma veiculação com a capacidade de criar memória. Tratava-se, segundo Echevarría, de "uma memória ativa" de textos e discursos, uma coleção de textos e narrativas prévias que serviram para a representação de nossa configuração nacional, com base na revisão dos paradigmas anteriores. Porém, essa memória é construída com base num discurso crítico e num procedimento de revisão da história literária e dos discursos que a narrativa veicula sobre nossa peculiaridade histórica e cultural.

Embora no Brasil o arquivo não se apresentasse como um sinal de ruptura aos padrões anteriores, já que em nosso país esse tipo de produção "conviveu com a continuidade de estéticas tradicionais", sendo "sintoma de uma mudança discreta" (CHAGAS, 2014, p. 250), no restante da América Latina, o romance de arquivo cumpriu a função de substituição do modelo expressivo exclusivo de explicação da origem, e as explicações com base no mito da

identidade nacional ressurgiram em forma de questionamentos a esses discursos de verdade sobre a identidade, principalmente em relação à antropologia, pois essa passou a ser vista como uma forma de narrativa. Nesse sentido, a ficção de arquivo mostrou que esses supostos discursos de "verdade", como era o caso daqueles ligados ao campo da antropologia, poderiam ser retomados e reconfigurados, servindo como base para novos questionamentos.

A identidade nacional, nesse tipo de ficção, é questionada e não apenas apresentada como uma busca dos escritores. Um padrão crítico novo se estabelece com a ficção do arquivo, porque os escritores estão empenhados nesse momento em questionar a própria busca da identidade, colocando-a como discurso a ser problematizado.

As obras ficcionais de arquivo representam a demonstração de que a busca pela interpretação de nossa especificidade cultural e histórica, por meio da simplificação e da tentativa de síntese de nossos modelos identitários diferenciados, não responde mais às condições de possibilidade[6] apresentadas aos intelectuais e escritores da década de sessenta. Uma nova forma de constituição da intelectualidade, caracterizada pela emergência do pós-estruturalismo e da nova antropologia crítica, demonstrava a necessidade de superação das narrativas totalizadoras, pois essas eram incapazes de explicar as realidades nacionais complexas e diversificadas que caracterizam a América Latina nos anos sessenta.

Pedro Dolabela Chagas (2014) enxerga essas mudanças no campo intelectual como "forças exógenas" ao campo literário, que, no caso brasileiro, estariam aliadas às transformações no ambiente social e histórico, os quais atuavam provocando mudanças nas expectativas e escolhas dos escritores, incentivando a procura de novos padrões temáticos na ficção e fomentando mudanças no ambiente literário, incluindo nesse rol a crítica e o leitor de romances. Chagas (2014) explica que: "[...] mudanças nos modos de interpretação do Brasil (especialmente pelas ciências humanas), em paralelo a mudanças na sociedade, na política, na economia e na vida urbana incidiram sobre as expectativas e escolhas de escritores, críticos e do público leitor" (CHAGAS, 2015, p. 238).

A narrativa do arquivo, segundo Echevarría, recupera as três manifestações anteriores, da lei, da ciência e da antropologia, no entanto, sem negar o seu caráter literário. Para o autor, o romance *Os passos perdidos*, do escritor cubano Alejo Carpentier, seria uma ficção de

[6] Foucault (2014, p. 54) define que há regras de formação do discurso. Assim, segundo o autor referido, para que se estabeleça a emergência de um objeto discursivo é preciso que haja "condições" para esse aparecimento, ou seja, "as condições históricas para que dele se possa 'dizer alguma coisa' e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos [...]".

arquivo fundadora, por conseguir expor os enunciados de poder – da lei e da ciência – como discursos imitados pelas manifestações literárias anteriores. O autor de *Myto e archivo* considera o romance de Carpentier como um depósito das possibilidades narrativas, no qual podem ser encontrados os relatos mais significativos criados para narrar a América Latina, uma variedade de princípios de origem, como o discurso da lei, que, ainda segundo Echevarría, é o mais poderoso desses relatos de fundação.

No caso do discurso da antropologia, para citar um exemplo mostrado no referido ensaio, a busca pelos relatos mestres fundadores da nossa história foi substituída por uma crítica ao relato fundador da antropologia que se apresentava, até anos de 1950, como o modelo analítico capaz de explicar plena e objetivamente a realidade cultural, sem a interferência do pesquisador. Tal modelo, como dito, foi propagado pela antropologia tradicional.

Por fim, salientamos que o "arquivo", na forma como é apresentado por Echevarría, não é considerado um lugar físico e material, onde se guardam documentos e conhecimentos, conceito por meio do qual se define o arquivo tradicionalmente.

Da forma como é utilizado pelo crítico cubano, o conceito de arquivo guarda em si a possibilidade de exercer uma função de memória, porque está relacionado à forma como a ficção latinoamericana guarda, recolhe e abriga textos e discursos da cultura, mostrando, numa perspectiva crítica, os limites das narrativas que a antecederam, formando uma memória virtual de textos. Com Echevarría, o arquivo se coloca de forma imaterial, e possui relação com a noção de arquivo delineada, sobretudo, por Foucault (1969): arquivo como conjunto de enunciados realmente já pronunciados e que estão virtualmente em condição de serem retomados, transformados ou atualizados no âmbito da narrativa de ficção.

Por ora, analisamos, nesta tese, de que forma a complexidade formal (caracterizada pela ambiguidade, pluralidade de narradores, metalinguagem, diversidade de temas) e pela ambição de totalidade da matéria narrada, presentes no romance de arquivo, encontram-se materializadas n' *A Pedra do Reino*.

Embora a nossa análise concentre-se no arquivo, defendemos, ainda, que a noção de ficção de arquivo, conforme delimitada por Echevarría, apresenta semelhanças com a configuração da "narrativa enciclopédica", subgênero do romance, categorizado por Mendelson (1976). Este subgênero foi retomado, em linhas gerais, por Chagas (2015) para analisar o lugar ocupado (ou pretendido) pelo romance de Suassuna na literatura brasileira e

mundial. Baseando-se no conceito e nas características da narrativa enciclopédica, Chagas aproxima o romance de Suassuna de obras concentradas no ambiente mundial de produção literária.

Nesse sentido, ao mostrar como o *Romance d' A Pedra do Reino* se aproxima daquilo que Mendelson (1976) chama de narrativa enciclopédica, Chagas (2015) observa que o referido romance apresenta uma das principais características desse tipo de narrativa, qual seja: a consciência de si do romancista, o qual apresenta sua obra como ponto de unidade de uma cultura, projetada a partir de um lugar marginal e periférico.

Entretanto, Chagas salienta que esse não foi o caso de José de Alencar, nosso primeiro autor enciclopédico, pois, nesse momento da história literária do Brasil, havia a ambição de se constituir rapidamente uma tradição literária tipicamente brasileira, o que fez com que Alencar, ao invés de partir de uma posição marginal até alcançar um "lugar seguro no Cânone" (CHAGAS, 2015, p. 7), tenha rapidamente assumido um lugar de destaque na literatura brasileira.

Mas, em relação ao lugar autoral de Suassuna, ocorreu o contrário daquilo que Chagas (2015) apresenta em relação à obra de Alencar. Suassuna, com *A Pedra do Reino*, assume um lugar notadamente periférico da cultura de um "país internacionalizado *em suas configurações internas*, determinadas pela integração compulsória (e periférica) ao sistema-mundo" (CHAGAS, 2015, p.7; grifos do autor). De acordo com Chagas, Suassuna escreve "deslocando para a periferia a observação da cultura em sua totalidade" (*Idem*, p. 8), demonstrando ao "centro" a possibilidade de construção de um romance denso, uma enciclopédia de valores atuais e superados, da língua, da cultura e de imagens do universo letrado e popular do país, o que demonstra as diferenças e a importância de uma cultura marginal e localizada na periferia do mundo. Por sua ambição ao enciclopedismo, segundo Chagas (2015), o "*Romance d' A Pedra do Reino* se abarrotava de informações que nenhum resumo poderia ser capaz de resgatar" (*Idem*, p. 8).

Ainda segundo esse autor, "a marginalidade é, inicialmente, uma condição de possibilidade do enciclopedismo", sendo Suassuna um escritor enciclopédico por apresentar, de forma consciente ou não, em seu romance, as possibilidades narrativas com as quais estamos acostumados a nos interpretar.

Outra característica que, no nosso entender, aproxima o romance de arquivo da narrativa enciclopédica é que ambas delineiam-se em momentos de fragilidade, "desgaste

hierárquico" e "inquietação cultural" (CHAGAS, 2015) diante dos padrões dominantes e das expectativas de interpretação do seu presente imediato, mostrando o presente como um campo aberto de possibilidades.

Entretanto, a ficção de arquivo distingue-se da narrativa enciclopédica por representar, em princípio, um tipo de narrativa que mostra a transição dos romances no contexto latinoamericano e, por conta disso, reflete a diversificação das obras ficcionais a partir de 1960. Diversificados entre si, os romances de arquivo apresentam, estilisticamente, características específicas, como a autorreflexibilidade, a reescritura, a multiplicidade temática e o discurso crítico aos padrões literários anteriores, num momento em que muitas obras prendiam-se ao modelo realista de representação, por isso é um tipo de narrativa que possibilita a reflexão sobre as condições de possibilidade de escritura do romance no contexto específico da América Latina.

A nosso ver, a narrativa enciclopédica apresenta semelhanças com a "ficção de arquivo", principalmente, por demonstrar uma ambição de abarcar a totalidade, que se reflete na extensão monumental do romance. Conforme Echevarría, as narrativas de arquivo: "Son presas de la ilusión de totalidad, sin darse cuenta de que las llamadas novelas totales subrayan el hecho de que están incompletas" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 248)[7]. Ainda segundo Echevarría, esse caráter incompleto em geral assinala a ânsia de acumulação das ficções do arquivo, que nublam a percepção da própria narrativa de que praticam a redução totalizadora da história na linguagem do mito da forma como foi praticada pela antropologia.

Nesse sentido, verificamos, ainda com base em Chagas (2015), que, tanto na perspectiva do arquivo como da enciclopédia, o *Romance d'A Pedra do Reino* inclui em sua composição textos de nossa história literária (canônica ou não), da historiografia, do linguajar popular, símbolos e imagens das culturas urbanas e rurais, periféricas e centrais do país em diferentes épocas, sincronizadas, no entanto, em 1970, época em que o romance projeta a sua leitura. Assim, identidade, história e cultura são postas como interpelação das personagens do romance sobre questões não resolvidas pelo Brasil e sem possibilidade de compreensão naquele presente histórico que o romance retrata, mesmo que indiretamente, conforme demonstramos nas análises seguintes.

[7] "são presas da ilusão de totalidade, sem dar-se conta de que os chamados romances totais ressaltam o fato de que estão incompletas" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 248; tradução nossa).

Esse desejo de totalidade, demonstrado pela ficção de arquivo, pode ser verificado na composição complexa e, segundo Chagas (2015), "abarrotada de informações" de *A Pedra do Reino*, na qual é acionada uma grande quantidade de assuntos, personagens, ações, lugares e épocas na estruturação do enredo e na caracterização do narrador-personagem. Vejamos, então, alguns aspectos de tal configuração.

1.2 A TEIA DE ENREDO NA TOTALIDADE DO ARQUIVO

O modelo composicional de *A Pedra do Reino* exibe o feitio de transição que as obras ficcionais apresentaram no período das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, conforme apresentamos no item anterior.

Configurada no enredo por uma estrutura episódica, na qual coexistem diversas histórias que se assemelham a contos aparentemente independentes, a narração do pedido de clemência de Quaderna, a personagem principal, e a consequente narração da trajetória biográfica deste narrador-protagonista, ocupa o centro da trama, amarrando ao enredo episódios e reflexões direcionadas à história e à literatura nacional.

Ligada a essa confissão do narrador-protagonista, a trama narrativa aciona uma grande diversidade de discursos, literários e não-literários, provindos de diversos lugares ideológicos (da literatura canônica, da historiografia, do cordel), na qual várias temporalidades e lugares ideológicos convivem no mesmo plano de percepção (Pero Vaz de Caminha, Varnhagen, José de Alencar, Euclides da Cunha, Tobias Barreto, Joaquim Nabuco, Lampião, Antonio Conselheiro até Homero), demonstrando o desejo do autor de abarcar uma realidade em toda a sua complexidade social, histórica e cultural, conforme afirmamos anteriormente ao explicar as características do romance de arquivo.

Todos os acontecimentos da trama, excluindo-se as histórias e causos contados pelo narrador verborrágico e possuidor de grande repertório de leitura, organizam-se em torno do pedido de absolvição do bibliotecário Pedro Dinis Quaderna para o processo penal do "crime enigmático" e "indecifrável" no qual foi implicado. O leitor que se dispuser a ler prazerosamente as trágicas e, ainda, divertidas "vicissitudes" e "desventuras" na narração do pedido de clemência desse narrador-protagonista, predispondo-se ou não a acreditar nele, deve estar disposto a levar adiante a absorção de uma quantidade enorme de episódios inclusos; desde a infância feliz e de aprendizado da literatura de cordel na fazenda Onça

Malhada, no sertão do Cariri, até ele ser preso, em 1938, sob a acusação de envolvimento em crimes e atos políticos subversivos, em Taperoá, pequena vila do interior da Paraíba.

Além disso, aquele que se dispõe a ler a extensa obra, com mais de 600 páginas, envolve-se também na pretensão do romance de revolver uma série de informações relacionadas à formação cultural e aos discursos já pronunciados ao longo da história do Brasil.

Nesse sentido, *A Pedra do Reino*, apoiando-se no estilo coloquial, conferido à narração por Ariano Suassuna, assume, em certo sentido, o bom estilo do gênero policial, seguido em parte pelo romance de aventuras que gravitam em torno de emboscadas, assassinatos, atos de subversão, eventos messiânicos, inquéritos, posses de heranças e brigas entre famílias rivais. Todos os elementos do enredo retratam o quadro das transformações e conflitos socioculturais do Nordeste brasileiro, desde o Império até meados do século XX, mais precisamente, na chamada Revolução de 1930 e na Intentona Comunista.

A perspectiva de suspense que envolve a culpabilidade ou a inocência do narrador-protagonista, um bibliotecário, fidalgo arruinado e agregado na fazenda do latifundiário Pedro Sebastião Garcia-Barreto, e a probabilidade de desvendamento de crimes que lhes são imputados têm a vantagem de instigar o leitor a ler a extensa teia de informações do enredo. Não fosse esse suspense, talvez, a grande quantidade de informações pusesse em risco a coerência dessa trama.

Isso acontece porque as variadas versões para os mesmos fatos e a repetição de detalhes de um mesmo episódio, que Quaderna conta de forma circular – a morte do tio e padrinho do protagonista, Pedro Sebastião, e o aparecimento do Rapaz do Cavalo Branco à vila e que fazem parte da insistência do narrador em nos provar sua inocência – poderiam ser elementos que desviassem a atenção do leitor comum, devido, principalmente, ao acúmulo de acontecimentos narrados e de digressões feitas pelo narrador.

A trama de eventos contados em torno da culpabilidade ou não de Quaderna se torna ainda mais extensa, porque, além de relatar as causas do processo, o narrador inclui “causos” e histórias regionais, personagens, trechos de obras populares como o cordel e desenhos em forma de xilogravura, poemas canônicos e citações, que ilustram cenas e enredos de cordéis protagonizados por cavaleiros e fidalgos sertanejos nas caatingas do sertão. Tudo isso faz parte do delírio e do sonho que incendiaram o “sangue” e a memória do intelectual, cristão e monarquista de esquerda que Quaderna representa; esses elementos do livro condizem com a

“a dicção regional” e a escrita fortemente oralizada (CHAGAS, 2015, p. 2) que Suassuna conferiu à sua obra. Isso não invalida a semelhança do romance de Suassuna com outras obras nacionais ou mesmo estrangeiras, as quais possuem a marca de serem escritas por autores “enciclopédicos”, que buscaram criar, em suas obras, conforme afirma Chagas (2015), um “panorama enciclopédico” de visões sobre seu país, possibilitando um painel de várias realidades e temporalidades coexistindo sincronicamente.

Talvez seja este o ganho da obra: a possibilidade de se apresentar como uma “enciclopédia”, conforme aponta Chagas (2015) e, com isso, criar o painel de uma cultura heterogênea, como a do Brasil, o que possibilita também o diálogo com outras culturas centrais do mundo.

Nos próximos tópicos, realizamos uma possível síntese da trama narrativa (como uma espécie de guia de leitura), com vistas a dar sentido a essa história, esclarecendo os recursos literários – enredo, narrador, personagens, tempo – dessa obra singular que, como defendemos aqui, funciona como uma “ficção de arquivo”.

Contudo, sabendo que uma das nossas dificuldades foi reconstituir o encadeamento dos eventos enunciados no romance, buscamos fazer algo semelhante ao que fez Chagas (2015) que, na sua síntese do enredo, comparou *A Pedra do Reino* a uma “narrativa enciclopédica”, buscando definir o lugar ocupado (ou desejado) pela referida obra na literatura brasileira e mundial.

Nessa mesma perspectiva, procuramos descrever os recursos que tornam o texto de Suassuna um romance de arquivo. Para tanto, apresentamos uma “(des)leitura” da história contada, e buscamos, em alguns momentos, entendê-la a contrapelo do que nos tenta fazer entender Quaderna em seus delírios de monarquia; e, em outros, utilizando-nos da lucidez e das “pistas” oferecidas por esse astuto narrador.

1.2.1 O pedido de clemência

O enredo de *A Pedra do Reino* desenrola-se em torno do pedido de clemência de Pedro Dinis Quaderna, o narrador-protagonista que está preso na cadeia de Taperoá, a “indomável Vila” do sertão da Paraíba, no ano de 1938.

A partir desse pedido de absolvição, o narrador-personagem decide escrever na prisão uma espécie de "Memorial" (SUASSUNA, 2007, p. 33) dirigido à nação brasileira, um texto de defesa pessoal, contando as aventuras e os infortúnios pelos quais passou até dar com os "costados" na cadeia. Aos 41 anos, faminto, esfarrapado, "prematuramente envelhecido pelos sofrimentos" (SUASSUNA, 2007, p.34) e, acima de tudo, solitário, Quaderna dirige-se a um leitor "virtual", os "nobres senhores" e as "Damas de peitos brandos" (*Idem,* p. 35), que puderem ouvir seu canto "espantoso" enunciado na espécie de evocação que abre o livro (*Idem,* p. 27).

O memorial que escreve, segundo Quaderna, é composto à moda de *Memórias de um sargento de milícias,* de Joaquim Manuel de Macedo, e do *Compendio narrativo do peregrino da América Latina,* de Nuno Marques Pereira, obras e autores que devem auxiliá-lo na tarefa, já que revela não possuir "muitas ideias próprias". Trata-se, portanto, de uma obra "acadêmica" e, por isso mesmo, ainda segundo Quaderna, "indiscutível", porque embasada nos melhores exemplos de nossa literatura. A ironia dessas passagens é patente, visto que, embora se mostre contrito e devotado aos "acadêmicos" brasileiros, mais adiante na narração, o narrador declara ser "Dom Pedro IV", o "Decifrador" e "Rei do V Império" e "pretendente ao trono do Império do Brasil".

Essa espécie de autobiografia escrita da cadeia, que Quaderna denomina de "Memorial", é, segundo o narrador, dirigido "a todos os brasileiros, sem exceção", aos magistrados e soldados "que têm o poder de julgar e prender os outros" e ainda aos poetas e acadêmicos (SUASSUNA, 2007, p. 34). A escrita do memorial traz a possibilidade de o protagonista esclarecer os acontecimentos que motivaram a sua prisão e, sobretudo, fazer sua defesa. Dessa forma, a narrativa, de natureza episódica, é composta por diversos eventos que aparentemente estão soltos e desconectados entre si, mas que, devido ao argumento do pedido de clemência de Quaderna, ganham relativa unidade.

Na vila Taperoá, cidade do interior da Paraíba que abriga a maioria das histórias contadas por Ariano Suassuna, Quaderna viveu a maior parte dos eventos por ele narrados, especialmente aqueles acontecidos entre 1930 e 1935, os quais motivaram a sua prisão. A reabertura do inquérito relacionado ao assassinato, em 1930, do tio e padrinho do protagonista, o fazendeiro Pedro Sebastião Garcia-Barretto, reascende as investigações do corregedor Joaquim Navarro Bandeira sobre os movimentos políticos que abalaram a cidade em 1935. É que neste ano a vila fora invadida por um grupo de cavaleiros, que Quaderna

descreve no início da obra, como uma "estranha cavalgada", uma espécie de "tropel confuso", na qual quarenta cavaleiros armados e portando bandeiras, acompanhados de "jaulas, carretas, tendas, Cavaleiros e animais selvagens" (SUASSUNA, 2007, p. 35) escoltavam um mancebo misterioso, envolto numa atmosfera sobrenatural, dito como o Rapaz do Cavalo Branco: um jovem de cerca de vinte e cinco anos que mudaria o destino das pessoas mais influentes da vila. Os eventos desse dia desencadeiam os demais episódios da trama, organizados e centrados em torno da narração de Quaderna.

Dessa forma, o romance apresenta ao leitor um vasto painel de eventos, obras, autores, personagens, citações, colagem de textos e imagens (xilogravuras), que o narrador utiliza para contar a história dos antepassados, "ao invés de desenvolver diretamente esta possibilidade" (CHAGAS, 2015, p. 3). É que Quaderna retoma, ainda com a intenção de construir a sua defesa, aqueles eventos ligados aos acontecimentos mais antigos da infância: a linhagem dos antepassados da Pedra do Reino, a aprendizagem literária e política, que ele chama de "causas remotas" da sua prisão; todas essas estão ligadas à sua ascendência familiar, a qual, segundo ele, provém dos reis messiânicos da Pedra do Reino. Tal ascendência serve para justificar as ações do narrador-protagonista no presente, mostrando que sua desventura é um problema de sangue e honra, que herdou dos parentes sebastianistas do século XIX.

Outras personagens, que fizeram parte da infância de Quaderna, tais como a Tia Filipa, o mestre de cantoria João Melchíades Ferreira da Silva, "o Cantador da Borborema" (que fora soldado na guerra de Canudos), a velha Sá Maria Galdina, a Louca, também são retomadas na narração de Quaderna, porque fazem parte de sua trajetória na juventude. Todos esses são retomados no discurso retrospectivo à infância e à juventude, quando Quaderna remonta a sua aprendizagem literária, por via da literatura de cordel, a partir da qual ele explica as suas decisões políticas e literárias do presente.

Mas é sozinho, do xilindró, que Quaderna decide contar as causas do seu processo, narrando os eventos ocorridos três anos antes, em 1935, na escrita do memorial, o qual ele diz também se tratar de um "romance", composto com as cópias dos autos de seu processo (SUASSUNA, 2007, p. 34).

Mostrando a astúcia do pícaro tradicional, desejoso de provocar indulgência no leitor, Quaderna afirma que o memorial é uma forma de apelação, um pedido de clemência aos "corações magnânimos" das "Vossas Excelências", aos "brandos peitos das mulheres filhas" dessas excelências que os ouve, prováveis leitores de sua autobiografia. A narração da dita

biografia do protagonista inclui a retomada de um século de eventos que importam em sua absolvição, começando em 1835, quando sua família reinou nos Impérios da Pedra do Reino, no sertão do Pajeú. Nesse contexto de apresentação dos antepassados, o narrador-protagonista transforma personagens e eventos factuais da história do movimento messiânico de cunho sebastianista da Serra do Reino, no século XIX, em antecedentes de sua família. Conta como foi intimado pelo juiz corregedor, depois das suspeitas levantadas devido a uma carta anônima que continha mais de sessenta acusações contra ele. Com esse fato, Quaderna é envolvido no inquérito do assassinato por degolação de Pedro Sebastião Garcia-Barretto, ocorrido misteriosamente na casa da vítima, em 24 de agosto de 1930, e praticado, supostamente, por motivos políticos. O consequente inventário da enorme fortuna em ouro, prata e pedras preciosas, deixado pelo fazendeiro para os dois filhos: Arésio, o mais velho; e Sinésio, o filho caçula, preferido pelo pai, concentra enorme suspense na trama, porque levanta a suspeita desses filhos serem a causa dos acontecimentos que abalaram a Vila de Taperoá no ano de 1935, fatos estes que são associados às atividades de Carlos Prestes no Nordeste, as quais teriam atingido também a vila de Taperoá.

A narração em primeira pessoa, combinada ao estilo autorreferencial, com o qual Quaderna se dirige ao leitor, mimetiza o discurso legal, argumento da narrativa picaresca tradicional: neste tipo de narrativa, o delinquente ou condenado da justiça compõe uma autobiografia na qual ele faz apelo de absolvição às autoridades e à justiça. Esse discurso legal está presente em grande parte da narrativa, como um dos elementos da ficção de arquivo que pode ser identificado no romance de Suassuna. O discurso da lei, sabemos, aparece na ficção de arquivo de forma reiterativa. Segundo Echevarría (2000), o romance de arquivo, por meio da mimetização do discurso legal, proporciona a exposição do convencionalismo da justiça e a possibilidade da suspensão momentânea da lei. Nesse sentido, "la realización de este acto mimético permite una suspensión momentánea del poder censurador y punitivo del lenguaje jurídico" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 237)[8]. Na Espanha e na América Latina, a narrativa picaresca absorveu esta relação entre lei e poder, mimetizando o discurso jurídico, tratando da delinquência e da carência generalizada de validade legal, de forma cômica e paródica. A lei, para Echevarría, é a mais legítima das mediações de intercâmbio de valores e normas sociais, e atua como uma das fontes da cultura.

[8] "a realização deste ato mimético permite uma suspensão momentânea do poder censurador e punitivo da linguagem jurídica" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 237; tradução nossa).

As ficções do arquivo, ainda segundo Echevarría, permanecem na mediação antropológica, pois é por meio desse discurso hegemônico que a narrativa pode remontar ao discurso da lei, ou seja, voltar à mediação fundadora das narrativas latinoamericanas. Tais narrativas retornam ao discurso da lei como uma forma de rever a relação entre conhecimento e poder, e de analisar a concessão de poder que é dada ao conhecimento por meio da linguagem. Mas, as ficções do arquivo retomam a lei, também, para demonstrar seus limites e sua dispersão, e os suportes ideológicos que estão por trás das explicações sobre a origem das culturas, porque essas ficções não pretendem defender uma origem única para a explicação cultural das sociedades e nem erigir-se como discurso político de interpretação da essência das culturas nacionais. Em relação a isso, o romance remete à lei enquanto um discurso de mediação fundadora:

> Como La Ley, el discurso legal es el medio básico para el intercambio de valores, la metáfora de metáforas, la más arcaica de las reglas; tanto la regla actual, por decirlo así, como la más antigua. Esa regla de reglas contiene todas las mediaciones previas, todas las formas de la ley como discurso hegemónico (ECHEVARRÍA, 2000, p. 239)[9].

O discurso legal edifica-se como fundador da narrativa latinoamericana, porque nos lembra da ordem primordial e das regras a serem seguidas socialmente. Um discurso ideológico atravessado por diversas narrativas preservadoras da estrutura do mito, já que as narrativas mitológicas eram responsáveis por restabelecerem a ordem nas comunidades tradicionais.

Dessa forma, na narração do inquérito de Quaderna, o romance mostra a função exercida pelo discurso legal, que funciona como poder legitimador e restaurador da ordem em Taperoá, já que a história se encerra com o protagonista na cadeia. Mas, ao mesmo tempo, o romance apresenta Quaderna como um elemento de contraposição a esse poder, ao menos durante seu interrogatório. Dessa forma, por meio da exibição de seu conhecimento livresco e literário (que representa no livro um discurso de poder legitimado), Quaderna confronta-se com o poder cerceador e punitivo da personagem do juiz-corregedor. Em uma de suas batalhas verbais com o juiz, Quaderna troca de posição no diálogo, assumindo a postura do

[9] "Da mesma forma que a Lei, o discurso jurídico, é a forma básica para a troca de valores, a metáfora de metáforas, a mais arcaica das regras; tanto a regra atual, por assim dizer, como a mais velha. Esta regra das regras contém todas as mediações anteriores, todas as formas da lei, que se estabelece como um discurso hegemônico" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 239; tradução nossa).

interrogador, e passa a questionar o juiz sobre assuntos literários, tentando destituí-lo da posição hegemônica:

> — Eu lhe provo isso já, Seu Corregedor! O senhor conhece o "romance" chamado História de Roberto do Diabo?
> — Romance?
> — Sim, o "folheto" do genial poeta e Cantador paraibano João Martins de Athayde?
> — Não tenho essa honra não!
> — Pois, não lhe faltando com o respeito, é uma falha imperdoável na formação político-literária do senhor! O romance de Roberto do Diabo começa assim: [...] (SUASSUNA, 2007, p. 349).

Ao longo do depoimento, Quaderna demonstra resistência ao poder coercitivo da palavra do corregedor, que age como um detetive para elucidar os prováveis crimes do narrador-personagem. Para o protagonista, a sua posição social é privilegiada, visto que possui prestígio na vila de Taperoá, enquanto bibliotecário, funcionário público e pertencente ao rol das famílias mais influentes do local, mesmo sendo um agregado à família dos Garcia-Barretto. O corregedor, no entanto, se empenha em ganhar a batalha verbal, exibindo as contradições das explicações que Quaderna dá para o assassinato de Sebastião Garcia-Barretto, e tentando provar a culpa do suspeito em relação aos delitos de que fora acusado. Nesse sentido, o corregedor afirma que Quaderna, mesmo possuindo "gênio" e "fidalguia", encontra-se em "maus lençóis". Por meio da apresentação de uma carta, o corregedor intimida Quaderna, mostrando que possui muitas informações sobre o envolvimento do protagonista em eventos subversivos da Pedra do Reino, inclusive no assassinato do tio do narrador-personagem, eventos que o mesmo não havia revelado ao longo do depoimento.

Como dito anteriormente, na cadeia, Quaderna enuncia do lugar do fidalgo arruinado, que demonstra sofrer perseguições por ter defendido a sua descendência monárquica em brigas entre famílias rivais e disputas de herança, como mostra a discórdia entre Arésio e Sinésio no dia da chegada do Rapaz do Cavalo Branco à vila. Nesse sentido, Quaderna mostra-se um homem ressentido, que possui a pretensão de assumir politicamente o legado sangrento e nobre dos seus antepassados e dos Garcia-Barretto; ele admite-se um "covarde", e, por isso, incapaz de participar de banhos de sangue e de degolações de verdade, como fizeram seus parentes do reduto da Pedra do Reino de 1835 a 1938. Admite, ainda, que se sente incapaz de realizar um "banho de sangue", o que, segundo Samuel e Clemente, seria imprescindível a um líder e revolucionário, o qual é "indispensável a toda Revolução que se

preza" (SUASSUNA, 2007, p. 76). Por conta de sua covardia e descrença em batalhas sangrentas, visto que já presenciou muito sangue derramado no solo sertanejo, Quaderna decide assumir o império deixado pelos antepassados da Pedra do Reino escrevendo uma obra, na verdade, a grande "Obra da Raça Brasileira", tendo como centro do enredo a morte de seu tio e padrinho Pedro Sebastião Garcia-Barretto.

O presente da narração, o ano de 1938, momento em que escreve o memorial, torna-se a ocasião em que o protagonista demonstra ao leitor certo sofrimento e reconhecimento da condição atual de homem detido pela justiça, mas que ainda merece crédito.

Na narrativa, vários recuos temporais serão estabelecidos a partir da primeira cena apresentada por Quaderna da cadeia, em 1938, que vai da página 31 até a 35. O narrador retrocede pela primeira vez no tempo da narração para contar os eventos sucedidos em torno da chegada de um grupo de cavaleiros e de chefes políticos que conduziam o Rapaz do Cavalo Branco, exatamente no dia 1º de junho de 1935. Os episódios relacionados à chegada desta estranha "cavalgada" pela estrada que levava à "Vila de Estaca Zero" iriam mudar o destino de muitas pessoas influentes da vila de Taperoá, inclusive a sorte do próprio Quaderna.

Neste tempo de 1938, Quaderna mostra-se como homem que sofreu decepções porque a vida não foi bem como ele tinha acreditado e aprendido por meio da literatura. Dessa forma, mostra-se ressentido, pois está preso, faminto e envelhecido, dependendo dos favores do carcereiro, o Cabo Luís Riscão, que lhe concebe a benesse de sair da cela comum e varrer o piso mais alto da cadeia, em troca de gorjetas, e também por considerar que ele é de família influente. Nesse momento, Quaderna lembra-nos Dom Quixote, na cena do último retorno do fidalgo espanhol para casa, quando se dá conta de que a realidade é cruel e que tudo o que fez baseou-se em fantasias criadas pela literatura. Voltando a Quaderna, vemos que ele fora criado como agregado na Onça Malhada, fazenda do tio Pedro Sebastião, depois da ruína e morte do pai. Quaderna sobrevive de um emprego de bibliotecário e como coletor de impostos da vila, colocações que foram agenciadas devido à influência do tio e padrinho na vila. Mesmo vivendo numa situação subalterna de agregado à família do padrinho, o que não condizia com a sua ascendência monárquica, Quaderna mostra-se como alguém importante, um legítimo "rei", "pretendente do Trono do Brasil" e candidato à cadeira de "Gênio da Raça Brasileira"; aqui ele é também semelhante ao Quixote, só que agora, trata-se de um Quixote cheio de ilusões na partida da primeira viagem, acreditando poder vencer todos os desafios e

monstros da realidade. Conforme podemos verificar nas primeiras páginas do romance de Suassuna, Quaderna faz uma exaltação da própria figura, nomeando-se "Rei do Quinto Império e do Quinto Naipe", "Profeta da Igreja Católico-Sertaneja" e "pretendente ao trono do Império do Brasil" (SUASSUNA, 2007, p. 33). Aqui, as ilusões que tem sobre si beiram à loucura.

Como vimos até aqui, o clima de exaltação pessoal e de feitos literários torna-se o ponto de partida e de condução do memorial por parte de Quaderna. Nesse sentido, enquanto narrador, enobrece seu passado, aliando-o à fidalguia do sertão e à monarquia do Brasil. Nesse momento, busca levar o leitor a crer na sua condição de homem envelhecido pelo tempo, perseguido e, talvez, injustiçado, já que sua trajetória foi marcada pelo nacionalismo e o "querer" bem aos destinos do Brasil. "É por isso, então, que, no momento de iniciar minha história, preso aqui nesta Cadeia, humilhado, perseguido, desprezado, olho para trás, e tudo o que me aconteceu parece um Sonho, uma visagem que desfilou diante de mim [...]" (SUASSUNA, 2007, p. 241).

Na citação com a qual abrimos o capítulo, verificamos, no entanto, que a descrição do narrador indica que o presente mostra-se uma época difícil no sertão. O presente é anunciado pelo próprio narrador-protagonista como uma época que é marcada pela seca, pela fome e pela miséria. Em capítulos mais avançados da estória, no depoimento, ficamos sabendo, que Quaderna caracteriza o tempo presente como sendo um tempo difícil, sobretudo, "do ponto de vista geral do Brasil". Nesse sentido, ele descreve o clima "tenso e carregado ambiente político" que o país estava vivendo, desde a Revolução Comunista, a Intentona de 1935, e do golpe de estado realizado por Getúlio Vargas, em 10 de novembro de 1937, cujas consequências chegavam à vila de Taperoá, a qual, segundo Quaderna, estava, naquele momento, "subvertida por ódios, ressentimentos, ambições e invejas, meio endoidecida por um ambiente inquisitorial de denúncias suspeitas, cartas anônimas e traições" (SUASSUNA, 2007, p. 245).

Com base nessas referências ao tempo presente do enredo, Chagas (2015) mostra que o romance de Suassuna comporta-se como uma narrativa enciclopédica, sobretudo, por expor as ações de um tempo presente "como um campo momentaneamente aberto", em que:

> A ação transcorre não num passado distante como na épica, mas num passado próximo, aproximadamente vinte anos antes do tempo da escrita

> (lembremos que *O Romance da Pedra do Reino* começa a ser escrito ainda nos anos 50) (CHAGAS, 2015, p. 8).

Esse momento, segundo o autor citado, é bem próximo à realidade de todos os leitores possíveis da obra, o que abre a perspectiva de reflexão de um passado ainda atuante no presente. Assuntos como o coronelismo, o cangaço e a política oligárquica são apresentados como conjunturas ultrapassadas e em desacordo com o momento presente vivido pelo país em 1970, visto que são vivenciados como problemas atuais por personagens anacrônicas como Clemente, Samuel e Quaderna.

De nossa parte, demonstramos que é de forma indireta que o romance alude a questões vividas pelo leitor da obra, como numa passagem em que as personagens Clemente e Samuel discutem sobre o quadro político brasileiro e mencionam questões que remetem a 1971, ano de publicação do romance. O internacionalismo na política e na economia, a guerra fria e o fascismo são assuntos comentados pelas personagens, mostrando que o Brasil já se reconhecia como um país de Terceiro Mundo, integrado às questões do imperialismo norteamericano.

Como exemplo do que afirmamos, mostramos um trecho do romance no qual Samuel e Clemente, temerosos de serem envolvidos no processo de Quaderna, comentam que o quadro político de delações que subsiste em Taperoá tem relação com a influência dos Estados Unidos. Os Estados Unidos (que apenas começam a ser reconhecidos como potência mundial após a Segunda Guerra) representam, para Samuel, uma ameaça à América Latina, conforme diz: "– Não concordo nada com as interpretações comunistas de Clemente, mas, de fato, quem sabe até que ponto tudo isso tem ligações com a luta da Besta-Loura, da Besta-Calibã, contra o Anjo Latino-americano, o Ariel ibérico?" (SUASSUNA, 2007, p. 259).

Esse trecho mostra que a personagem alude a uma época posterior ao período que embasa o enredo da obra, a saber, a década de 1930.

Essa perspectiva de abordagem do presente próximo ao leitor também pode ser vista sob a ótica da "épica moderna", um subgênero narrativo que Chagas toma de empréstimo de Franco Moretti (1996), com o objetivo de entender o lugar almejado pelo romance de Suassuna no sistema literário mundial. Chagas explica que Moretti, apropriando-se de uma categoria que retoma a proposição hegeliana do romance como "épica moderna", identifica em algumas obras a construção de imagens globalizadas do mundo em suas implicações sobre os indivíduos e as comunidades locais. De acordo com Chagas (2015, p. 13), são obras que "entre *Fausto* e *Cem anos de solidão* – entre a dobra inaugural de nossa episteme literária e

um marco próximo à publicação de seu estudo" apontam as implicações da globalização na composição de um herói épico movido pela passividade diante das dificuldades do real e a ação da bricolagem na composição da diegese. Em relação à composição da diegese, Chagas explica que Moretti identifica, na estrutura das obras, como o *Fausto*, de Goethe, "a ação de um *bricoleur*, de um Goethe que teria aglutinado uma multiplicidade de elementos durante o longo período de redação de uma obra que, nesse processo, teria emergido à revelia de um plano original" (CHAGAS, 2015, p.14).

A singularidade dessas obras seria a de se apresentar como formas simbólicas, sociais e históricas, que tentariam dar conta da modernidade compulsoriamente implantada pelo sistema político e econômico globalizado em países e regiões do globo que ainda conservam características de atraso e das "idades passadas" (*Idem*, p. 21).

Nesse sentido, Chagas utiliza o conceito de épica mundial para explicar a forma como *A Pedra do Reino,* obra "escrita ao longo de doze anos" (*Idem*, p. 14), costura em sua composição "elementos dispersos", unificados pelas ações e pelo universo mental mais ou menos convergente da personagem principal. Como épica mundial, o romance de Suassuna faz coexistirem "vários estilos literários e épocas históricas diferentes" (*Idem*, p. 16), os quais habitam, de maneira unificada, o presente da ação. Como o "arquivo", a épica mundial é uma forma de produção de memória, pela capacidade de sincronizar, no presente do enredo, épocas e estilos diferenciados.

É dessa forma que *A Pedra do Reino* faz conviver diferentes temporalidades e formas geográficas heterogêneas, aludidas na estória pela presença nos debates e nas disputas políticas de personagens, épocas e concepções distantes, tanto temporal quanto geograficamente, sincronizadas nas ações do presente da narração: "referências que extrapolam o presente do enredo" (CHAGAS, 2015, p. 24), numa remissão ao presente da leitura da obra, a saber, as décadas de 1960 e 1970.

1.2.2 O crime indecifrável e a Obra da Raça

A maioria dos fatos narrados no *Romance d' A Pedra do Reino* são filtros construídos pelo narrador-protagonista, que detém, enquanto narrador autodiegético, quase a

exclusividade da narração[10]. Tais fatos são resultado de versões apresentadas por Quaderna durante seu depoimento ao juiz corregedor, depoimento do qual o narrador-protagonista retira cópias com as quais pretende compor a sua epopeia. A totalidade dos relatos é de "segunda mão", já que grande parte dos acontecimentos narrados não foi presenciada por Quaderna, mas contada a ele por outras pessoas.

A morte de seu tio e padrinho, que tem indícios de ter sido um assassinato, é contada aos poucos por Quaderna, com se fosse "em pedaços", como se costura uma colcha, em que se vai montando os retalhos. A maioria desses "fatos" é narrada sob pressão, durante o depoimento que prestou ao juiz corregedor Joaquim Navarro, ou Joaquim Cabeça de Porco, na alcunha de Quaderna. Os detalhes do local onde aconteceu o assassinato de seu padrinho, degolado, e marcado na "espádua esquerda" com ferro de marcar boi, no dia 24 de agosto de 1930, nos aposentos impenetráveis de sua fazenda, a Onça Malhada, contêm muitos mistérios: não foram encontrados indícios de como os assassinos entraram na torre da casa para cometer o crime, já que Pedro Sebastião teria trancado a porta do quarto por dentro e as únicas aberturas do recinto eram seteiras que, por serem muito pequenas, não poderiam ter servido como passagem para os assassinos. Esses elementos impossibilitariam o acesso de pessoas ao local.

A torre onde aconteceu o crime é descrita por Quaderna como um lugar impenetrável, pois se assemelhava a um forte:

> Meu Padrinho foi encontrado morto, no dia 24 de Agosto de 1930, no elevado aposento de uma torre que existia na sua fazenda, a "Onça Malhada". Essa torre servia, ao mesmo tempo, de mirante à casa-forte, e de campanário à capela da fazenda, que era pegada à casa. Seu aposento superior era um quarto quadrado, sem móveis nem janelas. O chão, as grossas paredes e o teto abobadado desse aposento eram de pedra-e-cal. Por outro lado, meu Padrinho, naquele dia, entrara só no aposento e trancara-se lá em cima, dentro dele, usando, para isso, não só a chave, como a barra de ferro que a porta tinha por dentro, como tranca (SUASSUNA, 2007, p. 59).

A segurança da torre da "casa forte" da família Garcia-Barretto, descrita no trecho acima por Quaderna, não impediu, no entanto, que também, nesse mesmo dia, Sinésio Garcia-Barretto, o filho mais jovem do fazendeiro, desaparecesse misteriosamente. O rapto do rapaz,

[10] No próximo item deste capítulo e no quarto capítulo tese, detalharemos os níveis narrativos do romance de Suassuna.

por um grupo de ciganos sertanejos, segundo explicação de Quaderna, teria sido cometido pelas mesmas pessoas que assinaram Pedro Sebastião; seria resultado do ódio que algumas pessoas da localidade sentiam porque o jovem era "amado pelo povo sertanejo", pois o povo via no rapaz a esperança da ressurreição de um reino de glória, prometido desde seus antepassados da Pedra do Reino. Sinésio permaneceu desaparecido por dois anos, sem que Arésio, seu irmão mais velho e rival na questão da herança deixada por Pedro Sebastião, tivesse reclamado a posse da fortuna em ouro, prata e pedras preciosas do "Rei do Cariri".

Durante o período de cinco anos, a fortuna permaneceu sob a tutela de Antônio de Moraes, segundo homem, depois de Pedro Sebastião, a possuir a riqueza e o poder político que dominavam a região, mas que se opunha ao "fidalgo sertanejo" e "rei do Cariri", por ser representante da burguesia urbana. Sinésio permanece desaparecido e, em 1932, tem-se a notícia de que o jovem havia sido encontrado morto, por uns meninos, na capital da Paraíba, tendo o corpo "desfigurado e apodrecido" (SUASSUNA, 2007, p. 60). Ainda segundo a narrativa de Quaderna, depois de identificado por Arésio, o corpo do "infortunado príncipe" teria sido enterrado com todas as honras destinadas aos fidalgos como ele.

O inquérito em torno do assassinato de Pedro Sebastião é reaberto, após cinco anos, quando da chegada de um grupo de estranhos cavaleiros à Taperoá. A chegada do Rapaz do Cavalo Branco, que, supostamente, seria Sinésio, o filho mais querido do fazendeiro Pedro Sebastião, reascende a esperança do povo, que se amotina em frente da antiga residência do fazendeiro, no centro da vila, aguardando a aparição do rapaz.

A causa aparente da prisão do protagonista é a reabertura do inquérito em torno do assassinato por degola do tio e padrinho de Quaderna, o latifundiário Pedro Sebastião Garcia-Barretto. Porém, outros eventos mostram que Quaderna está sendo "julgado", sobretudo, por motivos políticos, que envolvem a posse da herança do velho "fidalgo" e "Rei do Cariri". Nesse contexto, incluem-se pessoas com interesses políticos e financeiros, que poderiam ter praticado o crime contra o fazendeiro, como o filho mais velho do "rei degolado", Arésio, filho do primeiro casamento, apontado como um jovem violento, que matinha ligações com o usineiro Antonio de Moraes, um "ricaço", que tinha interesses comerciais na região no ramo de mineração. Embora se apresente como rival de Pedro Sebastião, Antonio de Moraes fora nomeado, pelo juiz da Comarca de Taperoá, tutor da herança do velho fazendeiro degolado.

Então, por que apenas Quaderna é convocado a depor? É que a justiça, na figura do juiz-corregedor, entende que os acontecimentos provocados na vila por esta presença sem

explicação de Sinésio, o "Donzel", como fora apelidado, têm relação com a retomada das ações da Coluna Prestes na região. Por conta dos eventos sucedidos com a chegada do Donzel, como a volta de Arésio e toda a agitação em torno da fortuna do fazendeiro que financiaria a "Coluna Sertaneja", liderada por Sinésio, Quaderna é intimado a depor, a fim de esclarecer os mistérios em torno da morte do tio e padrinho e dos acontecimentos na vila no dia 1 de junho de 1935.

Durante o depoimento, Quaderna decidiu utilizar as cópias dos autos do processo como material de seu romance; esta foi uma saída que encontrou para conseguir ascender ao trono de "Rei do Brasil", e com isso viver na literatura as guerras e banhos de sangue protagonizados por seus antepassados da Pedra do Reino, já que ele não teve coragem de enfrentar essas guerras na vida real, devido ao seu "natural prudente, e até covarde, de Acadêmico" (SUASSUNA, 2007, p. 157); na verdade, esse romance será, segundo Quaderna, também uma epopeia, uma "Obra" nacionalista de primeira; capaz de superar os "irônicos" nacionais, como José de Alencar, Euclides da Cunha, e estrangeiros como Homero. Será, ainda, a obra que o consagrará "Gênio da Raça Brasileira". Com a escrita dessa obra, o protagonista sonha construir um "marco", um "castelo poético", uma "obra de pedra e cal", por meio da qual pretende sintetizar os ensinamentos de seus mestres Samuel e Clemente, mentores de literatura e política, "grandes homens", "gênios", que influenciaram a formação intelectual de Quaderna, e a dos poetas populares como Lino Pedra Verde e João Melchíades.

Assim, a infinidade de textos literários canônicos e desconhecidos que Quaderna enxerta em sua "Obra da Raça" reflete na formação "enciclopédica" da estrutura narrativa de *A Pedra do Reino*, dando a impressão de que a obra é uma coleção de textos alheios que se unem por meio de um processo de bricolagem, construído ao longo de uma década, o qual tem seu funcionamento assegurado devido a uma estrutura episódica, típica das narrativas enciclopédicas e épicas mundiais, conforme aludimos nos itens anteriores.

A acumulação de trechos e citações que o narrador faz da poesia popular, por exemplo, como se fosse resultado de uma bricolagem, é tão vasta que a pesquisadora francesa Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009) elaborou uma tipologia para analisar as citações populares presentes no romance de Suassuna.

Este desejo de acumulação da obra (de abarcar uma totalidade literária, social, histórica) seria típico também do romance de arquivo, tipo de romance que orienta nossa análise, e de outros gêneros, tais como as narrativas enciclopédicas ou a épica mundial,

aludidos em outros momentos da análise. Em todos esses casos, temos subgêneros do romance que concentram em si o projeto de compor visões unitárias do mundo.

A ficção de arquivo, entretanto, distingue-se das demais formas narrativas mencionadas por se fundamentar numa proposta de superação do modelo de representação predominante na América Latina, cuja principal característica diz respeito à abordagem da singularidade cultural e histórica das nações.

O arquivo propõe, conforme Echevarría (2000), a superação da pesquisa e da abordagem temática sobre a identidade nacional. Para isto, o romance de arquivo modula um discurso crítico dirigido ao histórico de representações do romance latinoamericano, sobretudo, ao chamado romance regionalista, apresentando-se como narrativas que são reescrituras deste.

De forma que, ainda segundo Echevarría, as ficções de arquivo são, em sua maioria, reescrituras do romance latinoamericano, formando uma memória específica sobre este; esta memória do arquivo contém quase todos os relatos anteriores sobre a história e a cultura do continente.

Conforme Echevarría explica sobre o romance de Alejo Carpentier: "*Los passos perdidos* es um arquivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 26)[11]. Tanto o romance de Carpentier como *Cem anos de solidão,* de Gabriel García Márquez, são ficções de arquivo por constituírem essa memória ativa, como se fossem um mapa de possibilidades narrativas da ficção latinoamericana. Esses romances expõem como as ficções, anteriores a eles, narraram as origens e a singularidade da nação.

Dessa forma, o romance de arquivo representa esse olhar crítico e um discurso de revisão às modalidades narrativas literárias importantes na América Latina, até o momento de sua publicação, "como em uma memoria activa"[12].

Assim a ambição de totalidade, no caso específico do romance de arquivo, resulta desse processo de revisão do histórico de representações do romance latinoamericano, que faz com o texto desses romances seja uma coleção de outros textos. Porém, mais do que uma acumulação de textos sobre a nação, a ficção de arquivo expõe o processo pelo qual os textos

[11] "*Os passos perdidos* é um arquivo de relatos e um estoque de relatos oficiais produzidos para se narrar acerca da América Latina" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 26).
[12] "como uma memória ativa" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 26).

são escritos, "um proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 53)[13].

Outra especificidade das ficções de arquivo é que estas assumem, explicitamente, a própria natureza literária; fazem isso, segundo Echevarría, não apenas para provocar o riso ou declarar-se texto literário, como se estivessem desconectadas da realidade ou da história; são irônicas porque representam uma forma de desarticulação da mediação através da qual se tem narrado, desde o século XVI, a história da América Latina.

Por isso, a memória que essas narrativas se propõem a construir não tem apenas a função de acumulação de conhecimento; desejam ser narrativas "totais", conforme afirma Echevarría, mas distinguem-se das demais narrativas (a enciclopédia e a épica mundial) pelo desejo de revisão e de atualização dos discursos e dos enunciados já efetivamente pronunciados sobre a nacionalidade e a singularidade local das nações latinoamericanas.

Estilisticamente, as ficções de arquivo distinguem-se das narrativas enciclopédicas e das épicas mundiais, por serem, em sua maioria, autorreflexivas, intertextuais e irônicas. As ficções de arquivo expõem, através de um recurso textual, a consciência de seu narrador-protagonista, que recolhe, lê e reescreve textos, atualizando a memória sobre estes no momento da leitura do romance.

Esse procedimento de revisão e de atualização das experiências, construindo uma memória sincrônica destas, está presente na configuração do narrador do *Romance d' A Pedra do Reino*, conforme expomos no último capítulo da tese.

1.2.3 A Guerra Sertaneja e o nó da epopeia

Os mistérios em torno da herança de Pedro Sebastião e a possibilidade do grupo que acompanhava Sinésio financiar as atividades da "Coluna Sertaneja" nos eventos de 1935 a 1938 compõem os acontecimentos principais da trama e têm a ver com o pedido de "clemência" de Quaderna. Dessa forma, o presente da narração, o ano de 1938, é o tempo em que transcorre a narrativa do depoimento e das ações vividas pelo narrador, após as atividades

[13] "Um processo de combinações repetidas, misturas e miscigenação regido pela heterogeneidade e pela diferença" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 53).

da chamada Guerra Sertaneja, protagonizada pelo Rapaz do Cavalo Branco, supostamente Sinésio.

Mas muita coisa que merece atenção aconteceu em Taperoá nesse momento. A herança deixada pelo Rei do Cariri para os filhos Arésio (o mais velho) e Sinésio, filho da segunda esposa do fazendeiro, Joana Quaderna, irmã do protagonista, levanta suspeitas de que a fortuna incalculável em ouro, prata e pedras preciosas pudesse ser usada para financiamento das estratégias políticas da Coluna Prestes em Taperoá, fortalecendo assim o comunismo na região. Havia, segundo declaração de Quaderna ao corregedor, um mapa do tesouro deixado por Pedro Sebastião, o fazendeiro assassinado misteriosamente. O segredo desse mapa, segundo a confissão feita por Quaderna no depoimento, estava transcrito de forma ilegível e o "Rei do Cariri" morreu sem decifrar esse segredo. O mapa continha as instruções do local onde o tesouro estaria escondido. Em torno dessa fortuna, os fatos vão se encaixando, pois o usineiro Antonio de Moraes tinha também interesses em expandir as suas transações comerciais em Taperoá, tendo sido nomeado como tutor da fortuna até que Arésio pudesse tomar posse da herança. Apesar de outras pessoas serem suspeitas do crime e da participação nos eventos, como Arésio, o filho mais velho de Pedro Sebastião, e o multimilionário Antônio de Moraes (suspeito de ter encomendado as tentativas de assassinato a Sinésio), Quaderna será, como dito no tópico anterior, o único a ser chamado para depor, fato que resulta em sua consequente prisão. No interrogatório, ele atua como único suspeito, e é intimando pelo corregedor a se pronunciar a respeito do crime e dos acontecimentos políticos ligados aos eventos do dia 1º de junho de 1935, dia da chegada do Donzel.

Vale salientar que apenas Quaderna poderia ter tido a chance de saber onde estava o tesouro, pois seu tio passara-lhe as inscrições contendo o segredo do mapa antes de ser assassinado. Além disso, Quaderna era uma espécie de "Guarda do Selo e do Tesouro" da Onça Malhada. Mas, o leitor só tem acesso a esses "detalhes" quando Quaderna é pressionado pelo corregedor a explicar os mistérios em torno da fortuna de Pedro Sebastião. Dessa forma, os eventos centrais do presente da narração concentram-se, como dito anteriormente, nos episódios em que Quaderna presta seu primeiro depoimento ao corregedor no ano de 1938, com "a chegada do "Donzel" e a prisão de Quaderna sendo associadas à Intentona Comunista, de 1935, e ao golpe do Estado Novo, de 1937" (CHAGAS, 2015, p. 4).

Conforme Chagas (2015), os acontecimentos da complicada trama começam a se esclarecer a partir da página 378, quando Quaderna afirma ter tomado partido de Sinésio no

caso da Guerra do Reino (não fica bem esclarecido se a referida guerra se tratava de uma luta armada contra o grupo rival de Arésio ou apenas da viagem em busca do tesouro do Rei do Cariri). Nesses eventos da chamada Guerra do Reino, nos quais são esclarecidas as intenções políticas das personagens Sinésio, Arésio, Antônio de Moraes, Luís do Triângulo, Pedro Gouveia, Frei Simão (esses últimos acompanhavam Sinésio), o romance mostra um pouco mais da identidade de Quaderna, que é apresentado como sendo um homem que não aprendeu a identificar a "existência de uma fronteira estética" (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 188), a separar o mundo da arte e o mundo real, e, por isso, alguém que pode ser facilmente manipulado politicamente, por conta de sua ingenuidade em relação a temas políticos.

Antes de ser pressionado pelo juiz, Quaderna tenta fazer seu leitor acreditar que o Rapaz do Cavalo Branco era Sinésio, seu primo desaparecido no mesmo dia do assassinato do tio, mesmo que não se saiba de algum encontro dele com o "Donzel"; sabe-se apenas que ele enviou a Sinésio um pacote de papeis, uma cópia manuscrita do *Caminho Místico*, um livro de orações do Santo Antonio Conselheiro de Canudos. O corregedor desconfiou que o pacote contivesse documentos subversivos enviados por Carlos Prestes, pois esse último andava incógnito, na época, usando o pseudônimo de Antonio Villar. Essa adesão de Quaderna ao primo mais novo mostra-se quando o narrador-protagonista conta ao corregedor que na Guerra do Reino tomou partido de Sinésio, por questão de "sangue e parentesco" (SUASSUNA, 2007, p. 379). Isso porque Sinésio era duplamente parente de Quaderna, já que, além de primo, Sinésio, pelo lado dos Garcia-Barretto, era sobrinho do protagonista (a mãe de Sinésio era irmã do narrador-protagonista, Joana Quaderna); e Arésio era apenas seu primo. Mas, apesar disso, Quaderna não nega seu apoio a Arésio, pois. Como vemos no decorrer do romance, ele (Quaderna) facilita um encontro secreto entre Arésio e Adalberto, adversários de Sinésio, na sua "casa de recursos", a Távola Redonda. Isso mostra que a postura do protagonista é a de quem sempre "fica em cima do muro", aguardando a situação mais favorável, ou que fica como uma espécie de "agente duplo", conforme propõe Chagas (2015). Segundo esse autor, as intenções de Quaderna eram, acima de tudo, literárias, e não políticas, já que seu sonho era ser reconhecido como grande autor mundial, superando até Homero. Nesse sentido, Chagas (2015) argumenta que "caso algo saísse errado, ele ainda encontraria uma salvação na literatura – ele poderia escrever a sua epopeia e candidatar-se não ao título de 'Imperador do Brasil', mas ao de 'Gênio da Raça Brasileira'" (CHAGAS, 2015. p. 5). Sob essa perspectiva, Quaderna pode ter sido manipulado pelas forças políticas

que pretendiam dominar Taperoá de alguma forma. Tais forças teriam se aproveitado das ilusões e fantasias literárias que alimentavam o sonho do protagonista de reviver as glórias sangrentas dos antepassados sebastianistas.

Retomando o enredo do romance, notamos que, no momento em que a cavalgada chega à Vila (apesar de organizado um evento na cidade, uma cavalhada), Quaderna afirma que estava presente em uma "sessão literária a cavalo" junto a Samuel e Clemente, seus professores de literatura e política. Por isso, ainda segundo o narrador-protagonista, ele não teria presenciado a cena, mas, mesmo assim, fez questão de descrevê-la, como forma de defesa no processo. Quaderna também não presenciou a emboscada na estrada, antes da cavalgada chegar à vila. Essa emboscada foi, na verdade, uma tentativa de homicídio ao Rapaz do Cavalo Branco. Também não viu o assassinato de um homem que atentou contra a vida do Donzel, já no centro da vila. Vale salientar que, coincidentemente, o tiro partiu do lajedo onde Quaderna fazia sua refeição de profeta iniciado. Mas, a centelha de luz que partira do lajedo no momento do tiro pode ter sido o reflexo do espelho que Quaderna sempre atava à cintura.

Por tudo isso, constatamos que a descrição que Quaderna faz das ações da tropa e dos crimes foi resultado do relato de outra pessoa que presenciou o episódio. Assim, os comentários autorreflexivos e de teor realista são uma versão reconstituída literariamente pelo narrador; os episódios são contados nos folhetos II e III, partes do texto em que o narrador descreve a chegada do "tropel confuso de cavalos, jaulas, carretas, tendas, cavaleiros e animais selvagens" (p. 35) que acompanhava o Rapaz do Cavalo Branco à maneira do seu estilo "régio", que é justamente a combinação dos estilos "oncista" e "tapirista", pertencentes, respectivamente, aos movimentos literários fundados pelos mentores de Quaderna, Clemente e Samuel.

Como o leitor pode acreditar na verdade dessa cena? Nesses episódios, a autoconsciência do narrador expõe os detalhes dos acontecimentos, mostrando os bastidores da construção do texto literário, ao declarar: "Vossas Excelências não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena" (p. 50). Aqui, a ironia em relação à verossimilhança da cena é patente. Se Quaderna diz querer ser "exato" na descrição, porque

se utiliza justamente do poder de fingimento da literatura para fazer isto? Supomos que tal atitude pode ser consequência da monomania presente na personalidade de Quaderna[14].

Na descrição que faz, Quaderna quer fazer seu leitor acreditar que o Rapaz do Cavalo Branco é uma espécie de líder messiânico, versão que foi implantada na vila pelos dois acompanhantes do Rapaz na cavalgada, Frei Simão e Pedro Gouveia, esse último se apresentou como advogado de Sinésio na questão da herança de Pedro Sebastião. Por um lado, a aparição do Rapaz do Cavalo Branco na Vila está envolta em mistérios, suscitados, sobretudo, por Quaderna e pelas pessoas do "povo" que acreditavam na volta de Dom Sebastião. Mas, por outro lado, os partidários de Arésio afirmavam que se tratava de um enviado de Luís Carlos Prestes. Como filho querido do fazendeiro e também amado pelas pessoas simples de Taperoá, conforme já afirmamos, Sinésio era relacionado, pelo povo sertanejo, à figura do rei português, Dom Sebastião, o que suscita o despertar de anseios de uma vida melhor para os pobres, pois esses acreditavam que o referido rapaz iria ressuscitar o Reino de glórias prometido por Dom Sebastião e vencer os poderosos proprietários de terras. Por isso, a "ralé" sertaneja compareceu à Praça para apoiá-lo e enfrentou o tiroteio, a fim de proteger o suposto Sinésio da sanha do cangaceiro Capitão Ludugero. Nesse sentido, a presença do "Alumioso rapaz do cavalo branco" reacende na população as esperanças de paz e de justiça social. No entanto, sua chegada, segundo Quaderna, é vista pelas pessoas influentes da vila como uma ameaça, e é relacionada a eventos considerados subversivos, como as ações da Coluna Prestes, o que motiva a reabertura do inquérito da morte de Pedro Sebastião, conforme já afirmamos.

Após narrar os episódios que descrevem a chegada do grupo de cavaleiros que acompanha o Rapaz do Cavalo Branco, o narrador-protagonista faz a descrição do crime indecifrável praticado contra Pedro Sebastião, no folheto IV, intitulado de "O caso do Fazendeiro Degolado". Na parte da narrativa que começa no Folheto VI, Quaderna busca demonstrar que é um "descendente, em linha masculina e direta" de João Ferreira Quaderna, "O Execrável", o primeiro a reinar na Serra do Reino e responsável pela degolação de 53 pessoas no episódio messiânico do sertão da Paraíba.

É nesse momento da narrativa que Quaderna torna-se um cronista e reconta os episódios mais antigos, acontecidos no século XIX. Nessa parte, cujo título é "O Primeiro

[14] Não tratamos diretamente da possível monomania de Quaderna, mas no item 1.3 deste capítulo estabelecemos relações entre o protagonista d' *A Pedra do Reino* e Dom Quixote, baseando-nos nesta característica.

Império" (p. 68), o narrador nos informa os detalhes dos reinados sangrentos ocorridos no sertão nos períodos em que sua família "reinou" durante quatro impérios consecutivos no sertão do Pajeú, todos encerrados tragicamente. Dessa forma, Quaderna consegue resumir os motivos ligados à genealogia da família, que confirmam a legitimidade de sua herança dos "reis" sertanejos anteriores, consagrando-o como o "Dom Pedro IV" (SUASSUNA, 2007, p. 151).

A narração desses "impérios" é feita com base nas fabulações nobiliárias do narrador-protagonista e é mostrada como resultado da educação deste. A forma como é feita a narração nos faz supor que Quaderna teria enlouquecido depois das leituras de cordel. Na sua descrição do sertão, prevalece a apresentação dos feitos e demandas do mundo cavalheiresco, representada na literatura de cordel e nos romances antigos cantados nas feiras, nos quais os sentimentos de bravura e de honra são cultivados como os mais importantes. Isso confere a Quaderna uma visão idealizada da realidade do sertão, fazendo-o enxergar a realidade dos eventos do reduto messiânico por meio do viés idealizador da literatura de cordel. De forma que o delírio de monarquia do protagonista não tem limites, o que mostra certa insanidade de sua parte.

A poesia popular, segundo Quaderna, "incendiou" o seu sangue, provocando o desejo de assumir o "trono do Sertão do Brasil" e de escrever a obra da "Raça Brasileira", devido a um orgulho desmedido de pertencer a uma linha nobre, mesmo que esta seja estigmatizada. Este desejo cresce ainda mais, quando o protagonista realiza, em 1935, uma viagem ao local onde ficam as pedras do reino, local dos eventos sebastianistas do século XIX. Nessa viagem, Quaderna participa das "caçadas aventurosas" no sertão do Pajeú, em Pernambuco. A expedição é descrita no folheto[15] "A viagem", em que o narrador denomina sua aventura de "expedição aventurosa à Pedra do Reino" (p. 149) e apresenta uma espécie de "pesquisa de campo" ao local em que aconteceram os episódios da Pedra do Reino; pesquisa essa que funciona como um dos recursos de preparação literária do protagonista. Nessa viagem, presenciamos verdadeiros acessos de delírio por parte de Quaderna, como mostra a descrição do momento em que ele se autocoroa Imperador do V Império da Pedra do Reino, chegando, inclusive, a ter uma crise epilética.

Mas, em meio à narração dessa viagem, que pensamos ser apenas de cunho literário e com intenções de reviver os eventos sangrentos ocorridos no lugar das Pedras Encantadas,

[15] Em *A Pedra do Reino*, os capítulos são denominados de "folhetos".

ficamos sabendo que a referida viagem também tinha o interesse de descobrir o tesouro de Pedro Sebastião, que, pelas indicações do mapa, estava escondido na furna da Pedra do Reino. Daí surge uma dúvida: seria Quaderna um interesseiro, um ressentido que não admitiu a condição de agregado à família Garcia-Barretto e, por isso, deseja a posse do tesouro? Para responder a essa questão, defendemos que confluem, na constituição da personalidade do protagonista, interesse, orgulho, ressentimento e o autoengano, tudo isso constituindo uma personalidade conflitante que beira à loucura. Nesse sentido, defendemos que a personalidade desse protagonista é hesitante e ambígua.

1.2.4 O processo em aberto

Os acontecimentos subvertedores da ordem na vila de Taperoá, ocorridos em 1º de junho 1935 e protagonizados por um grupo de cavaleiros, motivaram a reabertura do processo judicial contra o narrador-protagonista. O processo tem relação com o assassinato por degolação de Pedro Sebastião, "o rei do Cariri", mas envolve também os eventos de 1935, quando o grupo de cavaleiros invade a vila escoltando o Rapaz do Cavalo Branco.

A convocação de Quaderna para depor foi resultado de uma carta anônima, enviada ao corregedor por algum desafeto que o narrador-protagonista possuía na vila, o qual lhe faz cerca de sessenta acusações. Dentre estas, o corregedor se apoia nas quatro "acusações graves", quais sejam: i) ter organizado um Circo, em 1935, depois da chegada de Sinésio, naquela viagem à Pedra do Reino, com o "fim oculto" de encontrar o tesouro deixado por Dom Pedro Sebastião, que financiaria a Revolução sertaneja; ii) ter organizado, na sua estalagem, na noite em que Sinésio chegara à Vila, um encontro entre seu primo, Arésio Garcia, e Adalberto Coura, um foragido da polícia; iii) ter enviado a Sinésio um pacote de papéis que continha o roteiro do tesouro, ou documentos subversivos enviados por Prestes; e, finalmente, iv) ter assassinado o fazendeiro Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, tio e padrinho de Quaderna.

O primeiro depoimento de Quaderna assemelha-se a um julgamento, ou ainda, a um duelo: o corregedor tenta incriminá-lo de comunista, interpretando os fatos de 1935, em Taperoá, como sendo uma espécie de rebelião contra o governo de Getúlio Vargas, e reunindo elementos para que Quaderna entregue a verdade, ao enredar-se em suas próprias contradições; quanto a Quaderna, ele se aproveita da ocasião para tentar desbancar o

corregedor por meio de uma suposta superioridade literária e intelectual. Além disso, Quaderna busca confundir seu "adversário" em relação à resolução dos mistérios que envolvem o inquérito. O corregedor revela que sabe de detalhes que Quaderna não revelou ainda, como o fato de o protagonista estar usando, no momento do interrogatório, o anel que pertencia a Pedro Sebastião e que fora retirado do dedo do fazendeiro momentos depois dele ter sido degolado. Fingindo um ataque epilético (pelo menos o corregedor e a datilógrafa, Dona Margarida, suspeitam que se trate de um simples desmaio), Quaderna tenta desviar do assunto do anel. Mas, pressionado pelo corregedor, decide contar tudo o que sabe, inclusive delatando-se de ser parente dos antepassados sebastianistas e reis da Pedra do Reino, informando ao corregedor que ele (Quaderna) é, de fato, um "Rei, por direito e por sangue" (SUASSUNA, 2007. p. 465).

Neste sentido, a narração do primeiro depoimento ocupa um terço da obra, precisamente 394 páginas, o que significa mais da metade do romance. Os diálogos mantidos entre Quaderna e o corregedor estão repletos de passagens teóricas e de divagações do narrador, que retoma as lições dos professores Samuel e Clemente sobre literatura, misturando-as a sua defesa. Muitas histórias que cogitamos pertencer ao repertório oral e popular são encaixadas à narração de Quaderna e também aos eventos de que o corregedor não ficará sabendo, ocorridos também no dia 1º de junho de 1935, quando o Rapaz do calo Branco chegou à vila. Muitas idas e vindas são percebidas no enredo, porque o narrador retomará fatos anteriormente relatados.

Ainda que a narrativa de *A Pedra do Reino* apresente esse conjunto intricado de acontecimentos temporais, quatro datas principais sintetizam a composição temporal da história. Nesse sentido, os acontecimentos temporais do romance gravitam em torno das seguintes datas-chave:

a) 9 de outubro de 1938: o narrador Pedro Dinis Ferreira Quaderna afirma que está preso na cadeia de Taperoá e inicia a narração;

b) 1º de junho de 1935: A narrativa desloca-se em *flashback* para três anos antes, especificamente para o dia em que a comitiva do Rapaz do cavalo branco chega à vila de Taperoá;

c) 24 de agosto de 1930: dia do assassinato do fazendeiro Pedro Sebastião Garcia-Barretto e do desaparecimento de Sinésio, filho do citado fazendeiro e primo de Quaderna, que, possivelmente, reaparece em 1º de junho de 1935 como o Rapaz do cavalo branco.

d) 13 de abril de 1938: Quaderna presta o seu primeiro depoimento à justiça sobre os eventos relacionados ao assassinato de Pedro Sebastião e sobre "Guerra do Reino", motivada pela comitiva do Rapaz do cavalo branco;

Identificamos duas lacunas no esquema temporal dos acontecimentos e das datas-chave sob as quais se desenrola a narrativa de *A Pedra do Reino*. A primeira delas diz respeito ao período entre 1930 e 1935, pois não há menção do narrador-protagonista ou de outra personagem a respeito dos casos sucedidos nesse período de cinco anos, porque Quaderna começa a narrar os eventos relacionados à morte de seu padrinho apenas a partir de 1935. O segundo vazio temporal reside no período entre 1935 e 1938, período compreendido entre 1º de junho de 1935, dia em que Sinésio retornou à vila; e o dia em que o narrador apresenta seu primeiro depoimento, em 13 de abril de 1938, a "quarta-feira de trevas" de que fala Quaderna.

De forma que Quaderna narra os eventos transcorridos nos anos de 1935 e de 1938 minuciosamente, voltando sempre a contar acontecimentos anteriormente narrados que provocam a sensação no leitor de redundância e de que o narrador conta os fatos de forma circular e aparentemente confusa, não conferindo progressão à trama em diversos aspectos. É a partir dessa "circularidade da narrativa", conforme defende Cardoso (2010, p. 361), que Quaderna tenta não apenas confundir o leitor, mas atraí-lo para a narração de sua história de vida, prendendo-o inteiramente a seu universo narrado.

O vazio temporal de alguns acontecimentos mais próximos ao presente do narrador contrasta com o dilatamento temporal feito por ele para narrar às crônicas da família Ferreira Quaderna e também dos Garcia-Barretto, no sentido de confirmar a sua linhagem monárquica. Neste caso, o narrador dilata o tempo da narrativa para contar os eventos do século XVI, com o intuito de explicar a origem monárquica dos Garcia-Barreto e o parentesco desta família com o rei português Dom Sebastião, avançando desse período (século XVI) até o século XIX, a fim de, como dito, narrar as aventuras dos antepassados da Pedra do Reino.

Outro aspecto importante a ser observado pelo leitor de *A Pedra do Reino* diz respeito à circularidade do enredo, o que supomos ter relação com o relato memorialístico posto em prática no romance. A narração história inicia com a autoapresentação de Quaderna, que afirma estar preso na cadeia de Taperoá no ano de 1938 e decide contar a sua história. O narrador começa o relato já em 1938, com o anúncio de que pretende contar em um memorial tudo o que aconteceu, fazendo uma retrospectiva dos fatos que vivenciou a partir do ano de 1935 até 1938, relatando os infortúnios e as "causas remotas" que o levaram a "dar com os

costados” na cadeia. Quaderna conta ao leitor o aconteceu após o seu depoimento, no dia 12 de abril de 1938, que ficou inconcluso, de forma que ele deveria comparecer à delegacia no dia seguinte, conforme a intimação do juiz-corregedor, mas, nesse dia, ele acaba ficando preso. Portanto, o final da trama remete para o início da narração, a qual se inicia com o episódio em que o narrador já está preso, no dia 9 de outubro do mesmo ano, quando ele (o narrador) anuncia seu desejo de escrever o memorial no folheto denominado “Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de Introdução”. O processo de Quaderna, portanto, permanece em aberto, aguardando a decisão da justiça.

Porém, no final do livro, o narrador discorre sobre sua chegada em casa, após o primeiro depoimento e antes de ser preso. Depois de fazer uma merenda de queijo coalho de elite de cabra e pão com manteiga, acompanhada pelo “Vinho tinto da Malhada”, que normalmente lhe dá acessos e delírios, Quaderna senta-se em uma cadeira de balanço, de onde recorda os últimos acontecimentos ligados ao seu processo. Adormece na cadeira, com uma leve sensação de embriaguez, que se junta a um sonho glorioso. Em seu sonho, o protagonista havia concluído a escrita da grande “Epopeia” nacional, motivo pelo qual foi condecorado rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, na Academia Brasileira de Letras. No devaneio, ele é condecorado “Gênio da Raça”, pelo bispo da Paraíba, na presença de Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha e José de Alencar, ao som de “uma música sertaneja de tambores, pífaros, triângulos, violas e rabecas” (SUASSUNA, 2007, p. 741) e sob os versos que o poeta paraibano Antonio da Cruz Cordeiro havia escrito especialmente para a cerimônia de sua condecoração. Sabemos que o delírio não durou muito, pois somos informados, no início da história, que ele fora preso após o depoimento, supostamente porque sabia demais.

Esses fatos nos permitem elaborar a hipótese de que seria o narrador-protagonista a imagem da “figura do arquivo”, apontada por Echevarría como o “guardador de segredos”. Nesse caso, ainda segundo Echevarría (2000), esse guardador de segredos deveria ser interditado, porque sabia demais.

É preciso refletir especificamente sobre essa personagem que, por ser também o narrador da história, concentra ambiguidades em torno de sua construção e, portanto, merece atenção na análise do romance em tela.

1.3QUADERNA: UM PAINEL DE MÁSCARAS, UM ARQUIVO DE POSSIBILIDADES[16]

Enquanto personagem, Quaderna apresenta múltiplos contornos. Quaderna se diz, no Folheto I, um poeta-escrivão, cronista, charadista, astrólogo e, colaborador de páginas literárias, um fidalgo, sucessor em linha de direta dos reis do Brasil e, portanto, um herdeiro da coroa real brasileira.

Mas, a despeito dessas "grandezas" apresentadas no primeiro folheto, vemos, durante a narração das ações pregressas do protagonista, que seu conhecimento literário é desprestigiado por seus professores, Clemente e Samuel, pois ele não é "Doutor". A sua formação literária popular, vinda dos folhetos nordestinos, rende-lhe chacotas e humilhações por parte dos professores, que não se conformam com o fato de que Quaderna, apesar das lições que recebe deles, fizesse uma literatura misturada, baseada nas lições dos cordéis e gestada na convivência do protagonista com os "bêbados", cantadores e outros "valdevinos", além da sua leitura dos romances de safadeza do Visconde de Montalvão.

Os mestres do protagonista queixavam-se, ainda, do fato de que fosse José de Alencar o maior precursor de Quaderna, um autor que eles consideravam "de segunda ordem". Essa reprovação não era de se admirar, pois os professores de Quaderna eram intelectuais renomados, que, supostamente, entendiam de literatura, filosofia e política. Clemente era "advogado, filósofo e mestre-escola da nossa Vila", como afirma o protagonista; era um Intelectual de esquerda, um historiador nascido no sertão da Paraíba e educado na escola de Tobias Barretto; liderava o movimento literário do "Oncismo Negro-Tapuia do Brasil" (SUASSUNA, 2007, p.42), cujas bases filosóficas eram pautadas nos ideias de defesa da contribuição das etnias negras e indígenas à cultura brasileira. Já o Doutor Samuel Wandernes, descrito pelo protagonista como o "fidalgo dos engenhos", é um monarquista de direita e bacharel em Direito pela Universidade de Recife, e o fundador do movimento literário "Tapirismo Ibérico-Armorial do Nordeste" (p. 50).

Mas, Quaderna não fica atrás de seus professores e ocupa a posição de fundador da Academia dos Emparedados do Sertão da Paraíba. Mantém uma publicação em Campina Grande, como colaborador do "Édipo", um suplemento literário anual renomado, conforme

[16]Neste capítulo, caracterizamos Quaderna, principalmente, como personagem principal do romance, embora alguns elementos do feitio narrativo sejam ressaltados aqui. Tratamos do perfil narrativo de forma mais específica no quarto capítulo da tese, quando demonstramos a configuração do narrador, ressaltando os modos de construção de memória mobilizados do romance.

Quaderna, do *Almanaque de Charadístico e Literário Luso-Brasileiro* e, ainda, dirige a página "literária, social, charadística e astrológica", do diário local, denominado de *Gazeta de Taperoá*. Estas ocupações literárias lhe conferem certo respeito na Vila. Entretanto, Quaderna terá a sua formação influenciada, sobretudo, por esse eterno antagonismo das convicções literárias, filosóficas, políticas e teológicas que caracteriza a dupla de professores, o que lhe renderá certo conflito ideológico que ele tenta conciliar.

As características antagônicas, aparentemente em constante tensão e indissociáveis de seus dois professores, Clemente e Samuel, encontram-se sobrepostas no caráter de Quaderna e compõem o sentido dessa personagem.

Quaderna é a imagem da sobreposição dos contrários e da conciliação entre princípios contraditórios e conflitantes que caracterizam a formação e o pensamento intelectual de seus mestres, remetendo com isso à figura do oximoro: Samuel, branco, católico, monarquista, e favorável às ideias da direta e à defesa das heranças eruditas da cultura ibérica em nossa formação; Clemente, negro, ateu, pensador de esquerda, republicano e defensor das causas do povo brasileiro e das origens negras e tapuias presentes na cultura brasileira.

Esse aspecto não impede, no entanto, que se veja na imagem do protagonista a construção de uma refinada ironia aos qualificativos de seus mestres e rivais. Conforme esclarece Ana Paula Soares Lemos (2007, p. 13): "Ele é ao mesmo tempo fidalgo e popular, tradicional e peculiar, religioso e satírico, sangrento e cheio de gargalhadas. Do risível e cômico ao dramático e trágico, Quaderna, nesse ponto, transparece a voz de seu criador, Suassuna [...]".

Na tentativa de esclarecer o perfil do narrador-personagem de *A Pedra do Reino*, baseando-se na equação autor vs. obra[17], Lemos (2007) chama a atenção para o seu último sobrenome: a palavra "Quaderna", segundo a autora, designa "objeto que se sustenta em quatro pilares", e sua utilização tem relação direta com a visão que Suassuna possuía da alma

[17] Ao trazer essa reflexão de Lemos sobre os qualificativos da personagem, advertimos que a leitura proposta, nesta tese, d'*A Pedra do Reino* baseia-se em categorias específicas, sendo uma delas as condições de possibilidade de escrita e de emergência do romance de Suassuna na década de 1960. Tal categoria surge com o estudo de Foucault, o qual embasou o estudo sobre o arquivo, que foi, entretanto, reconfigurando na tese, para o âmbito da problemática da memória. Dessa forma, ressaltamos a nossa discordância em relação à leitura realizada por Lemos e outros pesquisadores da obra de Suassuna no que se refere à relação entre autor e obra, pois tal leitura é contrária àquilo que é apresentado na/pela análise foucaultiana do texto literário, segundo a qual o "autor" representa uma função textual, ou seja, "característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2009, p. 274). Para mais detalhes da abordagem de Foucault acerca da função autor, indicamos a leitura do texto "O que é um autor?".

humana. De acordo com a pesquisadora citada, o autor paraibano defendia "que o homem divide-se em quatro pilares: o rei, o profeta, o poeta e o palhaço. O rei se complementa com o profeta, o poeta com o palhaço" (LEMOS, 2007, p. 86). Na caracterização da personagem, o rei significa a vaidade, explica Lemos, o orgulho imperial de Quaderna, seu orgulho de pertencer à família do patriarcado rural sertanejo. Mas essa imagem que também tem relação com o sentido trágico da existência e traz em si o peso da realidade empírica, "do trágico, do sangue, da fome, da terra seca do sertão" (*Idem*, p. 86). Tudo isso que teria sido vivido, segundo Lemos, pelo próprio Suassuna e, que, segundo a autora citada, ele faz reviver na voz de Quaderna. Esse lado do rei da personagem, entretanto, se complementa e se equilibra com o do profeta, que:

> Se por um lado remete à religiosidade do sertão que é forte e ambivalente que perpassa Deus e Diabo, bem e mal, sagrado e profano, tem também por outro lado a crença em uma Nossa Senhora eternamente compadecida, que absolve, que intercede, e na crença nos mitos que remetem a esperança da vinda de um São Sebastião (de influência ibérica) que liberta da fome, que liberta da pobreza. Mas, ainda, quanto à relação rei-profeta, pode haver uma vaidade de quem prediz um futuro, de quem tenta, portanto, ter o controle pelo poder e pela transcendia (LEMOS, 2007, p. 86).

O poeta e o palhaço, de acordo com Lemos, são responsáveis pelo sonho e pelo riso. Assim, o palhaço é o mediador "do trágico e do cômico da vida", trazendo equilíbrio entre a dor e o riso. Isso faz com o que o poeta-palhaço reaja com leveza e recorra à risada "nos momentos em que o rei-profeta pesa sobre os ombros" (LEMOS, 2007, p. 86-87).

Essa abordagem de Lemos, embora traga informações interessantes sobre os elementos usados na construção da personagem, não esclarece, entretanto, a função que a personagem Quaderna exerce para a significação da obra. Defendemos que os recursos inerentes ao texto, como a intertextualidade e autoconsciência narrativa, são importantes para a compreensão dessa personagem. Consideramos, portanto, que analisar Quaderna como uma personagem que se autoconstrói é mais importante do que reunir as opiniões do autor da obra sobre a construção dessa personagem. Mostramos que a construção de Quaderna possui relação com a própria configuração ambivalente, autorreferencial e pluritextual do romance aqui analisado.

Assim, embasando-nos nesses critérios internos ao texto e nas condições de escrita do romance, perguntamo-nos, portanto, como pode uma personagem possuir tantos qualificativos e assumir tantas capacidades, sem, contudo, perder a unidade de sua composição? Para

responder a essa questão, defendemos que a composição dessa personagem demonstra que o ambiente literário da década de 1960 apresentava maior possibilidade de experimentação de novos formatos textuais, dentre os quais o contorno autorreflexivo e intertextual do romance moderno.

Enquanto uma personagem plural e ambivalente, pois não se enquadra apenas em um perfil descritivo, Quaderna reúne, em si, as muitas facetas assumidas por diversas personagens romanescas, constituindo-se por meio de um painel de máscaras, um arquivo de possibilidades, conforme nomeamos este subitem do capítulo. Quaderna assume, por meio da intertextualidade e da autorreflexibidade, a formação de diversas personagens e de imagens literárias e culturais, reunindo, em si, um tom épico, cômico e dramático.

Enquanto uma personagem construída de modo autorreferencial, defendemos que, para entender Quaderna, devemos buscar apreender as muitas qualificações que ele próprio se atribui; e também os seus autorrebaixamentos, que se mostram quando ele concede a voz a outros narradores que dividem com ela o relato[18].

A oscilação constante de "personalidade" é o traço que melhor caracteriza Quaderna. Pois, como dito, ele transita entre a fidalguia e a marginalidade, a cobiça e a inocência, o delírio e a sagacidade no trato com a realidade, traços que nos levam a arguir que Quaderna é uma personagem que parece reunir qualificações de diversas procedências literárias, sem apresentar exclusividade do perfil de nenhuma delas: do mal-aventurado, astuto e esperto Gonçalo do *Lazarillo de Tormes*, ao autoenganado Dom Quixote e ao entufado orgulho de Ema Bovary, como nos mostra Chagas (2015); passando pelo nacionalismo ufanista do major Policarpo Quaresma, até as facetas do aprendiz e do impostor, que, de acordo com Carlos Newton Jr. (2003), Quaderna também apresenta, e que o aproximam das personagens da literatura alemã: Hans Castorp e de Fèlix Krull, os protagonistas dos romances de Tomas Mann: *A Montanha Mágica* e *Confissões do Impostor Félix Krull*, respectivamente. Essa semelhança entre Quaderna e os dois personagens acima citados se dá devido às coincidências da biografia e do destino dessas personagens tanto entre si quanto com a vida do protagonista do *Romance d'A Pedra do Reino*.

[18] Durante o depoimento e nas passagens em que mantém diálogo com outras personagens, Quaderna comporta-se como um narrador "eu- testemunha" (LEITE, 1985, p. 37). Nestas, ele divide a versão dos fatos com outras personagens, pois "descreve acontecimentos em que não estivera presente" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 51). Por ser, como dito anteriormente, um narrador autodiegético, Quaderna teria um ponto de vista limitado, porque observaria de um ponto de vista fixo, a partir de seus pensamentos, emoções e percepções. Mas, ao contrário disso, ele transita por vários pontos da narração, pois "revela a habilidade de obter informações sobre tudo e sobre todos" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 51).

Por tudo isso, defendemos, aqui, que Quaderna, apesar da unidade que concentra em torno de si, a ponto de se tornar essa personagem inconfundível no painel da literatura brasileira e mundial, mais reconhecido popularmente pela picardia e pelos delírios literários (um "bufão", no dizer de alguns leitores), representa um mosaico no qual se concentram os traços de diversas personagens.

Para explicar o porquê da construção desse personagem-mosaico, poderíamos afirmar que Quaderna, responsável pela sua própria construção, coaduna com o desejo do próprio protagonista de compor uma obra realmente "completa" e "grandiosa", buscando igualar-se a outros personagens complexos da literatura mundial.

Entretanto, além dessa perspectiva de construção autoconsciente, levamos em consideração as condições de escrita do romance, as quais contribuem para configuração multifacetada e complexa dessa personagem. Por participar de um ambiente literário com possiblidades formais e temáticas diversas, a ambiguidade e a contradição tornam-se as características mais marcantes da personalidade do protagonista d'*A Pedra do Reino*.

A ambiguidade que permeia o perfil da personagem pode ser observada pelo leitor na caracterização da focalização e do nível enunciativo da narração, que oscila entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. Como acumula as funções de personagem e também de narrador da história, a construção de Quaderna mobiliza vários planos da narrativa, estando presente tanto no nível autodiegético como também no plano extradiegético da narração[19]. No Folheto I, Quaderna aparece do nível da enunciação, no presente da narração, quando decide escrever suas memórias provando sua inocência, ele transparece o desejo de escrever de forma confessional a sua história. Nesse folheto, ele oferece a obra como uma confissão, apresentando-se como narrador autodiegético, isto é, que acumula as funções de protagonista e narrador de suas próprias memórias. Nesse início do relato: "O leitor é levado a crer que a

[19] Como *A Pedra do Reino* é uma narrativa de primeira pessoa, acomoda sempre uma duplicidade de foco narrativo e de pontos de vista. Quaderna duplica-se em narrador e personagem da história. Neste caso, Quaderna tem a possibilidade apresentar-se tanto no ato da escritura, ou seja, no nível da enunciação, como no nível do enunciado, através das ações da sua personagem. No nível da enunciação, Quaderna é o narrador de primeira pessoa, conta as ações do presente de um ponto fixo da narrativa, no Folheto I, quando inicia o relato, preso, em 1938. Nesse nível, ele assume a posição heterodiegética, isto é, está fora da história e exerce a função de narrador-autor. A focalização da narração é interna, de forma que ele se apresenta de modo confessional, contando suas memórias. Já, no segundo nível, o do enunciado, Quaderna limita-se a relatar e comentar, em terceira pessoa, as ações das demais personagens, com as quais esteve envolvido como personagem da história. Nesse nível, chamado por (GENETTE, 1972) de "situação diegética", ou seja, no nível da função narrativa propriamente dita, Quaderna se mostra ao leitor como personagem. Segundo (GENETTE, 1972), a narrativa autodiegética apresenta dois planos de realidade que se opõem sem se encontrar: heterodiegético e o autodiegético. Quando a personagem representa-se em diversos planos do passado, tem-se o nível heterodiegético, em que um narrador de terceira pessoa tem função de contar as ações pregressas da personagem.

narrativa que tem em mãos apresenta o ponto de vista característico desse gênero, ou seja, a introspecção" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 50). Já nos capítulos subsequentes do romance em tela, vê-se que Quaderna quebra esse pacto com o leitor e a narração oscila entre a primeira e de terceira pessoas.

Há uma mudança da personagem do nível da enunciação para o do enunciado, no qual Quaderna representa-se em momentos diferentes do passado. No folheto II, temos narração clássica "ulterior" (GENETTE, 1972), na qual Quaderna volta a três anos anteriores ao ato da enunciação. Temos Quaderna personagem da história em 1935, quando da chegada do Rapaz do Cavalo Branco a Taperoá, retrospectiva que tem a função de esclarecer os eventos em torno do assassinato de Pedro Sebastião e da luta política do "Donzel", que supostamente seria Sinésio. Nessas passagens, que dão corpo à narrativa, incluindo aí o depoimento, a posição de Quaderna oscila entre o eu-protagonista e o eu-testemunha (como vimos) e, ainda, o narrador onisciente, que diversas vezes "é mero porta-voz de outros narradores" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 70), incluindo o corregedor, um suposto narrador de segunda pessoa[20].

Coadunando em si diversos estilos literários diferenciados, que oscila entre a ironia, o humor, o drama e o caráter épico. Da mesma forma como acontece com essa diversificação de planos e estilos narrativos, Quaderna reúne os qualificativos de diversas personagens da literatura mundial, como Quixote, Ema Bovary, Policarpo Quaresma, Félix Khrull, mas também de personagens com perfis teatrais, dos palhaços e saltimbancos que reinam no mundo do teatro popular, reunindo vários extratos literários e artísticos. Além disso, há em Quaderna também os perfis das personagens presentes em narrativas populares e causos, como Pedro Malazarte, Canção de Fogo, Pedro Quengo, caricaturas da esperteza, da astúcia e da picardia.

Notamos que Quaderna, na maioria das ações contadas por ele mesmo (dado que é o arguto narrador autobiográfico), concentra em si elementos de ingenuidade, de ressentimento, de culpa, de mágoa, de vingança, que dão a impressão de terem sido acoplados à sua imagem na construção demorada do romance, visto que, às vezes, verificamos que um comportamento que adotou em determinado episódio não condiz com a postura que adotou em outro: o Quaderna cheio de remorso e culpa que conversa com Pedro Beato no episódio "As aventuras

[20] Maria Odília Leal-McBride (1989, p. 54) defende que *A Pedra do Reino* possui vários narradores, de primeira e terceira pessoas e um de segunda pessoa. O corregedor, que investiga a participação de Quaderna nos crimes na vila de Taperoá, seria um narrador de segunda pessoa, que divide a narração com o narrador-protagonista.

de um corno desambicioso"[21] desaparece em outros episódios em que o mesmo Quaderna aparece sob a perspectiva do riso e da galhofa.

No episódio citado, Pedro Beato, o ex-marido traído de Maria Zafira, atual amante do protagonista, perdoa Quaderna por ter se "apossado" da sua mulher. E Quaderna, mostrando-se culpado de seu feito, pede desculpas e conversa sobre seu envolvimento nos assuntos da política local com o Beato. Este o acusa de ter "pensamentos escondidos" que o fazem perigoso diante dos olhos das pessoas. Acusa-o, ainda, de orgulhoso, por não perdoar os assassinos de seu pai e de seu padrinho; e de ambicioso por querer juntar dinheiro e recuperar a fazenda "as Maravilhas" que pertenceu a seu pai, por questão de honra. Quaderna se mostra humilhado pelas verdades ditas por Pedro Beato e, mais ainda, mostra-se magoado e ferido por não conseguir perdoar o passado. O Quaderna desse episódio não condiz com o Quaderna galhofeiro e lascivo de outras cenas.

Por outro lado, Pedro Dinis Ferreira Quaderna já fora comparado ao pícaro. Além disso, seu pragmatismo direcionado à ascensão social, que o leva a buscar recursos a fim de superar as situações difíceis pela astúcia e pela esperteza, rende-lhe alusões ao *Lazarillo de Tormes*, precursor da novela picaresca. Um exemplo disso está no episódio no qual Quaderna abre a carta endereçada a seus professores, Samuel e Clemente, a qual contém a reposta negativa do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano do ingresso deles na instituição. Nesse episódio, Quaderna esconde que também tentou entrar no prestigiado instituto da capital paraibana, e, para sobrepor-se aos professores, antecipando-se na esperteza, lança a ideia de fundar a Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba, que os três integram como os únicos membros. Além disso, não podemos desprezar a picardia e as tiradas cômicas, as cenas e linguajar obsceno em episódios nos quais Quaderna apresenta a sua visão da realidade pela via do riso e da zombaria, como acontece no episódio do duelo de penicos, o famoso "ordálio brasileiro", entre Samuel e Clemente, contado no folheto XLII, intitulado "O duelo", narrado entre as páginas 288 e 302.

Mas, Quaderna não se comporta apenas como um pícaro, pois mesmo que seja ambicioso e que deseje subir na vida por meio da literatura, tornando-se o gênio da raça,

[21] Este episódio, em que Quaderna dialoga com Pedro Beato, folheto XLIV (p. 307 a 320), indica o teor autobiográfico do romance, pois mostra que a vida de Suassuna se mescla à invenção do relato narrado. Nesse sentido, vemos, nesse episódio, a presença de elementos que mostram que acontecimentos da história de vida de Suassuna são acoplados à história fictícia de Quaderna. É o que ocorre, por exemplo, em relação à morte do pai de Ariano Suassuna, João Suassuna, e também à morte de João Dantas, primo da mãe de Suassuna, o qual assassinou o "presidente" da Paraíba, João Pessoa, e depois foi encontrado degolado na cadeia. Tudo isso é relatado no referido episódio por Pedro Beato.

apresenta outros perfis que constituem sua "personalidade", mostrando que, de fato, concilia, em sua imagem, características ligadas ao épico, ao trágico e ao dramático, conforme afirmamos acima. Uma dessas características diz respeito a sua suposta monomania, a qual o faz transfigurar a realidade dura e ordinária do sertão em um reino encantado de aventuras, onde cangaceiros e ciganos maltrapilhos e sujos são embelezados pelo brilho das espadas e armaduras, porque transformados nos personagens literários e cavalheirescos dos cordéis. A capacidade que apresenta de "transfiguração" do real, de vê-lo com os olhos da literatura de cordel, faz de Quaderna uma personagem que se iguala ao Dom Quixote, de Cervantes.

Também a origem fidalga do narrador distancia-o da caracterização do pícaro, aproximando-o mais do "cavaleiro da triste figura", por sua condição trágica de encarar a realidade como ela não é de fato, alienado das condições reais da existência. Se, na fase adulta, Quaderna tenta sobreviver sozinho, lançando mão da astúcia para conseguir os ingredientes da "obra da Raça", sua origem familiar, vinda da aristocracia rural, o impede de ser totalmente anti-herói, marginal à sociedade, como se comportaria o verdadeiro pícaro: apesar de pertencer ao lado ilegítimo e pobre da família (sua mãe era irmã bastarda de Pedro Sebastião), Quaderna cresceu sob a proteção do tio Pedro Sebastião, o Rei do Cariri, sendo criado junto a seus filhos, Sinésio e Arésio, aprendendo com os mentores, Samuel e Clemente, as lições do mundo letrado. A literatura será o caminho de compensação de sua pobreza, conforme explica Chagas:

> A sua condição social – a meio caminho entre a inserção e a exclusão – permitia-lhe, em todo caso, vagar por entre todos os estratos sociais, travando contato com pessoas de todo tipo: apesar do seu contato íntimo com a oligarquia, ele era livre, entre outras coisas, para frequentar os cantadores que o seduziriam com seus *romances* de cavalaria cujos enredos o quixotesco e bovarista Quaderna mimetizaria ao recriar a sua estória familiar – era num "Castelo de poesia" que a sua família seria reinstalada em seu lugar devido; substituta da ação, a poesia deveria restaurar-lhe a honra (CHAGAS, 2015. p. 11).

Seria Quaderna, então, um fidalgo arruinado, como foi Dom Quixote? Segundo a versão que apresenta da infância, Quaderna cresce alienado, vendo a realidade do sertão a partir das lições literárias da sua tia Dom Filipa Quaderna, uma espécie de matrona e governanta da fazenda Onça Malhada, que tentou fazer de Quaderna um homem corajoso. Na descrição que faz da infância, o narrador deixa transparecer que a sua visão de mundo

embasa-se, sobretudo, nas histórias contadas na literatura de cordel e que seu desejo de tornar-se "rei" tem origem nessas leituras, conforme Quaderna descreve nesse trecho:

> Tudo isso me ajudava, aos poucos, a entender cada vez melhor a história da Pedra do Reino e a me orgulhar da realeza e cavalaria dos meus antepassados. Tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino Encantado, semelhante àquele que meus bisavós tinham instaurado e que ilustres Poetas-acadêmicos tinham incendiado de uma vez para sempre em meu sangue. [...] Assim, quando agora me acontecia evocar os acontecimentos da Pedra do Reino, o que eu via eram os Pereiras, como uma espécie de Cavaleiros Cristãos do Cordão Azul, assediando e assaltando o Reino criado e defendido pelos Reis Mouros do Cordão Encarnado da família Quaderna. Sonhava em me tornar, também, um dia, Rei e Cavaleiro, como meu bisavô (SUASSUNA, 2007, p.100).

Ele nos conta como seus delírios começaram depois da audição da *Cantiga de La Condessa*, um antigo romance que a tia ensinou às crianças da fazenda numa das noites em que brincavam de cantar na roda. Na leitura que fez do *Abecê de Jesuíno Brilhante* e da *História de Carlos Magno e os Doze Pares da França*, cordéis indispensáveis para aquele mundo popular, o sertão pareceu-lhe um "Reino", e o sofrimento de sua vida pobre e dependente do tio é compensada pelas imagens cavalheirescas do cordel. A leitura dos "velhos" folhetos e romances propiciava a mediação de um mundo menos doloroso do que aquele que o fez um agregado na família Garcia-Barretto, após a ruína de seu pai. Dessa forma, a partir desse mundo inventado, Quaderna passa a enxergar a realidade por via da visão literária. Ele confirma isso, com romantismo quixotesco, na seguinte passagem: "Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda de meu Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas e dos heroísmos e cavalarias, dos heroísmos e cavalarias dos *folhetos*" (SUASSUNA, 2007, p.100; grifo do autor).[22] A alienação e os delírios que o distanciavam da realidade, ao que

[22] Alguns analistas de *A Pedra do Reino* demonstram que as evidências entre a história da vida de Suassuna e a de sua personagem, Quaderna, não representam mera coincidência, mas que a personagem talvez seja uma criação autobiográfica do autor. Carlos Newton Júnior (2003), por exemplo, afirma que "se Quaderna não era, de fato, um personagem autobiográfico [...], ele era, sem sombra de dúvidas, o mais autobiográfico dos personagens de Ariano, aquele personagem através do qual o autor mais falou de si mesmo" (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 142). Embora esse dado não seja confirmado pelo autor, o fato de Suassuna descender de uma das famílias mais influentes do sertão paraibano, ter o pai assassinado nos primeiros anos da infância e ter crescido no ambiente da fazenda são dados pessoais do autor que podem ser comparados com a biografia do protagonista de *A Pedra do Reino*. As semelhanças da infância de Quaderna com a de Suassuna estão ainda mais presentes no relato que o protagonista do romance faz das lembranças dessa infância na fazenda Onça Malhada, lembranças essas que são marcadas pela morte prematura do pai e pelas recordações que constituem sua vida de menino. Contudo, nesta tese, não são esses aspectos que nos interessam, apesar de não podermos negar-lhes a existência.

parece, tinham limites. Sabemos dos arranjos e manobras que Quaderna forjava para aparentar um fraco e inábil para as guerras: sabemos que durante a viagem que ele fez em 1935 àquela Serra onde estão fincadas as pedras encantadas do reinado de seus parentes sebastianistas da Pedra do Reino não possui fins nobiliários apenas, como o narrador tenta nos convencer nas primeiras páginas do capítulo; na viagem, segundo ele mesmo revela, Quaderna tinha como objetivo encontrar o tesouro do tio Pedro Sebastião, de acordo com a indicação do mapa que esse passara ao protagonista antes de morrer.

Também no episódio das três caçadas "aventurosas", que fez durante a mesma viagem, em que o narrador diz não ter habilidade para atirar e depois acerta e mata uma onça, surpreendendo a todos, mas, ele afirma tratar-se de um golpe de sorte. Contudo, mais diante, em relação aos eventos da "Guerra Sertaneja", no dia 1 de junho de 1935, quando trata do tiro direcionado ao homem que atentou contra a vida de Sinésio, tiro esse que parte do lajedo onde o protagonista almoçava, desconfiamos que a sorte que ele se atribui no episódio da onça pode ter sido fruto de uma mentira, afinal ele pode ser tão bom atirador que não apenas matou a onça como também atirou no homem que tentou matar Sinésio. Mas, nesse caso, o que prevalece é a imagem de um homem que mente porque é "vaidosamente obcecado com o juízo alheio" (CHAGAS, 2015, p.11).

Nesse sentido, Quaderna diferencia-se do fidalgo de La Mancha, não apenas por considerar-se incapaz fisicamente de se envolver em batalhas e guerras da vida real, mas pela capacidade de medir as consequências de seus atos. Por sua capacidade de medir as consequências das batalhas reais, toma a decisão de transformar toda a realidade difícil e cruel do sertão em literatura. Aqui, a esperteza e a lucidez são características que contrastam com os delírios de autoengrandecimento. Por se autodenominar um "covarde", ele afirma que deseja construir um "reino literário" e por, meio dele, tornar-se rei, sem ser degolado e sem se envolver em guerras e cavalarias reais, para as quais ele afirmava não ter vocação. Muito menos desejava se meter em "matanças e morrenças", como fizeram seus antepassados da Pedra do Reino (SUASSUNA, 2007, p. 115).

Se, ainda analisando a construção desse personagem-mosaico, partirmos do lugar ambíguo que Quaderna ocupa na sociedade taperoense, vemos que sua imagem é a de quem vive na corda-bamba, no "entrelugar" da sociedade de classe, entre a "aristocracia rural" e o povo, a "ralé sertaneja". Socialmente é bajulado por pertencer a uma "família de certa ordem" e de posição social favorável, sendo sobrinho e protegido de Pedro Sebastião Garcia- Barretto,

o homem mais influente do sertão do Cariri. Este aspecto o torna um homem vaidoso. Mas, convive também com "os bêbados, os doidos, os ladrões de cavalo, os contrabandistas de cachaça, os cantadores, cavalarianos e vagabundos de toda espécie" (SUASSUNA, 2007, p. 355), mostrando-se humilde e envolvido nos espetáculos populares promovidos para o povo da cidade. Em síntese, é um fidalgo que, apesar de arruinado, é orgulhoso e não admite trabalhar em ocupações indignas a sua linhagem.

Nesse sentido, com a falência de seu pai, Quaderna e seus irmãos recusaram-se a ocupar os cargos "menores" de "caixeiro ou empregado de comerciantes, burgueses mesquinhos a quem servir seria uma desonra para simples filhos de Fidalgos" (SUASSUNA, 2007, p. 177) e, com isso, submeter-se às obrigações ordinárias. Como era o menos capaz para trabalhos que exigissem força física, fora enviado pelo pai ao Seminário da Paraíba, aos 21, com o objetivo de seguir a carreira eclesiástica, que o levaria ao posto de Bispo, fazendo-o tornar-se Príncipe da Igreja. Mas fora expulso do seminário em 1923. Com a ascensão política de seu padrinho, que lhe facilitou as nomeações de bibliotecário, tabelião e coletor de impostos, Quaderna assume uma posição social que lhe confere certo prestígio na vila, que embora "jamais consentâneo" com seu "sangue real", ao menos lhe "proporcionou um ócio remunerado de fidalgo-de-toga" (SUASSUNA, 2007, p. 178).

Apesar de insatisfeito com a situação social que ocupa, Quaderna alia bem as duas posições, de forma que além de bibliotecário e coletor de impostos, é dono da famosa casa de recursos "Estalagem Távola Redonda", uma pensão que parece ser também um bordel, como indica a descrição feita da mesma pelo juiz-corregedor, durante o interrogatório: "[...] lugar onde os rapazes ricos e desocupados da Vila têm encontros suspeitos com mulheres de maus costumes mediante uma taxa de pagamento ao senhor!" (SUASSUNA, 2007, p. 355). Vemos, aqui, a imagem de um homem que vive à margem da sociedade, convivendo com as pessoas de procedência duvidosa, buscando equilibrar bem a vida. Isso mostra que, além de Dom Quixote, Quaderna também concentra em si uma parcela da personalidade de Sancho Pança, conforme afirma Newton Júnior, ao defender que "a voz de Sancho grita dentro de Quaderna" (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 161), com uma intensidade que se não for maior, iguala-se à parcela de Quixote que nosso fidalgo paraibano possui, porque, ainda segundo Newton Júnior, "é a lucidez do escudeiro que o faz um sonhador que sonha acordado" (*Idem*). Essa lucidez pode ser verificada quando Quaderna reflete sobre o lado prazeroso de ser rei, o que ocorria toda vez que pensava em assumir o trono do bisavô:

> Sonhava em me tornar, também, um dia, Rei e Cavaleiro, como meu bisavô. Não para degolar os outros, mas para conquistar Rosa e sete Princesas, queimando sete coivaras e abrindo, ainda, a broca dos cercados dos outros, pelo direito real de "dispensar" todas as donzelas do Reino em sua primeira noite de casadas. (SUASSUNA, 2007, p. 100).

É a lucidez do escudeiro Sancho Pança que transparece no estilo literário de Quaderna, pois, através deste, ele mostra que sabe que a aparência feia e triste do sertão pode "melhorar" por via da literatura. Este aspecto, de acordo com Newton Júnior (2003), denuncia a principal diferença entre Quaderna e Quixote, e também em relação ao nosso patriota e sonhador brasileiro, Policarpo Quaresma:

> Durante todo o tempo de sua longa narrativa, Quaderna encontra-se *ciente* da transfiguração que ele próprio faz do real. Em Quaderna, esta transfiguração não é só racional como também é o roteiro e a chave para o entendimento de todo o seu estilo régio. [...] Quaderna é um homem que constrói, através da Literatura, as suas próprias visagens. Como bem afirmou a genial Idelette Muzart, 'o narrador Quaderna tem consciência de estar realizando uma obra literária: o Sertão, os homens que vivem nessa obra são feitos de palavras, desenhos, poemas'(NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 161).

Por isso, Quaderna atribui, com consciência, essa transfiguração que faz da realidade à leitura dos cordéis e dos romances cantados, onde reinam cavaleiros e damas. Tais leituras lhes trouxeram à mente histórias de parentes antigos que também foram reis. Com a escrita literária, o protagonista reverte sua condição de homem marginalizado socialmente e, por meio dessa mesma escrita, Quaderna também vai construindo sua autoimagem. Tal atitude o diferencia de outras personagens da literatura, como Policarpo Quaresma e Dom Quixote, que caem na melancolia e na profunda tristeza ao se darem conta de seu delírio. A escrita literária possibilita a superação por parte da personagem de suas fragilidades, de forma que muitas vezes os delírios por meio dos quais ele atribui importância a si sejam tomados como um recurso para compensar os sentimentos de culpa e de ressentimento que Quaderna nem tem consciência de que nutre em relação a seu passado, quando, apartado dos pais, passa a viver como agregado na casa do tio Pedro Sebastião.

Enquanto "homem literário" [23], o que argumentamos ser uma das máscaras que usa para convencer o leitor acerca de sua inocência, Quaderna pode ser visto, em alguns momentos da narrativa, como a representação do escritor brasileiro – e mesmo do latinoamericano –, dedicado a decifrar a chave de nossa história e nossa identidade cultural; convocado a assumir uma postura engajada, política e socialmente, quando, na verdade, seu desejo concentra-se apenas em escrever literatura. Esta seria a sua forma de ação na sociedade, e por isso, seria isento da culpa pelo destino político, econômico e social do país. Essa máscara de homem literário, que não nos convence por muito tempo, realça-se nas ações do enredo, nas quais se pode ver que o protagonista a utiliza como "substituta da ação" (CHAGAS, 2015, p. 11). Quaderna pensava em reconstituir a glória do passado familiar construindo um "Castelo de poético" (SUASSUNA, 2007, p. 187), um reino literário que o faria, de modo oficial, o rei do Brasil, mas são sonhava envolver-se em batalhas reais. Nesse sentido, por ser um herói passivo, que deseja mudar o destino da nação, mas sem se envolver diretamente em "guerras" e "banhos de sangue" (SUASSUNA 2007, p. 188), Quaderna envolve-se, de fato, apenas com a literatura, fazendo recair a responsabilidade pelas ações políticas sobre os reais agentes políticos de Taperoá e, consequentemente, do resto do país.

Talvez se possa reconhecer a ingenuidade como uma de suas máscaras, visto que o narrador manifesta essa atitude, sobretudo, nos assuntos de política, tanto é assim que fora convencido a participar da Guerra do Reino pelo pretenso advogado de Sinésio, o Doutor Pedro Gouveia, simplesmente porque o astuto "doutor" se utilizou do subterfúgio de conceder títulos de nobreza a Quaderna e a seus professores, atiçando a vaidade e incitando os delírios de monarquia e realeza do protagonista.

Dessa forma, durante o depoimento, ele revela ao corregedor, por vaidade (e talvez por ingenuidade) vários detalhes do envolvimento político de sua família no passado, os quais poderiam implicá-lo nas acusações de querer reinstalar os Quaderna no poder. Devido ao que diz no depoimento, suas convicções políticas e religiosas mais espontâneas, conforme Chagas (2015, p. 4), como o "catolicismo sertanejo", a "monarquia de esquerda", fruto de "sua raiva pela injustiça" e a visão romantizada e idealizada de seu estilo literário – o famoso estilo régio – que transformava a realidade pobre e miserável do sertão em um reino medieval castanho, são interpretadas pelo Corregedor como intenções comunistas. Também segundo Chagas, no

[23] O termo refere-se à forma como Mikhail Bakhtin define o herói do romance que "vê a vida com os olhos da literatura e que tenta viver de acordo com a literatura" (BAKHTIN, 1988, p. 202). Ainda segundo o autor, *Dom Quixote* e de *Emma Bovary* são os exemplos mais célebres desse tipo de herói.

depoimento, as acusações em torno de Quaderna "vão se substanciando", porque ele apresenta indícios de ter apoiado Sinésio nas ações que o corregedor entende terem ligação com Carlos Prestes. Ainda de acordo com Chagas, Quaderna "parece inocente, ou involuntariamente culpado, pois não fica clara a medida em que o seu interesse pessoal, o seu sentimento de justiça e o seu delírio messiânico haviam-no motivado a apoiar Sinésio" (CHAGAS, 2015, p. 13).

Chagas (2015) defende, ainda, que Quaderna não se mostrava capaz de interpretar os interesses em jogo nas disputas de poder da região, os quais, supostamente, estavam ligados aos conflitos familiares tradicionais do sertão, encenados por Arésio e Sinésio. Isso mostra que, ainda segundo o referido autor, caso o protagonista não tenha sido um agente "comunista", como queria o Corregedor, ao menos, Quaderna possa de ter sido usado para o agenciamento dos eventos em torno da herança do padrinho, Pedro Sebastião, e da Guerra anunciada com a chegada de Sinésio. Nesse caso, entram em jogo interesses relacionados à modernização da região, com a implantação de indústrias de mineração pela família dos Moraes. Tais interesses poderiam está por trás dos aparentes conflitos familiares que envolviam as disputas dos irmãos Sinésio e Arésio. Sob essa perspectiva, Quaderna não seria diretamente culpado por suas ações, mas resultado das atitudes de outras pessoas ao seu redor.

Baseado nessas ações do enredo, Chagas observa o funcionamento da "retórica da inocência", atuando na construção do narrador-personagem. Para isso, o autor citado fundamenta-se nas análises que Franco Moretti (1996) apresenta para *Fausto*, de Goethe, identificando as características do subgênero "épica mundial", as quais estariam funcionando na construção da referida personagem. Moretti explica que, em contraste com o herói da épica tradicional, o Fausto é passivo, um espectador, que embora deseje mudar a realidade ao redor, não consegue agir para modificá-la. Fausto é inocentado de culpa, sendo ao mundo atribuída a responsabilidade por seus atos. Dessa forma, sua passividade isenta-o da culpa. Com base nisso, Chagas se pergunta se, assim como o Fausto, que continha a ambiguidade de desejar mudar o mundo, mas sem intervir diretamente nele com suas ações, apenas utilizando-se da imaginação e do sonho para modificar o real, Quaderna seria também uma personagem inocente, por internalizar ideias sobre o mundo "originárias de outras fontes – sobrepondo verdades alheias na construção da sua versão imaginária do mundo circundante –, mas cujas ações eram, justamente por isso, fomentadas por outros agentes ao seu redor?" (CHAGAS, 2015, p. 14). Sendo inocente, Quaderna, assim, como Fausto, era uma vítima passiva de suas

ações, cuja responsabilidade "última pelo seu destino" é atribuída ao mundo, visto que sua personalidade é "fraca politicamente e limitada intelectualmente" (*Idem*, p. 14). Inocente e culpado, iludido e lúcido, agente político ou usado como "laranja" nos projetos políticos de terceiros, são várias as possibilidades.

Verificamos, assim, que não há uma síntese dessa personagem, que representa, acima de tudo, a ironia do projeto enciclopédico do romance escrito por Suassuna.

Quaderna é resultado também dos recursos que as épicas mundiais utilizam para compor um texto que contém em si a imagem mundo, vasto de possibilidades, e que foram identificados no romance de Suassuna por Chagas (2015), conforme dito acima.

Resultado da possível bricolagem de todos os elementos dispersos reunidos por Suassuna durante os doze anos de composição da obra, Quaderna representa, conforme declaramos acima, uma crítica ao desejo de enciclopedismo que permeia a construção dessa narrativa, ambição que, ao reunir elementos de diversas fontes e gêneros estilísticos, provoca no leitor a sensação da contradição e de ambiguidade em relação à composição da personagem. Embora o autor paraibano tenha classificado a obra como "rapsódia introdutória de temas", porque previa a sua continuação em outros romances da trilogia, Quaderna concentra, nesse único volume, as características (ações e visões de mundo) que serão apresentados nos demais romances da trilogia, afinal, ele é o responsável pela costura de vários episódios dispersos da narrativa.

A título de conclusão, mostramos, neste capítulo, que apenas nas narrativas que possuem o desejo de abarcar uma totalidade da realidade social, histórica, pelo amálgama de gêneros e perfis narrativos diferentes e de épocas diversas – como é o caso dos romances de arquivo, das narrativas enciclopédicas e das épicas mundiais – poderiam admitir o perfil de uma personagem como Quaderna, composto com tamanha complexidade, ambivalência e até contradição de sentidos. Mesmo que não seja, objetivamente, um herói em transformação, como é o caso, por exemplo, de Nando, o herói de *Quarup*, de Antonio Callado, na sua aprendizagem sobre as contradições e impasses da história recente do Brasil, Quaderna atesta que é um aprendiz das mudanças e transformações de uma sociedade através da acumulação de papeis e da indeterminação da personalidade.

A acumulação e a indeterminação é uma característica que, como mostramos neste capítulo, demonstra a condição do romance de arquivo, no qual novas possiblidades narrativas

vão distanciando o romance brasileiro do paradigma tradicional de representação da identidade história e social.

Assim, além, da caracterização ambivalente do narrador-protagonista, também a configuração complexa do enredo, a multiplicidade de personagens e de ações, o feitio não linear do tempo cronológico condizem com a configuração do romance de arquivo. Neste tipo de romance, dá-se ênfase ao acúmulo de elementos, à reunião informações, épocas, personagens, lugares e referências diferenciadas que resultam, quase sempre, na conformação de narrativa multifacetada e complexa. Essa reunião de elementos possibilita, também, a construção de uma memória no espaço do romance, que conforme desenvolvemos nos capítulos seguintes, constitui-se uma memória diferenciada, sincrônica, dirigida, sobretudo, para a atualização e reflexão de elementos da tradição literária e cultural brasileira.

2 UMA OBRA "COMPLETA E MODELAR"[24]: *A PEDRA DO REINO* E A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA SOBRE O BRASIL

Nesta tese, com base nos elementos apontados no capítulo anterior, defendemos que a singularidade formal e temática do *Romance d'A Pedra do Reino* reside, sobretudo, em sua configuração estilística complexa e plural, resultado de um trabalho artesanal; e de um longo processo de criação de doze anos, entre 1958 a 1971, no qual se ambiciona responder a algumas questões colocadas pelo sistema literário e intelectual da época em que a obra foi gestada e publicada.

Sem a pretensão de resolver todas as questões levantadas no enredo (muitas das quais sobre a singularidade nacional), ou de configurar um gênero, uma visão ou um estilo dominante, mas colocando-se como um mosaico de temas e de formas narrativas diversas (o romance de cavalaria, a picaresca, o cordel, o romance policial, o folhetim) e de alternativas para a interpretação do Brasil, o romance de Suassuna admite a abertura e a incompletude e traz o fenômeno da plurivocalidade, estudado primeiramente por Bakhtin, como característica essencial do romance moderno.

Dessa forma, conforme mostramos no capítulo anterior, caso o enredo não fosse unificado pela presença do narrador e de suas ações de sentidos convergentes, a dispersão de elementos (várias vozes narrativas, gêneros linguísticos, dimensões temporais variadas) poderia, inclusive, prejudicar a compreensão da história. Esse procedimento narrativo, como vimos, condiz com a configuração da narrativa enciclopédica e do romance de arquivo, e, segundo a visão de totalidade da épica mundial, em que há o acúmulo de conhecimentos e o registro de estilos narrativos, constrói uma memória sincrônica.

Essa "ilusão" de conter todo o conhecimento e abranger a totalidade cultural, histórica e social é, em relação ao panorama de uma época, uma dentre as muitas características que nos fazem aproximar, nesta tese, *A Pedra do Reino* do romance de arquivo. Sob a perspectiva do romance de arquivo, demostramos que o romance que estudamos constitui-se em uma narrativa singular, produzida num período de mudanças na ficção brasileira e latinoamericana

[24] Fazemos referência aos termos que o narrador-protagonista de *A Pedra do Reino* utiliza para qualificar o romance que está escrevendo. Nas diferentes passagens em que caracteriza a sua epopeia, a grande obra da raça, Quaderna afirma: "[...] assim, além de condensar, no meu livro, toda a Literatura brasileira, faria do meu Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe!" (SUASSUNA, 2007, p. 198).

e que, por conta disso, suscita a reflexão sobre as condições de possibilidade da produção literária brasileira no período mencionado.

Por apresentar formatos narrativos variados, o romance de Suassuna é um tipo de narrativa que funciona com base na ambição de abarcar o conjunto da realidade social, histórica e cultural do país, almejando alcançar um lugar de destaque nessa cultura, talvez o lugar de "marco" e "memória" desta. Para isso, constatamos que o romance realiza o amálgama de gêneros e perfis narrativos diferentes e de épocas diversas, o que se reflete na formatação do enredo, na formatação da narrativa; na constituição do narrador-protagonista; e na não linearidade da trama e das visões que o romance veicula acerca do Brasil.

Segundo expomos no capítulo anterior, os romances do arquivo configuram-se num novo tipo de narrativa de ficção que pretende responder a questões formais e temáticas diversificadas as quais se relacionam e são (re)configuradas com base no momento histórico. Por isso, essas obras, segundo Chagas (2015), não produziram um estilo comum e são diferentes e heterogêneas entre si.

E de acordo com Echevarría, o romance de arquivo resulta da forma diferenciada e própria a partir da qual as obras respondem às exigências do ambiente sociocultural complexo da América Latina. Como tratam, também, da acumulação do conhecimento e da forma como o conhecimento se organiza como ente cultural, Echevarría explica que as ficções de arquivo constituem-se como "depósitos de conhecimentos" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 241; tradução nossa). Ainda segundo o autor referido, as ficções de arquivo são, em sua maioria, históricas, e contêm uma complexa rede intertextual, divergindo entre si no que diz respeito a alguns aspectos, pois algumas dessas ficções incorporam "las crónicas del descubrimiento e la conquista de América" [25], e outras, ainda segundo Echevarría (2000), agregam em sua composição multifacetada "documentos y personajes históricos, canciones, poesía, informes científicos, figuras literarias y mitos, em suma, una especie de piñata de textos com un significado cultural"[26] (ECHEVARRÍA, 2000, p. 241). O romance de arquivo é, ainda, uma sinédoque de todos os códigos, o que se reflete no tamanho das obras que são classificadas como romances de arquivo. É o que podemos constatar, por exemplo, quando verificamos o

[25] "as crônicas do descobrimento e da conquista da América" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 241; tradução nossa).
[26] "documentos e personagens históricos, canções poesia, informações científicas, figuras literárias e mitos, enfim, uma espécie de baú de textos contendo um significado cultural" (Tradução nossa).

tamanho "monumental" de *Terra nostra* (1976). Esse é o caso também d'*O Romance da Pedra do Reino*, com suas754 páginas[27].

Dessa forma, esse tipo de ficção não abandona totalmente a função básica do arquivo no seu feitio tradicional que é a de gerar uma massa incipiente e heteroglóssica de documentos e de outros textos. Às vezes, defende Echevarría, a exposição desse depósito mostra, na ficção de arquivo, que esses textos não foram assimilados completamente pela cultura, e guardam sua existência inalterada como prova da não assimilação do outro.

Esse desejo de acumulação do romance de arquivo também está presente n' *A Pedra do Reino*, fazendo parte do que viemos mencionando a acerca da ambição do romance de abarcar uma totalidade literária, social, histórica.

Assim o romance mostra várias visões sobre o Brasil, trazendo, em seu bojo, outras obras, em sua maioria desconhecidas, justamente por não terem conseguido projetar uma imagem de Brasil na qual a cultura nacional pudesse se espelhar.

Mostramos, em parte, esse aspecto enciclopédico do romance de Suassuna, na apreciação realizada no primeiro capítulo, quando descrevemos e analisamos a configuração do enredo, da cronologia dos eventos e a construção/configuração do protagonista do romance. Vimos que esses aspectos da composição estilística do romance mostram que a complexidade dessa narrativa provoca uma dificuldade de síntese dos elementos da trama do romance suassuniano.

Além do romance de arquivo, buscamos, no capítulo anterior, o amparo teórico de Mendelson (1976), e de Moretti (1996), além das discussões que Chagas (2015) faz acerca dos textos desses autores, a fim de mostrarmos, ainda no referido capítulo, que outros subgêneros narrativos – a narrativa enciclopédica ou a épica mundial, definidos pelos autores citados – guardam semelhanças com o tipo de ficção que Echevarría (2000) defende funcionar na América Latina nos anos de 1960. Entretanto, conforme dito anteriormente, adotamos as especificidades da ficção de arquivo como mais pertinentes ao estudo que propomos do romance de Suassuna. Este tipo de romance, conforme explicita Echevarría, insere a discussão do gênero romance na especificidade e nas condições de possibilidade do ambiente literário da América Latina e possui características estéticas diferenciadas do romance europeu, dado o histórico de representações que influi na composição diferenciada do romance

[27] Este número de páginas condiz com a 9ª edição, de 2007, a qual embasa a referências que fazemos ao romance nesta tese.

latinoamericano. Segundo Echevarría, a mimese a discursos de autoridade é a característica que melhor define esse romance produzido no contexto da América Latina. De nossa parte, compreendemos que as formas narrativas acima mencionadas (narrativa enciclopédica e épica mundial) e, especificamente para a nossa análise, a ficção de arquivo são gêneros que concentram em si o projeto de compor visões unitárias do mundo, revolvendo, para isso, grande quantidade de elementos formais e temáticos a partir de uma visão globalizada do mundo. A colagem ("bricolagem" para Moretti) de elementos dispersos existentes na cultura permite que, na coesão do enredo, sejam aglutinados estilos, línguas, valores, imagens letradas e populares sobre o Brasil.

Dessa forma, o enciclopedismo torna-se uma das características principais desses tipos de narrativa. Assim, adotamos na análise os conceitos de "épica mundial" e de "narrativa enciclopédica" como um auxílio teórico que contribui para esclarecer e reforçar a pertinência do conceito de "ficção de arquivo", principal noção que norteia a análise que fazemos do *Romance d' A Pedra do Reino*.

Enquanto uma ficção de arquivo, o romance de Suassuna constrói um painel e uma enciclopédia de visões de um país em plena transformação e em processo de internacionalização mundial. Nessa enciclopédia, encontra-se um mosaico de valores atuais e superados da língua, da cultura e de imagens letradas e populares do país, o que demonstra as diferenças e a importância da cultura brasileira.

Seguindo essa perspectiva, o objetivo deste capítulo é refletir sobre o enciclopedismo construído n'*A Pedra do Reino*, tratando esse aspecto como uma das características da ficção de arquivo. Demostramos que a diferença (isto é, a singularidade) estética do romance de Suassuna reside no anseio de apresentar a totalidade sócio-histórica do Brasil, construindo uma memória sobre este.

Mostramos, ainda neste capítulo, esse desejo de memória se expressa, sobretudo, na maneira como o romance é organizado através da reunião de vários perfis e estilos narrativos e do amálgama de uma gama importante de conhecimentos da cultura nacional que podem ser acessados por diferentes leitores; muitos desses elementos e recursos estilísticos condizem com o projeto estético do autor e com as condições de possiblidade do ambiente literário e social da época em que a obra foi gestada.

Assim, propomos mostrar que a incorporação de tais aspectos insinua o desejo de abarcar a também complexa realidade sociocultural e histórica do Brasil, que se esboça, de

forma mais ostensiva, a partir da década de 1930, o que pode ser analisado com base na reflexão da natureza enciclopédica do romance. Nesse sentido, defendemos que: i) a trama intricada influenciada pelos estilos e gêneros populares e eruditos que concorrem para o seu caráter de abertura; ii) a reunião de materiais e recursos da cultura periférica (popular e oral) do Nordeste do país e, por fim; iii) a ênfase na aproximação com o público leitor são aspectos que denunciam essa aspiração de abarcar a totalidade sociocultural a partir de um lugar marginal dessa cultura. Tal caráter e anseio do romance demonstram, de acordo com o que defendemos aqui, uma capacidade de construir memória.

Essa natureza enciclopédica funciona, a nosso ver, como um arquivo, uma memória virtual de textos, de fatos, de estilos, de discursos, de lugares, de personagens vindos de diferentes estratos da sociedade. Todo esse mosaico se relaciona ao projeto estético do autor, que busca exatamente abarcar uma totalidade. Assim, consideramos, neste capítulo, que, visto sob a perspectiva do romance enciclopédico, o romance de Suassuna pode ser analisado como "um ponto de adensamento da cultura nacional", conforme define Chagas (2015, p.), ou seja, como uma obra que quer ser reconhecida mundialmente, pois almeja alcançar o lugar de "monumento" da cultura e da história literária de seu país no momento de sua publicação.

A análise que propomos do romance de Suassuna como uma narrativa enciclopédica, aproximando esse gênero do "romance de arquivo", suscita, sobretudo, uma reflexão a respeito do lugar almejado (e ocupado) pelo romance na história literária e cultural do país. Esta finalidade do capítulo se relaciona com um dos objetivos específicos desta tese, que é descrever a complexidade *d'O Romance da Pedra do Reino*. Para tanto, mobilizamos não apenas os aspectos estruturais deste, mas também a sua relação com o lugar social de publicação e com as expectativas do público leitor, pois, segundo Mendelson:

> We ordinarily recognize genres by intrinsic formal qualities shared by their exponents, but the principles of selection by which we-authors and critics-choose the qualities that are significant and must be constant, and those that are generically insignificant and may be altered or omitted, are partly extrinsic, based on the interpretive expectations of readers as well as on the formal imagination of authors. By identifying the genre of encyclopedic narrative both in formally intrinsic terms and in terms of extrinsic matters of reception and expectation, I hope to call attention to the degree to which cultures and individual readers provide external order for literary experience (MENDELSON, 1976, p. 1267)[28].

[28]Nós normalmente reconhecemos os gêneros pelas qualidades formais intrínsecas compartilhados por seus expoentes, mas os princípios de seleção pelo qual nós – autores e críticos – escolhemos as qualidades que são

Com base nesta relação entre o romance e o lugar ocupado (ou almejado) por este na cultura nacional, mostramos, no primeiro momento deste capítulo, que, tanto sob a perspectiva do projeto estético e da escolha de técnicas de narração, como pelo tempo de gestação, o projeto enciclopédico do romance de Suassuna revela uma abertura e uma incompletude como aspectos que são constitutivos do referido romance; estes aspectos funcionam tanto em relação ao estilo do texto, no que diz respeito ao tratamento que a obra realiza da história brasileira, apresentando-a como um campo aberto de possiblidades, quanto em relação às condições do ambiente literário da década de 1960 no Brasil.

Num segundo momento do capítulo, discutimos essa natureza enciclopédia a luz de Mendelson, buscando aproximar esse conceito da configuração do romance de arquivo, sobretudo no que diz respeito ao caráter de abertura formal e também em relação ao tratamento dos temas.

Como dito anteriormente, defendemos, neste capítulo, que a forma estilística plural e complexa (vários perfis narrativos, diferentes gêneros e estilos interrelacionados) reflete e contamina a maneira como o romance de Suassuna aborda a temática da história brasileira a partir da década de 1930, apresentando a história do país como complexa e aberta às transformações. Nesse sentido, nos itens 2.1. e 2.2., mostramos a configuração do projeto estético que emoldura o romance de Suassuna, embasando-nos para isso no argumento de que a reunião de vários elementos dispersos, agrupados ao longo dos doze anos de escrita da obra, contribuiu para compor uma narrativa de estrutura múltipla e extremamente complexa, resultado de processos de ajustes e reelaborações, que indicam a construção de uma forma de memória. A fortuna crítica construída em torno desse romance auxilia essa reflexão que propomos. Dentre os autores que tratam d'*O Romance da Pedra do Reino*, buscamos Lind (1974), Newton Jr. (2003), Cardoso (2010), Farias (2006), e, sobretudo, Leal-Mc-Bride (1989). Mostramos, portanto, ainda neste capítulo, algumas análises nas quais Leal-McBride (1989) trata das diversas camadas narrativas que se completam, conferindo ao referido

---

importantes e devem ser constantes, e aqueles que são geneticamente insignificantes e podem ser alterados ou omitidos, são parcialmente extrínsecas, com base nas expectativas interpretativas de leitores, bem como sobre a imaginação formal dos autores. Ao identificar o gênero de narrativa enciclopédica tanto em termos formalmente intrínsecos e em termos de questões extrínsecas de recepção e expectativa, espero chamar a atenção para o grau em que as culturas e leitores individuais fornecem ordem externa para a experiência literária (MENDELSON, 1976, p. 1267; tradução nossa).

romance a forma de um "caleidoscópio" de temas e sentidos. São essas subnarrativas que, segundo Leal-McBride, fazem com que *A Pedra do Reino* seja uma composição narrativa plural, mas que também reflete sobre seu tempo histórico e com ele estabelece pontos de conexão.

Contudo, concordamos apenas em parte com essa concepção de Leal-McBride, pois enxergarmos a obra literária para além da "prisão" de estruturas formais (assim como defende Mendelson, 1976). Dessa forma, mostramos ainda que a diversidade de estilos e narrativas que o romance de Suassuna comporta não resulta apenas de um trabalho calculado e planejado, conforme indicam as subnarrativas de Leal-McBride (1989), mas que, de certa forma, *O Romance d'A Pedra do Reino* atende às expectativas do ambiente literário da época, as quais possibilitaram mais autonomia de criação aos escritores. Nessa perspectiva, defendemos, ainda, que a apropriação de gêneros e estilos no romance de Suassuna tem relação com a forma como algumas narrativas modernas materializam a representação de um mundo globalizado e em transformação. Para comprovar essa hipótese, ampliamos a análise de Leal-McBride com base na proposta teórica de Mendelson (1976), o qual já foi citado no primeiro capítulo, no sentido de aproximar, mais uma vez, o romance de Suassuna da configuração do romance de arquivo. Assim, com base nas apropriações que Chagas (2015) faz da teoria de Mendelson, discutimos nos itens 2.3. e 2.4 do capítulo a forma como o romance de Suassuna projeta visões sobre a sociedade brasileira da primeira metade do século XX como um campo aberto de possiblidades e de autointerpretação, o que mostra, em certo sentido, a possibilidade de "entrada" na modernidade, mas não exclui a convivência com formas ditas arcaicas da cultura popular, como o cordel, o romanceiro nordestino e os causos da tradição literária oral.

Concluímos o capítulo mostrando que os aspectos estilísticos e temáticos presentes no romance de Suassuna e, que foram demonstrados tanto no primeiro quanto neste segundo capítulo, têm semelhanças com a forma como o romance de arquivo projeta suas leituras sobre a realidade imediata, que, no caso d'*O Romance da Pedra do Reino*, corresponde à década de 1970. Essa remissão ao ambiente social do romance de arquivo realiza-se, sobretudo, pela demonstração da convivência de diferentes discursos, estratos e formas culturais e políticas que se esboçam no Brasil a partir da Revolução de 1930, construindo, através dos recursos da ficção, uma memória sincrônica sobre a realidade observada e que poderia ser absorvida por diferentes públicos leitores, tanto aqueles contemporâneos ao

momento de publicação da obra, a saber, o ano de 1971, como aqueles leitores de épocas mais dilatadas, como a atual.

Isso é possível porque *A Pedra do Reino* atualiza visões do passado brasileiro, para se reportar ao presente, ou seja, ao momento da publicação da obra e, ao mesmo tempo, projeta previsões de interpretação para momentos futuros da história cultural brasileira.

2.1 "UMA RAPSÓDIA INTRODUTÓRIA DE TEMAS": OU UM MARCO DA CULTURA BRASILEIRA?

A singularidade composicional do *Romance d' A Pedra do Reino* desafia o leitor especializado, principalmente, aquele que esteja interessado em estabelecer uma síntese conclusiva em torno do gênero que unifica a natureza formal do romance e do seu processo de composição efetivado durante os doze anos de sua gestação. O analista do referido romance precisa considerar que a composição formal do primeiro volume da trilogia de Suassuna é estruturada com base em diferentes estratos e subestruturas narrativas e se constitui por meio da intercalação de diferentes gêneros textuais que se relacionam (os gêneros narrativos populares como o cordel, o folhetim e a novela) e ainda devido à abordagem diferenciada de variados assuntos, como ocorre, por exemplo, na remissão que faz à história política recente do país.

De tal modo, a análise de alguns elementos do projeto estético que emoldura do romance de Suassuna ajuda-nos a embasar o nosso argumento de que a referida obra é fruto da reunião de vários elementos dispersos, agrupados ao longo dos doze anos de escrita da obra. Resultado de um projeto literário que Suassuna começou a escrever em 1958 e concluiu apenas em 1971, *A Pedra do Reino* é o primeiro livro da trilogia intitulada *Maravilhosa Desaventura de Quaderna, O Decifrador, e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*. Vale salientar, ainda, que o *Romance d'A Pedra do Reino* foi lançado um ano após o surgimento, em Recife, do Movimento Armorial.

Integram igualmente o ambicioso projeto dessa trilogia os livros *História do Rei Degolado nas caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*, publicado em formato de folhetim no jornal *Diário de Pernambuco*, com posterior publicação em formato de livro em

1976, pela editora José Olympio; e o terceiro livro *As infâncias de Quaderna*, publicado como livro, em 1977, mas lançado inicialmente em formato de folhetim[29].

A referida série permanece inconclusa e, após a lamentada morte de Suassuna em 23 de julho de 2014, os leitores de sua obra vivem a expectativa da publicação do quarto livro da série, intitulado *O jumento sedutor*, o qual indica a composição de uma tetralogia. Constituindo-se como o primeiro livro da série, o primeiro romance suassuniano possui uma composição temática e formal que pressupõe, portanto, a continuação e a inclusão de novos elementos que se desdobram nas obras subsequentes, aspecto que o caracteriza como uma obra em progresso.

Mesmo tendo sido composta com o objetivo de apresentação dos temas que seriam desenvolvidos nos demais livros da trilogia, *A Pedra do Reino* tornou-se, ao longo dos anos, o livro mais relevante do projeto ficcional do autor, e, atualmente, já é reconhecida como uma obra de destaque da literatura brasileira.[30] Embora não tenha se declarado um crítico de sua obra, Suassuna vinha desde a década de setenta apresentando opiniões e detalhes do seu processo criativo que nos têm ajudado a compreender as suas escolhas estéticas e contribuído para o esclarecimento das técnicas específicas que o autor utiliza para a composição literária.

No sentido de explicar essa configuração estrutural e definir o seu primeiro romance, Suassuna afirmou, em nota, que, em 1976, fez do livro *História do rei degolado: ao sol da onça Caetana*, a segunda obra da trilogia d'*A Pedra do Reino*, que o referido romance é "uma rapsódia introdutória de temas". Tratemos, em primeiro lugar, do sentido que Suassuna atribui à sua obra ao compará-la a uma "rapsódia".

Defendemos, aqui, que nome "rapsódia", cunhado pelo autor para nomear sua obra literária mais importante traz informações significativas para a compreensão do romance como um todo, tanto em seus aspectos formais quanto em relação ao sentido atribuído ao referido texto pelo próprio autor. Isso porque o gênero rapsódia indica um caráter de introdução, de abertura para a composição de outros textos.

Este aspecto coaduna com o objetivo de *A Pedra do Reino* de ser o livro introdutório de uma suposta trilogia. Em segundo lugar, a rapsódia tem também aplicações específicas na

---

[29] *As Infâncias de Quaderna* compreendem 60 textos publicados em forma de folhetins, sempre aos domingos, no Diário de Pernambuco, no período de 2 de maio de 1976 até 19 de junho de 1977.

[30] Entretanto, salientamos que o *A Pedra do Reino* ainda tem menção tímida nas antologias de história literária brasileiras. Tanto *A Pedra do Reino* como *História do rei degolado* recebem, em *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi (BOSI, 2006, p. 428), apenas a qualificação de "narrativas de fôlego" produzidas pelo escritor paraibano.

música e na literatura. Pode ser entendida, no sentido musical, como uma atualização livre de temas populares ao erudito. Na literatura, é usada para definir uma compilação e/ou reunião de textos díspares, que não possuem uma estrutura fixa, definida. Conforme nos esclarece Massaud Moisés, na literatura, o gênero sugere "a compilação, numa mesma obra, de temas heterogêneos e de várias origens" (MOISÉS, 2004, p. 378). O romance *Macunaíma*, de Mario de Andrade, segundo o autor citado, é uma rapsódia, por condensar no enredo um repertório de lendas afro-indígenas que compõem o substrato folclórico nacional.

A feição do gênero rapsódia auxilia na interpretação da primeira obra da trilogia de Suassuna, referindo-se, de maneira especial, à estrutura inconclusa e em constante acréscimo de novos elementos e sentidos. Desse modo, verificamos que, ao nomear seu romance de rapsódia, Suassuna mostra não apenas que se trata do primeiro livro de uma trilogia, mas revela, principalmente, seu desejo de caracterizar o referido romance como uma compilação de textos folclóricos e de aliá-lo a certa tradição literária popular, moldando a narrativa de seu primeiro romance com base na reunião de diferentes episódios. Essa moldura narrativa já era comum às obras dramáticas de Suassuna. A estrutura episódica tem relação com as formas populares de narração, especialmente a dos espetáculos dramáticos populares regionais, como o mamulengo, os autos natalinos e os espetáculos folclóricos de bumba-meu-boi, todos utilizados por Suassuna na composição de suas peças teatrais, como ocorreu no caso da peça *Auto da Compadecida*, escrita em 1955. N'*A Pedra do Reino*, os inúmeros episódios que gravitam em torno do argumento principal da trama – a construção da defesa de Quaderna e sua possível absolvição no processo – atribuem à referida obra uma feição formal diferenciada, na qual diversas histórias são agregadas à trajetória de Quaderna. Além dessa importância interna, que se dá pela adoção de diversas ações e episódios que enriquecem a biografia do narrador-protagonista, a construção de uma narrativa de episódios permite que o primeiro romance da trilogia de Suassuna apresente a possibilidade de continuação e de progressão de elementos.

As ações presentes nesse tipo de narrativa possuem uma unidade própria e podem ser isoladas ou incluídas numa série lógica de ações, como acontece com alguns episódios do *Romance d' A Pedra do Reino* que, aparentemente, não teriam nexo entre si. Para dar unidade aos episódios, o narrador combina sua história de vida com os vários acontecimentos que implicam a trajetória de outras personagens. Assim, os fatos fictícios da vida de Quaderna são colados às crônicas da historiografia oficial, nas passagens em que o narrador mostra seu

parentesco com os "reis" massacrados nos eventos messiânicos da Pedra do Reino. Sem o nexo de parentesco entre o narrador e os "reis castanhos" do reduto sebastianista, as histórias contadas fariam parte de episódios independentes e poderiam ser lidos como contos ou "crônicas" (conforme definição de Quaderna) isoladas do enredo.

Tal estrutura tende a diminuir a importância da intriga tradicional, produzindo obras de estrutura aberta, largamente utilizadas nos romances de cavalaria e nas obras picarescas espanholas. Além disso, esse formato narrativo tem sua utilização fortalecida no romance *Dom Quixote*, exemplo clássico da literatura moderna, no qual as diversas estórias contadas durante a narrativa eram unificadas em torno da trajetória da personagem principal.

N'*A Pedra do Reino*, são justapostas as diversas situações vivenciadas e relembradas por Quaderna e, também, as ações das demais personagens, justificando a unidade do enredo. Quaderna representa, no romance, um personagem-moldura, o qual costura as narrativas aparentemente sem relação entre si e estabelece o nexo de sentido para um enredo não linear. O narrador-protagonista também é responsável por mobilizar os recursos de aproximação com o público, característica do meta-teatro medieval e do teatro popular nordestino, já amplamente utilizada nas peças de Ariano Suassuna. O personagem palhaço, que aparece, por exemplo, no cavalo marinho e em outros autos populares, é um modelo utilizado pelo escritor paraibano na composição do narrador do *Auto da Compadecida*, uma de suas peças mais conhecidas.

N'*A Pedra do Reino*, Quaderna desempenha também uma função análoga a do palhaço, o qual narra e estabelece interações da peça com o público. É este narrador-palhaço que se reporta ao leitor no início da narrativa e mostra a composição de episódios da trama, através de uma espécie de apresentação, ou de "explicação introdutória" (FARIAS, 2006, p. 306) colocada abaixo do título da obra. Nesta apresentação, na qual se imita os recursos formais do cordel[31], o narrador do romance de Suassuna faz um resumo da série de eventos que compõem a intricada tessitura narrativa que ele conta a partir do Folheto I:

> Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz do Cavalo Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heróicas

[31] Ver mais detalhes da influência do cordel na tessitura do romance em Farias (2006, p. 306).

> nas serras do Sertão! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Catingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (SUASSUNA, 2007, p. 27).

A síntese dos episódios, mostrada no trecho acima, aponta para uma disposição didática das obras populares de orientação ao leitor, garantindo com isso a recepção.

Edificada com base no formato de episódios, *A Pedra do Reino* se mostra como uma obra aberta à recepção de novos elementos e de aparente independência entre as partes, utilizando-se, sobretudo, dos recursos narrativos da literatura de cordel, do folhetim e da novela. Dessa forma, a influência que recebe da literatura de cordel na tessitura do enredo e do formato da obra é explicitada ao leitor pelo narrador-protagonista em diversas partes da narrativa, nas quais ele esclarece, através de digressões e comentários metalinguísticos, o estilo da obra que está escrevendo (o seu "romance-epopeico" ou "memorial" dirigido "ao povo em geral") que, pelas descrições feitas por Quaderna, o leitor entende se tratar do próprio *Romance d' A Pedra do Reino*:

> Ao mesmo tempo, entregava-me furiosamente à leitura dos folhetos e romances, de que ia tomando conhecimento por intermédio de meu Padrinho e professor João Melchíades. [...] Assim, Vossas Excelências já entendem porque segui esse mesmo estilo, no meu Memorial: pretendia e pretendo, com isso, predispor favoravelmente a mim não só os ânimos de Vossas Excelências como "o Povo em geral" e até as divindades divino-diabólicas que protegem os Poetas nascidos e criados no Sertão da Paraíba (SUASSUNA, 2007, p. 101- 103).

É neste sentido que a grande quantidade de subcapítulos, que, no romance, são chamados de "Folhetos" – são oitenta e cinco –, oferece ao leitor a noção do volume de episódios narrados, enxertados em cinco partes ou capítulos denominados de "Livros"[32]. A divisão em formato de livros sugere a ideia de autonomia das partes do romance, visto que, aparentemente, os folhetos e partes não demonstram coerência entre si, caso sejam analisados com base nos seus títulos. De forma que os cinco capítulos – cujos títulos são, respectivamente, "A Pedra do Reino", "Os emparedados", "Os três irmãos sertanejos", "Os

[32] Segundo Cardoso, a designação do termo "livros" para se fazer a subdivisão dos capítulos faz parte da adesão do autor paraibano à nomenclatura que se usou na Espanha até o século XVII, para denominar tanto as obras autobiográficas, como o *Libro de la vida de Santa Tereza* quanto as pastoris como o *Los siete livros de la Diana*. Assim, evitavam-se ambiguidades com o termo "romance", o qual já se tornara mais difundido na época. (CARDOSO, 2006, p. 345).

doidos" e, por fim, "A demanda do santo sangral" – podem ser lidos individualmente, porque em cada uma dessas partes contam-se episódios diferentes da história de vida do narrador.

Igualmente, a denominação de folhetos, adotada pelo autor para nomear os subcapítulos da obra, filia o romance ao gênero folhetim, característico dos séculos XVIII e XIX e ao cordel nordestino (também denominado de literatura de folhetos), utilizando-os como suportes narrativos. Inclusive, na nota que apresenta para *História do Rei degolado*, Suassuna relaciona o gênero folhetim ao cordel nordestino, que também é conhecida por literatura de folhetos (SUASSUNA, 1976, p. 128). O formato de folhetim colabora para a construção do clima de suspense disseminado na história, tanto na narrativa principal, na qual Quaderna encontra-se preso sob a acusação de assassinato e de subversão política, quanto no romance escrito pelo próprio narrador-protagonista, o qual gravita em torno do misterioso homicídio do tio e padrinho do narrador-protagonista.

A emergência do gênero folhetinesco reforça, no romance, o desejo de prender a atenção do leitor para o desenlace da narrativa, o qual é sempre retardado por Quaderna, visto que o narrador-protagonista insiste em inserir novas histórias e episódios no relato.

Além da estrutura folhetinesca, a utilização de recursos estilísticos de gêneros como a novela, sobretudo, a de cavalaria e a picaresca, que são gêneros narrativos de estrutura episódica, também contribui, conforme veremos adiante, para a estrutura aberta do romance de Suassuna e está ligada também à necessidade de se garantir um público leitor, o que pode ser supostamente garantido tanto pela facilidade de leitura dos episódios separados, quanto pela presença do humor e da linguagem quase oralizada.

Nesse sentido, verificamos que o modelo de episódios (tanto da novela quanto do folhetim) é uma das formas por meio das quais o romance de Suassuna – aqui visto sob uma perspectiva global no conjunto de obras de reconhecimento mundial como *Dom Quixote*, *Ulisses*, *Cem anos de solidão* e *Fausto* – busca seu lugar no sistema-mundo, aliando-se às formas marginalizadas da cultura popular, da mesma forma que ocorre nas narrativas enciclopédicas, conforme propõe Mendelson (1979). Explicitando seu parentesco com o cordel, o folhetim e a novela, o romance se filia a gêneros que exercem forte atração no público consumidor. A aproximação com um público leitor, que é uma das singularidades do romance, pois, por meio dessa aproximação, o enunciador busca firmar o lugar do referido romance no sistema-mundo, sem negar as raízes culturais do país do qual faz parte. Ao contrário de obras que buscam alcançar um leitor mais experiente e elitizado, O *Romance d' A*

Pedra do Reino participa do interesse de diferentes leitores, aproximando os recursos e as ações do romance dos elementos próximos ao momento de publicação da obra, assim como, segundo Mendelson (1976), acontece na narrativa enciclopédica. Ainda segundo o autor citado, a principal característica desse gênero narrativo é a de colocar-se como um ponto de observação da cultura do seu país, a partir de um lugar marginal, demonstrando elementos anunciadores do amadurecimento dessa cultura.

Também a reunião de elementos dispersos da cultura brasileira – poesia, música, xilogravura, desenhos, pornografia, causos, epígrafes – faz da *Pedra do Reino* uma obra que se propõe à síntese dessa cultura, criando, para si, a imagem de uma "sinédoque", como afirma Mendelson, na qual Taperoá é modelo cultural e político para a interpretação do restante do Brasil.

Colocando-se como ponto de unidade de interpretação da cultura brasileira, embora mostre que um "acúmulo de intuições não unificadas sistematicamente" (Chagas, 2015, p. 47), já que mostra o Brasil a partir das várias figurações e visões fragmentadas das personagens, o romance de Suassuna anuncia o desejo de memória e a pretensão de ser um "lugar de memória". Apesar de não trabalharmos com esse conceito de memória cunhado por Pierre Nora (1993)[33], reconhecemos que esta noção poderia contribuir na reflexão sobre a diferença e o lugar almejado do livro do escritor paraibano na história do romance brasileiro, pois, conforme afirmamos com base em Santos (2015), o romance brasileiro tem se colocado como um produtor de memória da cultura e da história brasileira. A intenção memorialista de muitos romances brasileiros denunciam esse desejo de livrar do esquecimento os diversos momentos, personagens, lugares que participaram da nossa trajetória histórica, criando panoramas e painéis sobre o passado dessas realidades locais. No caso, por exemplo, do romance regionalista e realista: "A história de Fabiano e Sinhá Vitória em *Vidas Secas*, por exemplo, põe-nos diante da saga do nordestino, assim como Domingos Olímpio, por meio da vida peculiar de *Luzia Homem*, nos apresenta um quadro panorâmico dos efeitos da seca" (SANTOS, 2014, p. 13).

Embora não possua essa tendência de cunho documentalista e de registro dos problemas sociais, presente em *Vidas Secas*, é inegável que *A Pedra do Reino* cria imagens de memória sobre o Brasil. Em uma dessas imagens, mostra o sertão nordestino como um lugar

[33] Conferir: NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. N° 10, p. 7- 28, dez. 1993.

simbólico – porque investido de significações sobre a identidade local –, no qual se apreendem discursos, textos, autores, lugares, estilos, personagens da literatura e da história. Esse espaço simbólico é também funcional, no sentido de que serve de parâmetro para a reflexão sobre o restante do país. O sertão é mostrado como lugar de memória, apresentado pelo narrador, na maioria das vezes, com base em estereótipos, mesmo no momento em que este passava por transformações significativas no âmbito cultural, socioeconômico e político. Como nesta passagem em que o narrador descreve o almoço "típico" do sertão:

> No dia seguinte, ainda na "Carnaúba", comemos um almoço que só o Sertão poderia oferecer integralmente: carne de tatu verdadeiro cozinhado no casco; farofa de cuscuz, enriquecida com ovos cozidos e pedaços esfiapados da mesma carne de tatu; carne-de-sol assada; feijão-mulatinho, cozinhado com pedaços de cascão de queijo, lingüiça e jerimum; e, como sobremesa, primeiro uma umbuzada, depois doce de goiaba feito em casa e comido com queijo de manteiga (SUASSUNA, 2007, p. 131).

O romance também constrói memória sobre a história do país. Em relação a esse aspecto, defendemos que há, na obra estudada, uma sincronização de tempos diferenciados que convivem no presente do enredo, mostrando o processo acelerado e compulsório de modernização do Brasil a partir de 1930. Conforme mostramos no terceiro capítulo, essa sincronização faz com que coexistam e se atualizem, no presente do enredo (nas ações e nas falas das personagens), os símbolos, as mitologias, os gêneros, as imagens e os valores provenientes de vários lugares e de diferentes temporalidades, criando com isso, uma memória sincrônica da história do Brasil.

2.2 O CALEIDOSCÓPIO D' *A PEDRA DO REINO* NO ACÚMULO DE ESTILOS NARRATIVOS

Do que expomos sobre a ambição de totalidade do romance de arquivo, perguntamos: de que forma poderia o romance de Suassuna representar esse mundo em processo de globalização, uma vez que apresenta personagens de uma cidade do interior da Paraíba? E mais: como o enredo de um romance que tematiza as aventuras de um rapaz interiorano pode trazer em seu bojo épocas, estilos, gêneros, línguas e valores diferenciados, os quais se encontram sincronizados no presente deste enredo?

Para uma resposta possível, argumentamos que esse vasto mundo suassuniano é expresso pela aglutinação de gêneros e estilos diversos. Assim, a diversidade de níveis narrativos que integram a estrutura da obra sob análise e que assumem, nela, uma dimensão elevada é uma das formas encontradas pelo romance de Suassuna para a apresentação do "mundo disforme" por meio do qual Quaderna enxerga a realidade. Esse mundo é povoado de textos, referências e símbolos de épocas heterogêneas, e, até certo ponto, distantes, mas que alimentam o imaginário do protagonista no presente do enredo, em 1930.

A combinação de diversos elementos (gêneros e estilos) que se encontram dispersos na cultura brasileira – tais elementos são, em sua maior parte, conhecidos de qualquer leitor – é acionada para composição de um romance que remete aos conceitos de polifonia e de dialogismo, elementos que Mikhail Bakhtin (1989) identificou como intrínsecos ao romance moderno. Mas, conforme demonstramos no capítulo três, uma visão globalizada do mundo supera a feição do dialogismo proposta por Bakhtin, porque pressupõe, conforme Moretti (1996), a sincronização de elementos heterogêneos presentes no espaço de uma obra que mostra, na condição fechada do enredo, a situação de personagens que sofrem as consequências das mudanças sociais e culturais do mundo capitalista. Ambos os conceitos possibilitam, porém, que se reflita sobre a construção de uma memória sincrônica no romance.

A fortuna crítica do romance de Suassuna reconhece essa diversidade de estilos presentes no espaço da obra. São bastante conhecidas as reflexões do pesquisador alemão Georg Rodolf Lind acerca do *Romance d' A Pedra do Reino*. Tais reflexões encontram-se compiladas no texto "Ariano Suassuna romancista", publicado na Revista Colóquio/Letras, em 1974. Nesse artigo, famoso entre a fortuna crítica da obra de Suassuna, Lind apontava o turbilhão de textos, citações e estilos narrativos que compunham o romance suassuniano, buscando demonstrar as implicações estéticas e ideológicas que poderiam resultar de uma obra enigmática, composta de "vários estratos de significado", resultado de uma disposição "artificiosa e sabiamente premeditada de materiais narrativos" (LIND, 1974, p. 29). Lind mostrava também que os modelos narrativos mais comuns na obra de Suassuna são semelhantes ao do cordel e do romanceiro nordestinos. Tais modelos são escolhidos com privilégio por Suassuna para compor uma obra que, apesar de conter as inovações técnicas do novo romance – a reflexão sobre a teoria do gênero romanesco –, possui ainda um forte parentesco com as temáticas e os gêneros tradicionais.

A combinação desses elementos heterogêneos, como o folhetim, o cordel, o romance policial e o de aventuras, marca o caráter híbrido da obra, que reflete ironicamente o projeto megalomaníaco do protagonista da história contada, visto que Quaderna não conhece limites no sentido de superar todos os poetas épicos antecedentes. Lind (1974) afirma ainda que *A Pedra do Reino* "não pertence a um gênero nitidamente definido, antes disso, o romance reúne características de vários gêneros romanescos", cuja estrutura múltipla é bem definida como uma "antologia" e uma "enciclopédia" pelo próprio narrador-protagonista da história, um escritor excêntrico que "tenta superar os antecessores na mistura híbrida de vários subgêneros dos romances" (LIND, 1974, p. 41).

Entretanto, Leal-McBride (1989), a quem já nos referimos no início do capítulo, demonstrou que a singularidade estética do romance suassuniano reside não apenas em sua multiplicidade estrutural, mas, principalmente, na maneira como Suassuna organiza os materiais narrativos. Essa composição com base em diversas camadas narrativas compõe um romance de estrutura complexa e plural.

Segundo a autora citada, a técnica que o autor utiliza para compor suas obras, que é a mesma das peças teatrais, "consiste em tomar vários elementos e organizá-los em uma 'colagem literária', que, graças às circunstâncias de sua composição, apresenta características estruturais inesperadas e originais". A composição literária do autor, neste caso, apresenta várias semelhanças com o teatro do dramaturgo português Gil Vicente (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 22). Em *A Pedra do Reino,* ainda de acordo com a autora referida, Suassuna organiza os elementos narrativos por meio da colagem, o que constitui uma narrativa de estrutura múltipla e extremamente complexa, formada, segundo Leal-McBride, por "subestruturas narrativas".

Para a autora mencionada, essas diversas subestruturas narrativas estão em constante interação, criando, no romance, uma significação estética e ideológica coesa. Também por meio da colagem de textos alheios, o autor vai costurando a estrutura complexa de uma "obra originalíssima". Suassuna, ainda segundo Leal-McBride, cola e monta esses textos "usando como elemento unificador o próprio texto que vai tecendo como fundo para os textos alheios, que incluem, como se pode prever, inúmeros textos em prosa e em verso do Romanceiro Popular do Nordeste" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 22).

Leal-McBride afirma, ainda, que *A Pedra do Reino* é resultado de uma experimentação e de uma inovação técnica utilizada para aproveitar os materiais criados nas

fontes populares, os quais colaboram para a construção de uma obra original. Essa diferença estrutural resulta, conforme a autora referida, de um texto narrativo complicado, porque formado pela colagem e pela citação de textos de outros autores, no qual a moldura exercida por Quaderna, o narrador-protagonista, promove a interação ideológica entre o autor e suas personagens, entre o autor e os autores que cita. A autora citada assegura ainda que muitos dos formatos e técnicas narrativas que integram a composição estrutural desse romance resultam das opções estéticas do autor, relacionadas à experiência que Suassuna manteve com a dramaturgia, por meio da qual pratica uma composição formal que se baseia na ideia de construção de uma arte erudita autenticamente brasileira, mas embasada nas raízes culturais populares nordestinas.

Além disso, as concepções estéticas traçadas pelo Movimento Armorial embasam essa composição híbrida e multifacetada de *A Pedra do Reino,* que se torna devedora das ideias e concepções de arte do referido movimento[34].

Embora Suassuna rejeite a concepção de que as obras artísticas devam assumir a denúncia dos problemas sociais e que se apresentem como assumidamente engajadas, como fez o romance regionalista de 1930[35], as suas criações deixam transparecer as ideologias e concepções artísticas do autor, baseadas, sobretudo, na defesa de uma arte nacional autêntica. A defesa de uma arte que "seja original sem negar as tradições herdadas dos povos de que descendem os brasileiros" (LEAL-MCBRIDE, 1898, p, 12) orienta as invenções de Suassuna desde a sua experiência com o teatro, conforme já afirmamos. Trata-se, portanto, ainda de acordo com Leal-McBride, da criação de uma arte universal, mas profundamente ligada às raízes regionais do folclore nordestino. Esse é o fundamento que, segundo a autora, embasa a teoria e a prática do autor paraibano.

---

[34] O Movimento, idealizado por Suassuna e outros artistas, como Marcus Accioly (poeta) e Maximiano Campos (escritor), Francisco Brennand (pintor, ceramista), Capiba (músico), Antônio Carlos Nóbrega (músico, bailarino e poeta), é posto em prática em 1970. Teve como âmbito de atuação o teatro, as artes plásticas, a música e a literatura, especificamente, na cidade de Recife, em Pernambuco. Os objetivos e ações do movimento propunham a criação de uma arte erudita com base na valorização das manifestações artísticas populares do Nordeste, como o cordel, o romanceiro, o teatro de bonecos. Para ampliar os conhecimentos sobre o movimento, consultar: SANTOS, I. M. F. dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

[35] No ensaio "Um novo romance sertanejo", que consta na obra *Almanaque Armorial* (2012), Suassuna afirma que sua obra afasta-se da tradição regionalista que procura passar uma visão sociológica da realidade do nordeste. Provavelmente, o autor esteja se referindo ao chamado romance de 1930, quando fala da visão sociológica da realidade, e que se contrapõe a ela, pela construção de "uma visão mais 'poética' dessa realidade", baseada no romanceiro. (SUASSUNA, 2012, p. 89).

Enquanto um dos mais importantes idealizadores e criadores do movimento Armorial, Suassuna compreende a sua primeira obra ficcional como uma das realizações do referido movimento, pois, nesse romance, ele pode compor uma arte erudita com base no popular e pode expressar as características de uma "literatura genuinamente brasileira" (LEAL-MCBRIDE, 1898, p, 12). Em um texto teórico[36], Suassuna esclarece como as produções artísticas populares – o cordel, a xilogravura e o mamulengo – são ressaltados, em sua obra como um todo, enquanto materiais literários que respondem positivamente aos anseios da "alma nacional". Esses materiais são, ainda segundo o autor, fonte de criação e, por isso, são usados na composição do seu primeiro romance, pois têm a vantagem de nos religar com as tradições poéticas europeias, das quais, ainda segundo Suassuna, somos herdeiros.

De acordo com a interpretação feita por Leal-McBride, encontra-se, no formato narrativo do romance de Suassuna, a participação de diversos estilos e gêneros narrativos, como a novela, o romance policial, a sátira menipéia[37], o romance confessional, e o próprio romanceiro nordestino. Este último alia-se diretamente à tradição ibérica e mediterrânea da qual, segundo Suassuna, como dito acima, somos devedores e herdeiros. Leal-McBride também defende que são diversos os gêneros narrativos que se alternam para formar a estrutura narrativa caleidoscópica do primeiro romance de Suassuna. O cordel, por exemplo, contribui para a composição dos temas e do formato metalinguístico, o qual integra uma parte da narrativa policial presente no romance do autor paraibano, conforme veremos, com detalhes, no item em que abordamos a subestrutura metalinguística presente em *A Pedra do Reino*, conforme defende Leal-McBride.

Além de considerar que o enredo do romance suassuniano constitui-se em uma coleção de diversas histórias unificadas pelas aventuras do narrador-protagonista, Leal-McBride defende que o enredo subdivide-se em duas partes. As duas partes são, porém, precedidas de uma introdução, que aparece no Folheto I, uma espécie de epílogo, na qual Quaderna faz sua apresentação pessoal e descreve as intenções e os elementos do memorial. Para a referida autora, a primeira parte do enredo compreende a autobiografia de Quaderna,

[36] Leal-McBride se refere ao texto "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste", que consta na coleção *Seleta em prosa e verso*, organizada por Silviano Santiago e editada pela José Olympio, em 2007.

[37] A sátira menipéia é um gênero satírico que, segundo Bakhtin (1988, p. 416), tem as suas raízes estabelecidas nas formas folclóricas populares, e na qual o papel do riso é muito importante no sentido de construir a dessacralização dos valores sociais. Bakhtin (1981) explica que o gênero deve sua denominação ao filósofo do século II A.C., Menipo de Gádara, que lhe deu forma clássica. No entanto, o termo foi introduzido pela primeira vez por um erudito romano do século I A.C.. Como exemplos de sátira menipéia clássica, o crítico russo cita *O Satíricon*, de Petrônio.

narrada do Folheto II até o Folheto XXXVI; e a segunda parte diz respeito ao interrogatório do herói, que comporta quase a metade do livro, narrado a partir do Folheto XXXVII até o LXXXIV. O último Folheto (LXXXV) corresponde à narração do protagonista do seu sonho de sagração a gênio da raça na Academia Brasileira de Letras, logo após o interrogatório.

Ainda segundo Leal-McBride, as seções acima apresentadas tratam de uma divisão superficial da obra e não correspondem à subdivisão interna. Nessa estrutura interna, *A Pedra do Reino* seria resultado de dois romances: o primeiro deles seria um romance de aprendizagem ou educação, no qual o narrador enuncia o desejo de compor a obra da raça brasileira; e o segundo seria o romance policial, construído por Quaderna, embora aparentemente inconcluso. Esse segundo é um romance policial que se encaixa na narrativa principal da autobiografia do narrador-protagonista e contém a intriga do assassinato do tio do protagonista e o desaparecimento de Sinésio.

As camadas e núcleos narrativos de *A Pedra do Reino*, como, por exemplo, a autobiografia, a novela picaresca e a de cavalaria e o romance policial estão, ainda conforme Leal-McBride, quase sempre em interação e diálogo na obra e contribuem para a construção da posição ambígua que orienta a visão dualista do narrador-protagonista na sua reconstrução da realidade. A novela de cavalaria e os cordéis nordestinos, por exemplo, são responsáveis por intensificar a visão heroica e idealista que alimenta o imaginário do protagonista.

Entretanto, de acordo com a autora supracitada, ao se observar a organização interna do romance, pode-se verificar que sua estrutura mostra-se tão complexa que é possível falar de cinco romances em constante interação e ainda por fazer-se. Ou, conforme defende Leal-McBride, trata-se "[...] talvez de um romance que se faz da soma de cinco subestruturas, intricadamente relacionadas, colhidas no momento mesmo em que se fazem" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 41). As cinco subestruturas estão inter-relacionadas, multiplicando-se em estruturas diferentes, "como espelhos que se refletem em outros espelhos" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 41). Esse efeito, afirma a autora, confere ao romance suassuniano a ilusão de infinito e a impressão de que é um caleidoscópio em constante movimento, pois "a justaposição de vários espelhos multiplica o reflexo da realidade *ad infinitum*". (LEAL-MCBRIDE, 1989, *idem*; grifos da autora).

Leal-McBride aponta as seguintes subnarrativas imbricadas e agindo mutuamente na composição formal da obra:

a) uma narrativa de aprendizagem e de busca, um *Bildungsroman*, que contém as características de um romance confessional e é formada por duas novelas, uma de cavalaria idealizada, e uma picaresca, realista e irônica;

b) uma narrativa policial, contendo o enigma do assassinato do tio e padrinho de Quaderna e os autos do processo do protagonista;

c) uma narrativa autorreferencial, ou metalinguística, em que aparecem os comentários da obra que Quaderna diz estar escrevendo;

d) uma narrativa digressiva, contendo as discussões teóricas e os comentários das personagens sobre política, filosofia, etnografia e literatura;

e) uma narrativa mítico-simbólica, que se encontra subjacente às demais estruturas, contando a história de Sinésio, apresentado como um herói messiânico.

Nos itens seguintes, discutimos, de forma crítica, os argumentos que Leal-Mc-Bride (1989) utiliza para defender a existência das cinco subestruturas que, ainda segundo a autora, são responsáveis pela composição complexa e multifacetada do romance de Suassuna. Leal-McBride defende que essas subestruturas agem em conjunto, como camadas sobrepostas e em constante interação, no sentido de construção do conflito e da tensão que caracteriza a visão de mundo da personagem principal. Ao retomarmos a tese de Leal-McBride, procuramos mostrar que a integração dessas diferentes subestruturas ratifica a tese de que *O Romance d' A Pedra do Reino* funciona como uma ficção do arquivo, no sentido de Echevarría, pois coaduna diferentes formatos, além de diferentes temas, o que aponta para uma estrutura multifacetada e bastante singular.

2.2.1 Uma narrativa de aprendizagem: a autobiografia de Quaderna

A Pedra do Reino apresenta como eixo principal do enredo, como dito em outros momentos deste trabalho, a história de vida do desafortunado herói Pedro Dinis Quaderna, que está escrevendo sua autobiografia na cadeia de Taperoá, em nove de outubro de 1938, em forma de um romance-memorial. Com base nisso, Leal-McBride (1989) afirma que, embora movimente a trama narrativa, a autobiografia de Quaderna existe em parte, porque não se pode afirmar que o romance suassuniano concentra o assunto da narrativa apenas na trajetória de Quaderna, visto que a obra se configura como uma coleção de histórias unificadas pela presença do narrador. Quaderna movimenta os conteúdos e ações da narrativa tanto no nível

diegético, no sentido de que participa dos fatos narrados e exerce ainda a função de mediador da leitura, exibindo os bastidores da narração, atuando, assim, também no nível extradiegético, ou seja, como se estivesse fora do texto. A autobiografia, para Leal-McBride, está contida no romance de aprendizagem, uma das subestruturas narrativa da obra, e funciona, portanto, como um esqueleto ou estrutura básica que sustenta as demais estruturas narrativas de *A Pedra do Reino*. Dessa forma, vários estilos narrativos, como o romance policial, que o protagonista está escrevendo, encontram-se encaixados nessa autobiografia e se constroem em paralelo ao relato do narrador-protagonista sobre os infortúnios que motivaram o seu processo judicial. O *buildungsroman*, segundo Leal-McBride, por exemplo, é o "romance-moldura" que sustenta a estrutura narrativa de *A Pedra do Reino* como um todo. Nessa subestrutura da narrativa autobiográfica, predomina a combinação de idealismo e visão realista dos fatos, que reforça a posição de conflito do narrador-protagonista diante da realidade vivenciada. De tal modo, sob o ponto de vista da pesquisa que a autora citada empreendeu, a tradição do gênero originalmente alemão[38] foi seguida pelo escritor paraibano, no sentido de enfatizar, em seu primeiro romance, o desenvolvimento intelectual e moral de Quaderna em sua formação como escritor. No entanto, no romance, esse aspecto surge combinado com outras tradições literárias, o que ocorre por meio da justaposição e da relação entre diferentes gêneros.

Leal-McBride afirma que *A Pedra do Reino* caracteriza-se como um romance de aprendizagem que se organiza em uma narrativa de primeira pessoa, na qual o protagonista expõe sua trajetória pessoal e reflete sobre seu processo de aprendizagem político-literária. Para a autora, o romance de formação presente em *A Pedra do Reino* é resultado da combinação de três gêneros distintos: o romance de confissão, a novela de cavalaria e a novela picaresca, constituindo-se, portanto, como uma narrativa híbrida. Ainda segundo a autora, a posição do herói em conflito com a realidade, característico do herói romanesco, mostra que a apropriação do *Buildungsroman* por Ariano Suassuna é feita pela combinação entre autobiografia e confissão, a fim de caracterizar a trajetória de um herói em conflito com a realidade e em busca de uma expressão literária que resolva esses conflitos.

Dessa forma, a confissão, um estilo literário que se caracteriza pela postura de reflexão das ações e pelo arrependimento por parte do herói, ocupa apenas alguns momentos da trama,

[38] O precursor do "Bildungsroman" foi o romance alemão *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, publicado, originalmente, entre 1777 e 1795. No Brasil, a assimilação desse gênero dar-se tardiamente, por volta do século XX, por meio da assimilação da teoria de Lukács a relação do gênero romance com a épica.

visto que Quaderna irá combinar a sua autobiografia com a narração de fatos históricos, demonstrando pouca introversão. Para a autora citada, na recordação de outros eventos ligados à história dos seus antepassados da Pedra do Reino, Quaderna faz uma viagem ao passado, contando seletivamente a sua trajetória, explicando os motivos de sua sanha pela aventura e pelo mundo guerreiro e, portanto, se afastando do tom confessional da autobiografia. Ainda segundo a autora, no romance confessional clássico, a personagem principal (que geralmente é também o narrador da história) irá interpretar e reelaborar as versões dos eventos, mas fazendo o processo de expiação de culpa pessoal, combinando o relato da história de vida a uma confissão de seus crimes. O herói do romance confessional é do tipo introvertido, que se debate diante de um conflito interior, relacionando-o com a realidade adversa que ele busca superar[39].

A partir das características da picaresca, presentes no romance de Suassuna, Leal-McBride explica que a confissão de Quaderna tem limites, porque faltam ao herói de *A Pedra do Reino* a introversão e o sofrimento diante da realidade, ambos necessários ao romance de confissão. Para a autora, na maioria das vezes em que narra sua trajetória, o herói do romance de Suassuna exalta as suas qualidades pessoais e busca levar vantagem sobre as demais personagens a fim de conseguir o que pretende. Nesse caso, Quaderna age como um verdadeiro pícaro. O personagem-narrador concentra-se mais na descrição de eventos exteriores, que marcaram a sua trajetória de vida e o influenciaram em sua formação pessoal e literária, e, revelando, muitas vezes, uma face de anti-herói.

O exemplo da máscara picaresca com a qual o protagonista se apresenta no texto em diversos momentos está posto já na apresentação que faz de si mesmo, no *Folheto I*, pois sua autoapresentação oscila entre a confissão e a exaltação das suas qualidades pessoais: ora afirma-se Dom Pedro IV, o decifrador, herdeiro da monarquia sertaneja da Pedra do Reino, dos "legítimos e verdadeiros reis brasileiros" e não "daqueles reis e imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança" (SUASSUNA, 2007, p. 34) e, portanto, um homem de linhagem nobre; ora apresenta-se como um inapto para as ideias, afirmando-se um intelectual que copia as ideias alheias, conforme declara: "Não tendo idéias próprias, lembrei-me então de valer-me de outro de meus Mestres e Precursores, o genial escritor-brasileiro Nuno Marques Pereira" (SUASSUNA, 2007, p. 33). Como narrador, já no início

[39] Leal-McBride aponta que Northrop Frye (1957) classifica o livro de Santo Agostinho, *As confissões*, como precursor desse gênero narrativo. Frye explica que o gênero vem evoluindo com o tempo e forma com o romance um gênero híbrido: o moderno romance confessional e autobiográfico (LEAL- MCBRIDE, 1989, p. 75).

do texto, Quaderna ocupa-se em apresentar os seus planos literários. Desta forma, o romance mantém, mesmo que de forma subjacente, o intelectualismo e o egocentrismo explícitos, expressos nos comentários metalinguísticos feitos pelo personagem-narrador. Isso acontece porque Quaderna, ainda segundo Leal-McBride, durante a maior parte do tempo em que narra suas supostas confissões, "mostra-se frequentemente preocupado em demonstrar sua importância" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 77).

Devido à persistência de Quaderna em descrever fatos e não sentimentos, buscando contar realisticamente a sua história, a autora afirma que o romance confessional é uma das subestruturas do romance de Suassuna que se dispersa em uma narrativa picaresca e que pode ser vista como uma espécie de confissão. Essa confissão, segundo a autora, se realiza, no entanto, como "um tipo extrovertido, destituída de sentimento de culpa" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 79). Vale salientar ainda, que, para Leal-McBride, romance picaresco já é em si um gênero híbrido, que mistura o idealismo da novela com a ironia do romance.

É com a narrativa picaresca, a qual, segundo a autora, também está presente no romance suassuniano, que se realiza a transição do romance de confissão em novela de cavalaria pura, visto que "a confissão em *A Pedra do Reino* é já combinada com o romance" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 80). Este aspecto confere maior oscilação entre idealismo e ironia, mas com predominância da idealização, porque o romance terá também, em seu aspecto caleidoscópico, uma novela de cavalaria, um gênero puro.

A novela de cavalaria surge na parte autobiográfica do romance, quando Quaderna narra os episódios vividos na juventude e nos quais ele empreende uma "expedição aventurosa", uma viagem de campo à Pedra do Reino. Tal viagem revela um traço da personalidade de Quaderna, qual seja: o desejo idealista de reascender o império de seus antepassados messiânicos. Os episódios são contados nos folhetos XVI ("A viagem") até o XXII ("A sagração do Quinto Império"), quando o narrador nos relata a sua coroação em "Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil", no alto da pedra sagrada. Essa vertente cavalheiresca, na qual se conta as aventuras do protagonista na juventude, segundo Leal-McBride, é combinada a uma "versão realista, irônica e picaresca" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 92), visto que a face de herói encarnada por Quaderna se revela quase sempre por acaso ou é fruto de um ardil, criado pelo próprio protagonista.

Em outra linha de análise que difere desta apresentada por Leal-McBride, o protagonista de *A Pedra do Reino* é analisado a partir da perspectiva do herói do romance

moderno, tema largamente discutido por teóricos como Bakhtin (1988; 1997), Octávio Paz (1990) e George Lukács (2000). Estes autores, apesar das divergências e distâncias teóricas, são unânimes em afirmar que o romance se distancia da épica, principalmente, pela atitude do romance de reestruturar a representação do homem na literatura. Diferentemente de Lukács (2000), que estabelece a diferença do romance em relação a epopeia a partir de condições sócio-históricas diferenciadas, impostas pela organização da sociedade burguesa; Bakhtin afirma que no romance, a posição do indivíduo diante da realidade é sempre uma posição problemática, porque o herói assume e se depara com outros valores diferentes dos que ele acredita ou cultiva diferentemente da epopeia, a qual apresenta valores fixos. Bakhtin explica que, no romance, a posição do herói diante do mundo é de exposição constante aos desafios das contingências e dos acontecimentos imprevistos. O herói romanesco assume uma posição emancipada de ação e reflexão sobre seu lugar na sociedade, ao contrário da posição fixa na comunidade do herói da epopeia. Por conta dessa emancipação, o herói moderno quase sempre se rebela contra esses valores. Bakhtin esclarece que, com o surgimento do romance, surge também "uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior" (BAKHTIN, 1988, p. 426), a qual acentua a inadequação pessoal desse homem com a realidade. O resultado dessa divergência, ainda segundo Bakhtin, "leva a tomar o aspecto subjetivo do homem e da experiência como objeto de representação" (BAKHTIN, 1988, p. 426), porque o homem representado no romance experimenta os desafios de um presente inacabado, próximo a si e que se torna o ponto de partida e o centro de sua orientação no mundo.

Nesse sentido, baseando-se na concepção de que o romance é um gênero em evolução, Bakhtin ressalta que este é um gênero que ainda não concluiu o seu processo de transformação, que vem se desenvolvendo a partir da assimilação das características de nossa época, dentre as quais a complexidade, a lucidez e o espírito crítico.

Ainda nessa perspectiva, mas partindo de posição teórica própria, Paz, na obra *Signos em rotação* (1990), também admite a existência dessa perspectiva crítica do gênero romanesco diante do mundo dito real. Paz define o romance como um gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão até a autobiografia e o ensaio filosófico. A ambiguidade do romance está relacionada à linguagem com a qual esse gênero se expressa, pois, ainda segundo o autor, o romance oscila entre a prosa e a poesia, e o prosador parece lutar constantemente com o caráter rítmico da linguagem. Nesse sentido, Paz defende que o

romance é o gênero épico de uma sociedade que se fundou na análise e na razão, e que está em luta constante consigo mesma.

Além dessa ambiguidade constitutiva, a mudança na caracterização do herói, segundo Paz, também distancia o romance da épica. Na epopeia, o herói era um arquétipo, um modelo que não duvidava das ideias, crenças e instituições de seu mundo: "no herói (épico) pelejam dois mundos, o sobrenatural e o humano, mas essa luta não implica ambiguidade nenhuma" (PAZ, 1990, p. 69), porque, no mundo da epopeia, não havia ambiguidade.

Ao contrário do herói épico, o homem do romance moderno se caracteriza pela ambiguidade e pela contradição. Paz define o romance como "uma épica de heróis que raciocinam" (PAZ, 1990, p. 69), que não se parecem com modelos fixos e com ações preestabelecidas e dos quais desconfiamos e duvidamos "se são loucos ou prudentes, santos ou demônios" (*Idem*, p. 69). São rebeldes e duvidam de si e da sociedade que os sustenta. Dessa forma, o realismo do romance é uma crítica da realidade e até uma suspeita de que ela seja tão irreal como os sonhos e as fantasias, assim como sugere a luta de Dom Quixote com os moinhos de vento: "São moinhos ou são gigantes o que veem Dom Quixote e Sancho? Nenhuma das duas possibilidades é verdadeira, parece dizer-nos Cervantes: são gigantes e são moinhos" (PAZ, 1990, p. 70). Para o autor mexicano, uma postura crítica começou a se esboçar na literatura a partir de *Dom Quixote*, obra que instaurou a percepção da ambiguidade do mundo moderno, com suas personagens cindidas entre a insanidade e a consciência. Paz afirma que "na obra de Cervantes há uma contínua comunicação entre realidade e fantasia, loucura e senso comum" (PAZ, 1990, p. 70). A ironia e o humor são a grande invenção do espírito moderno, e estão presentes no romance. Assim, as personagens de Cervantes instauraram um juízo implícito sobre a sociedade e seus valores. Nesse sentido, Paz afirma que o romance é a épica "de uma sociedade que se funda na crítica" (*Idem*, p. 71).

Por esta via de pensamento, definimos que a ambiguidade abarcada na visão de mundo de Quaderna encontra explicação na atitude descentrada que caracteriza o herói romanesco diante dos desafios da modernidade e, principalmente, do embate que este trava com uma realidade que lhe parece quase sempre adversa. A posição do herói do primeiro romance de Suassuna é a de quem percebe que a realidade vacila constantemente, sem possuir um ponto fixo de observação. Sob a perspectiva do humor e da ironia, quase sempre presentes nas ponderações de Quaderna, a realidade se apresenta ainda mais desigual e o mesmo acontece com as interpretações do protagonista sobre as instituições literárias e as instâncias sociais,

pois, pelas vias do humor e do riso, Quaderna faz várias críticas às convenções das instituições sociais. É por isso que o narrador-protagonista relativiza o valor social atribuído às academias de letras e, em certo sentido, à instituição jurídica.

2.2.2. O romance policial e o crime indecifrável

Ao sair de casa, na manhã de 13 de abril de 1938, dia que Quaderna denomina de "fatídica Quarta-Feira de trevas" (SUASSUNA, 2007, p. 245), para prestar o seu primeiro depoimento à justiça, o protagonista de *A Pedra do Reino* pressente os perigos de seu envolvimento nos assuntos políticos que movimentaram a vila de Taperoá desde a invasão do grupo de cavaleiros que acompanhavam o Rapaz do cavalo branco.

Acusado, por meio de uma carta anônima, que contém mais de sessenta acusações, Quaderna é convocado a depor pelo juiz-corregedor Joaquim Navarro Bandeira, principalmente, para esclarecer os mistérios em torno do assassinato do rico fazendeiro, Pedro Sebastião Garcia Barretto, que Quaderna chama de "Rei Degolado do Cariri" (SUASSUNA, 2007, p. 346).

O assassinato de Pedro Sebastião aconteceu no dia 24 de agosto de 1930, dia em que fora encontrado morto em casa, degolado na torre da fazenda "Onça Malhada". Os detalhes em torno do local onde aconteceu o assassinato e da existência de prováveis suspeitos contêm muitos mistérios: não foram encontrados indícios de como os assassinos entraram na torre para cometer o crime, já que Pedro Sebastião teria trancado a porta do quarto por dentro e as únicas aberturas eram seteiras que, por serem muito pequenas, não poderiam ter servido como passagem para os assassinos. Esses elementos impossibilitariam o acesso de pessoas ao local. A torre onde aconteceu o crime é descrita por Quaderna como um lugar impenetrável, pois se assemelha a um forte:

> Meu Padrinho foi encontrado morto, no dia 24 de Agosto de 1930, no elevado aposento de uma torre que existia na sua fazenda, a "Onça Malhada". Essa torre servia, ao mesmo tempo, de mirante à casa-forte, e de campanário à capela da fazenda, que era pegada à casa. Seu aposento superior era um quarto quadrado, sem móveis nem janelas. O chão, as grossas paredes e o teto abobadado desse aposento eram de pedra-e-cal. Por outro lado, meu Padrinho, naquele dia, entrara só no aposento e trancara-se lá em cima, dentro dele, usando, para isso, não só a chave, como a barra de ferro que a porta tinha por dentro, como tranca. (SUASSUNA, 2007, p. 59)

A segurança da torre da "casa forte" da família Garcia Barreto, descrita no trecho acima, não impediu, no entanto, que, também nesse mesmo dia, Sinésio Garcia Barreto, o filho mais jovem do fazendeiro, desaparecesse misteriosamente. O rapto do rapaz, segundo explicação de Quaderna, teria sido cometido pelas mesmas pessoas que assinaram Pedro Sebastião, e seria resultado do ódio que pessoas da localidade sentiam porque o jovem era amado pelo povo sertanejo, que via no rapaz a esperança da ressurreição de um reino de glória, prometido desde seus antepassados da Pedra do Reino. Após o rapto, o rapaz teria morrido dois anos depois na Paraíba.

Passados cinco anos do assassinato de Pedro Sebastião, reabre-se o inquérito do crime do fazendeiro e Quaderna é intimado para depor a fim de esclarecer os mistérios em torno da morte do tio e padrinho. Porém, Quaderna analisa que a reabertura do inquérito da morte do padrinho tenha sido motivada, sobretudo, pelos últimos acontecimentos ocorridos com a chegada do Rapaz do cavalo branco à vila de Taperoá, em 1º de junho de 1935, quando um jovem aparece na referida vila, acompanhado por um grupo de cavaleiros e é identificado pelo povo como Sinésio. O ambiente, repleto de suspeitas, é movido pelos episódios políticos resultantes das atividades da Coluna Prestes e da Revolução Comunista de 1935, os quais também são relacionados ao inquérito da morte do fazendeiro e à reaparição de seu filho.

Apesar de outras pessoas serem suspeitas do crime, como o fazendeiro Antonio de Moraes, e Arésio, o filho mais velho de Pedro Sebastião, Quaderna será o único a ser chamado para depor, fato que resulta em sua consequente prisão. No interrogatório, ele atua como único suspeito, o qual, além de ser solicitado a se pronunciar a respeito do crime, é inquirido também como testemunha, visto que presenciou e soube de elementos ligados à morte do tio e os relata ao corregedor.

Todos esses elementos e, principalmente, a existência de um crime e o empenho para elucidá-lo, segundo Leal-McBride, indicam a presença de uma narrativa policial em *A Pedra do Reino.* Ainda segundo a autora, essa narrativa policial seria construída basicamente em torno dos mistérios relacionados à morte Pedro Sebastião Garcia Barreto, os quais tornaram Quaderna o único suspeito do referido crime. O longo depoimento de Quaderna ocupa parte da narrativa e o crime misterioso cometido contra seu padrinho reúne dois aspectos importantes que atestam a presença, ao menos em parte, de um romance policial no romance

suassuniano, quais sejam: a investigação de um crime e a obra que o personagem principal deseja escrever.

O depoimento de Quaderna suscita a dualidade típica do romance policial, a qual contém dois aspectos básicos: é a história de investigação de um crime realizada por uma autoridade policial e, de outro, representa o rascunho da obra por meio da qual Quaderna pretende ser consagrado gênio da raça.

O núcleo básico do romance policial é a história de um crime. No caso de *A Pedra do Reino*, a história do crime seria o misterioso assassinato de Pedro Sebastião em condições que o tornam um enigma indecifrável, o que se torna um problema vislumbrado tanto pelo juiz-corregedor quanto pelo protagonista da trama, pois ambos possuem interesses que estão relacionados diretamente ao crime contra o fazendeiro.

O juiz-corregedor tem interesses pessoais em elucidar o crime e por isso atua como um detetive na história do inquérito do fazendeiro. Seus interesses são políticos, visto que busca descobrir pessoas envolvidas nos acontecimentos revolucionários comunistas, vivenciados no Brasil na década de 1930.

Quanto a Quaderna, este pretende utilizar o mistério do assassinado do fazendeiro como assunto do romance que pretende escrever, contendo o "centro de enigma e sangue" e "intrincada teia" do insolúvel da morte de seu padrinho. (SUASSUNA, 2007, p. 60). Nesse sentido, Quaderna pretende aproveitar o enigma do assassinato de seu tio para compor o romance policial que o levará a ser reconhecido nacionalmente pela grande obra que escreveu. Para isso, serão importantes os autos do seu inquérito e as certidões do depoimento que prestou à justiça.

No entanto, Leal-McBride analisa que, em virtude do crime cometido contra o rico fazendeiro, o leitor tem a falsa impressão de que o romance suassuniano possa conter uma narrativa policial dentre as suas subestruturas narrativas. Porém, de acordo com a autora, apesar de apresentar várias características suscitadas a partir de uma ação criminosa e do desejo de elucidá-la, *A Pedra do Reino* não satisfaz a todas as exigências do gênero policial, de forma que a subnarrativa policial não pode ser confirmada. O romance de Suassuna não é, de acordo com a referida autora, uma narrativa policial autêntica, sobretudo, pela forma como o autor paraibano escolhe os elementos para compor a sua obra, recorrendo a elementos completamente contrários aos convencionalmente obtidos pela tradicional narrativa policial. Ainda segundo a autora, esse procedimento de inversão dos elementos convencionais da

narrativa policial, "coloca o escritor paraibano ao lado de certos criadores de anti-narrativas modernas, como os escritores franceses Robbe-Grillét e Michel Butor" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 102). Com isso, Leal-McBride se refere à transgressão ao realismo proposta pelo Novo Romance e sua forma de abordar a realidade, dando ênfase ao processo de narração e não ao conteúdo narrado.

Para a autora, o primeiro indício que afasta o romance de Suassuna dos elementos tradicionais do romance policial é que esse último inicia-se com o crime e não com o criminoso já encarcerado, o que não acontece no romance de Suassuna, visto que o *Folheto I* começa com a narração de Quaderna preso e buscando provar sua inocência. No autêntico romance policial, ainda segundo Leal-McBride, a prisão no início da narração não acontece "a menos que o prisioneiro seja inocente e a investigação sirva para identificar o verdadeiro assassino" (*Idem*, p. 109). Depois, a transgressão ao gênero está relacionada também ao fato de que o depoimento de Quaderna não se limita à investigação do crime do tio e padrinho do protagonista, porque o corregedor também averigua os eventos relacionados à chegada do Rapaz do Cavalo Branco, os quais também são implicados no processo. Isso contribui para que *A Pedra do Reino* não apresente a unidade de ação característica da narrativa policial, que originalmente se estrutura em torno apenas do crime. De acordo com Leal-McBride, essa é mais umas das subversões de Suassuna ao gênero.

Também, dentre os cinco elementos básicos que caracterizam o romance policial – o ambiente humano e natural, a vítima, os suspeitos, o detetive e o assassino –, Leal-McBride afirma que a narrativa de Suassuna cumpre quatro critérios, deixando muitas questões levantadas na história em aberto. A presença do detetive e a prisão do criminoso no final da história são algumas dessas questões. É por isso que durante o depoimento, o corregedor divide a elucidação do crime com Quaderna, que tem a função de esclarecer os eventos ocorridos no dia da morte do padrinho e, ainda, apontar os prováveis suspeitos. Assim, a narrativa termina sem que se demonstre que o juiz-corregedor conseguiu cumprir a função de detetive ao descobrir quem realmente cometeu o assassinato. Também não se chega à conclusão do inquérito, outra exigência do romance policial, o qual deve, ainda segundo Leal-McBride, ser uma narrativa que fecha o círculo dos eventos narrados. Isso não é plenamente realizado em *A Pedra do Reino*, pois o referido texto deixa o leitor sem respostas às principais perguntas suscitadas pela narrativa.

Desse modo, o romance suassuniano não resolve as questões diretamente ligadas à elucidação do crime e à prisão do assassino do fazendeiro Pedro Sebastião, apesar de a narrativa terminar com a prisão do protagonista, dando a impressão ao leitor de que esse assunto receberá continuidade no segundo livro da trilogia. De fato, no segundo livro *História do rei degolado: ao sol da onça Caetana,* conforme já mostramos, o inquérito de Quaderna permanece e ele presta um segundo depoimento ao juiz-corregedor. Ao deixar o final da narrativa policial em suspenso no primeiro volume e mobilizar o segundo depoimento de Quaderna no livro seguinte da trilogia, Suassuna demonstra que busca multiplicar "*ad infinitum* uma estrutura caracteristicamente fechada" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 109), própria do romance policial. Esse procedimento faz coincidir cada volume da trilogia com um novo depoimento do narrador-protagonista, construindo novos enigmas que são propostos a cada volume.

O aspecto autorreferencial de toda narrativa policial, na qual acontece o encaixe de uma segunda narrativa,[40] é valorizado no romance suassuniano. Dessa forma, pode-se observar que o autor utiliza o artifício de encaixar a Obra da Raça, o romance que Quaderna está escrevendo, na narração do seu depoimento. A história desse romance escrito por Quaderna, que se apresenta como uma subnarrativa metalinguística, constitui-se em mais uma camada ou substrato narrativo do romance de Suassuna, responsável pelas digressões do romance sobre o fazer literário e o gênero romance.

2.2.3. A subnarrativa metaficcional: a obra da raça brasileira

Conforme dissemos, Leal-McBride afirma que *A Pedra do Reino* se constrói, sobretudo, por meio da técnica da colagem e da sobreposição de diversas camadas e subestruturas narrativas. Essa técnica, ainda de acordo com Leal-McBride, enriquece o texto do autor paraibano, pois o faz cheio de ambiguidades e de polivalências de sentidos, e também confere originalidade à técnica de composição narrativa de Suassuna.

[40] As análises apresentadas por Leal-McBride sobre a estrutura do romance policial são embasadas, principalmente, em conceitos de narratologia, desenvolvidos por autores como: Wolfgang Kayser, na obra *Interpretyacion y Análisis de La obra Literaria* (1964); W. E Auden, em *The Guilty Vicarege - Notes do the Detective Story by na Addict* (1948)*;* M. Baquero Goyanes, *em Estructuras de La Novela Actual,* (1970); Tzvetan Todorov, no livro *Poétique de La Prose* (1971).

Leal-McBride afirma também que essa multiplicidade estrutural possibilita que se detecte a construção de dois romances dentro da estrutura do enredo de *A Pedra do Reino*: um romance de aprendizagem, no qual o narrador expõe o seu processo de crescimento e de aprendizagem intelectual; e uma segunda obra, o suposto romance policial, enunciado pelo protagonista durante o depoimento que presta à justiça.

No depoimento, Quaderna afirma que irá utilizar os autos do processo, tirando cópias do depoimento e anexando-as à sua obra. Portanto, durante a exposição de Quaderna sobre os fatos relacionados ao crime e aos acontecimentos ocorridos na chegada do Rapaz do Cavalo Branco, o juiz-corregedor nota que o protagonista lê passagens de algumas anotações que traz consigo em uma pasta. Perguntado a respeito, Quaderna afirma que são "citações importantes ou pedaços já escritos" (SUASSUNA, 2007, p. 360) de sua obra, que conseguiu arrumar durante os anos.

Nota-se que, no momento do depoimento, a obra de Quaderna já está se estruturando e ele conta ao corregedor a história desse projeto, aspecto que leva Leal-McBride a afirmar que há uma segunda história, a do romance de Quaderna, que está contida na narrativa policial. Nesse sentido, ao narrar o processo de composição da sua "epopeia", esboça-se uma metanarrativa, que se encontra encaixada no depoimento do protagonista.

Dentro da narrativa policial (o depoimento), há comentários sobre o texto, o assunto, o estilo e as estratégias formais da "Grande Obra", ora realizados por Quaderna, que explica ao corregedor os detalhes do seu romance, ora pelo próprio corregedor, que finge acreditar nas fabulações do protagonista e opina sobre o conteúdo e o estilo da "epopeia" que Quaderna está compondo.

Leal-McBride explica que há duas histórias construídas em torno da obra que Quaderna afirma estar escrevendo: a primeira é a história do depoimento, feito pelo narrador-protagonista em sua autobiografia; e a segunda é a história da "obra" que Quaderna compõe e cujo enredo concentra-se no misterioso assassinato do tio do protagonista, o fazendeiro Pedro Sebastião Garcia Barreto, e no desaparecimento de Sinésio.

Embasada nas teorias de Gerard Genette (1972) e Robert Scholes (1971), que acreditam existir dois aspectos diferentes de construção de um texto metalinguístico, Leal-McBride busca definir dois níveis narrativos que se esboçam no texto metalinguístico de *A Pedra do Reino*. A autora observa que enquanto Genette utiliza o adjetivo "metanarrativa" (*métanarratif*) para classificar as referências feitas ao texto, ou seja, um segundo aspecto da

narrativa em que o texto narrativo é compreendido separadamente da história que conta; Scholes compreende que esse mesmo processo pode ser nomeado pelo substantivo meta-romance (ou "*métarécit*"). Vale salientar que, para Genette, o termo "métarrécit" apenas pode ser usado para se fazer referência a uma narrativa que se coloca no interior de outra.

Leal-McBride defende que os dois autores (Genette e Scholes) têm em mente o mesmo aspecto metalinguístico, quando utilizam dois termos diferentes. Por isso, a autora busca superar a discrepância puramente terminológica estabelecida entre os autores, utilizando o termo "metanarrativa" para discutir as referências feitas ao texto, no caso os comentários das personagens sobre o texto em construção; já o termo "meta-romance" é usado por Leal-McBride para se referir ao romance policial que está em fase de construção e é anunciado por Quaderna no depoimento.

Superando a discrepância terminológica, Leal-McBride afirma que na metanarrativa apresenta-se a história dos propósitos literários do narrador, desde o período em que começou o aprendizado da literatura e decidiu tornar-se o "Gênio da raça brasileira", mas que ganha proporções maiores durante o depoimento de Quaderna.

O projeto de escrita do romance de Quaderna surge nas sessões acadêmicas ocorridas na "Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba", instituição criada por Quaderna, quando ficou sabendo da possibilidade de seus professores serem aceitos como membros da Academia de Letras da Paraíba. A referida Academia é composta por três únicos membros: o próprio Quaderna, o professor e advogado Clemente, e o doutor Samuel, poeta e promotor. A criação da academia de letras é narrada no folheto XXVII (p. 181-186), cujo título é "A Academia e o Gênio Brasileiro Desconhecido", e está diretamente ligada aos propósitos literários de Quaderna.

As discussões nas sessões literárias da academia de letras suscitam uma série de debates, a partir dos quais surgem as teses literárias dos professores e de Quaderna. As teorias apresentadas pelas personagens têm um cunho essencialmente metalinguístico, pois se dirigem à "Obra da Raça" de Quaderna. Leal McBride argumenta que esse feitio metalinguístico da obra pode ser antevisto logo no capítulo de introdução do romance, no *Folheto I*, cujo título é "Pequeno cantar acadêmico a modo de introdução". Nesse folheto, Quaderna apresenta-se como um narrador que deixa transparecer ao leitor a consciência que possui sobre os processos de construção literária e também seu conhecimento acerca da natureza mimética do texto ficcional.

É no momento dessa apresentação que ele afirma estar preso na cadeia da Vila de Taperoá e, sob esta condição, nos apresenta o seu projeto literário: escrever a grande obra que o tornará "Gênio da Raça Brasileira" e também "Gênio máximo da humanidade". Esse aspecto da autoconsciência narrativa mostra-se, por exemplo, no seguinte trecho:

> [...] deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a convencer o mais possível com a narração de meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. Pensei: – Este, como *as Memórias de um Sargento de Milícias*, é um 'romance' escrito por 'um Brasileiro'. Posso começá-lo, portanto, dizendo que era, e é 'no tempo do Rei'. Na verdade, o tempo que decorre do ano de 1935 e este ano de 1938 é o chamado 'Século do Reino', sendo eu, apesar de preso, o R*ei* de quem aí se fala (SUASSUNA, 2007, p. 33; Grifos do autor).

Nesse excerto, segundo Leal-McBride, Quaderna revela o gênero e os elementos narrativos, como o tempo, o ambiente, as personagens e as influências literárias e históricas, que embasam a sua obra. Nesse ponto da descrição, a autobiografia ainda é essencialmente idealizada, visto que o narrador concebe-se como o herói das aventuras que irá narrar e apresenta ilusões sobre si, definindo-se como sendo "Dom Pedro IV", o "Decifrador", rei e profeta da igreja católico-sertaneja do Brasil.

Para Leal-McBride, a descrição que o protagonista faz do projeto literário no capítulo de introdução do romance é basicamente idealista, pois, por meio da referida descrição, ele apresenta o projeto, acreditando que pode se tornar o gênio da raça. Porém, combinada com a descrição do projeto literário da obra que ele afirma estar escrevendo, e que se constrói por meio de um texto metalinguístico e autoconsciente, a descrição idealizada de sua trajetória torna-se irônica, e o leitor tem a oportunidade de desconfiar das afirmações do protagonista e dos artifícios que utiliza na reconstrução dos fatos. Na descrição do projeto, o narrador-protagonista revela, ironicamente, como consegue construir a obra da raça, principalmente valendo-se do talento alheio, dos seus mestres de literatura Samuel e Clemente, e de "todos eles Acadêmicos ou consagrados e, portanto, indiscutíveis" (SUASSUNA, 2007, p. 63).

Segundo Leal-McBride, o romance policial que Quaderna está compondo significa essa segunda história, e representa "em microcosmo o macrocosmo da trilogia suassuniana e levanta assim o problema da duplicação interior." (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 120). A autora explica que a duplicação interior consiste na técnica de colocar uma história no interior da outra, correspondendo, no sentido amplo, ao termo *métarrécit*, definido por Genette. A

técnica tornou-se comum na história da literatura, principalmente a partir de obras como *Dom Quixote,* de Miguel de Cervantes, o picaresco *Libro de Buen Amor,* de Juan Ruiz e *Os moedeiros falsos,* escrito por Antonie Guide. No sentido mais restrito, ainda segundo Leal-McBride, "a duplicação interior toma a forma de um romance colocado dentro de outro, ou de uma peça situada dentro de outra" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 126). A autora explica, ainda, que a técnica traz vantagens para o texto literário. Tais vantagens vão além do puro jogo de estruturas, pois mostram, entre outras coisas, como o texto leva o leitor a avaliar as fronteiras entre real e ficção.

Desse modo, Leal-McBride defende que é exatamente por um procedimento de duplicação interior que Suassuna consegue encaixar a obra de Quaderna no corpo maior da narrativa autobiográfica da qual é o protagonista, e onde a referida personagem expressa seus conflitos e decisões para construir a representação da realidade. O romance policial que Quaderna anuncia desde o primeiro folheto do livro, e que depois aparece em detalhes nas explicações do narrador-protagonista, se configura pela síntese que esse narrador faz das opiniões dos professores Samuel e Clemente acerca do tema, do gênero e da estrutura da obra. Afinal, como dito, Quaderna decide que sua obra será "completa e modelar" e "enciclopédica", "uma Antologia nacional", formada de citações de textos alheios, em prosa e verso, um romance feito com a contribuição de vários autores. Este procedimento leva o leitor a desconfiar que a obra da raça de Quaderna mostra a reduplicação em miniatura da complexidade de *A Pedra do Reino*. Segundo a autora: "[...] o aspecto mais notável de todas estas descrições da possível 'Obra da Raça', é que elas descrevem perfeitamente não o projeto literário que Quaderna está escrevendo, mas a própria *Pedra do Reino.*" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 130).

A técnica de duplicação interior em *A Pedra do Reino* provoca o efeito de ilusão, mostrando que uma obra é o retrato da outra, numa série quase infinita, cujo resultado é a imagem da soma total dos três volumes da trilogia que o autor anuncia no final de cada obra publicada: "O microcosmo, representado pela 'Obra da Raça', se revela assim maior, ou mais completo do que o macrocosmo, a que, temporariamente, corresponde" (LEAL-MABRIDE, 1989, p. 130).

2.2.4. A subnarrativa digressiva e o gênio da raça

Leal-McBride explica que tanto a metanarrativa, que contém os comentários teóricos relativos ao texto em progresso, quanto o meta-romance escrito por Quaderna são aspectos diferentes da subestrutura metalinguística predominante em *A Pedra do Reino*. Tais comentários teóricos, acompanhados de digressões e da argumentação de temas políticos e filosóficos, frequentemente apresentados nas cenas nas quais ocorrem os debates e discussões das personagens que polemizam entre si, fazem parte da subestrutura digressiva, que também se integra à composição caleidoscópica do romance de Suassuna.

Nos diálogos presentes nessa subestrutura digressiva predominam o discurso dramático das personagens. Essas verbalizam as divagações sobre diversos assuntos de literatura, história e filosofia e compartilham com o narrador a função de comentar o texto.

Graças à tendência em acumular as digressões do tipo intelectual, encaixa-se nessa estrutura digressiva o gênero narrativo denominado de "anatomia". Leal-McBride explica que a anatomia representa uma modalidade narrativa derivada da sátira. É um gênero que teve sua nomeação a partir de uma raiz de origem latina da qual resultou o adjetivo "satura", que quer dizer "repleto ou carregado com uma variedade de coisas, uma miscelânea, uma mistura ou confusão." (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 140).

Com base nas análises de Frye, Leal-McBride explica que a anatomia remete à Antiguidade grega, e possivelmente teria sido inventada por um cínico grego chamado Mennipus[41]. O termo foi rebatizado pelo crítico canadense, que denominou o gênero de anatomia, como referência à obra *Anatomy of Melancholy*, porque o termo anatomia remete à dissecação e análise e possui uma afinidade com a atitude intelectualizada desse gênero literário (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 140). O gênero caracteriza-se por dar mais ênfase às atitudes mentais das personagens, caracterizando-as como "pedantes, fanáticos, excêntricos e entusiasmados por ideias e que são manipulados pelo autor em função da atitude que tomam diante da vida". (*Idem*, p. 140; grifos da autora).

Ainda, de acordo Leal-McBride, a anatomia é um gênero "que, derivado da sátira, ridiculariza males nascidos das ideias, assim como o romance (isto é, '*novel'* em inglês), expõe os males causados pelos problemas sociais" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 140). Algumas características da anatomia, segundo a autora supracitada, estão presentes no romance suassuniano. No referido romance, tais características são responsáveis, sobretudo, pela caracterização das personagens e reforçam o efeito de representação das ideias da

[41] Sobre a sátira menipéia, ver a nota 13.

subnarrativa digressiva. Mais especificamente, as características da anatomia podem ser identificadas nas personagens Quaderna, Samuel e Clemente, que são desenhados como tipos intelectualizados, excêntricos, pedantes e entusiasmados com ideias.

A anatomia manifesta tendências especiais ligadas às formas grotescas que o mundo assume, quando são refletidas no gênero as figuras retóricas do exagero, da redução ou diminuição e da confusão. Essas três figuras retóricas, de acordo Leal-McBride, podem ter sido usadas por Suassuna na construção das personagens centrais do romance, de forma que Clemente, Samuel e o narrador-protagonista, são caracterizados como personagens, basicamente, exagerados.

O exagero na caracterização das personagens é um recurso também vindo do gênero satírico e que define como objeto da obra o estudo da estupidez humana, mas uma estupidez heróica que tem ilusões sobre si, "e que se cega para a realidade, cria auto-imagens entufadas e pomposamente tenta reconstruir o mundo" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 143). A coerência entre o aspecto físico, a atitude intelectual e as circunstâncias de vida das personagens do romance de Suassuna confere a essas personagens uma dimensão única, que pode ser comprada ao conceito de personagens planas, conforme definição apresentada por Edward Morgan Foster, em *Aspects of the Novel*, 1954[42]. Porém, além de serem construídas como personagens planas, as personagens recebem um desenho que vai além, adquirindo o valor de caricatura. Assim, o exagero na caracterização transforma Samuel, Clemente e Quaderna em autênticos *philosophus gloriosus*. Leal McBride explica que a personagem do tipo *philosophus gloriosus* é aquela que "define e simboliza um vício intelectual, uma espécie de pedantismo enlouquecido" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 144). Dessa forma, a caracterização de Samuel e Clemente responderia adequadamente a esse tipo. Ainda de acordo com a autora, os mestres de Quaderna são desenhados a partir de imagens exageradas, nas quais se enfatizam aparência, nascimento, preferência política e religiosa, estilo de roupa, local de moradia e estado civil, e não se limita apenas às imagens relacionadas ao exagero na expressão das ideias. É assim que a autora expõe os detalhes das imagens exageradas da caracterização dos professores de literatura e filosofia de Quaderna: "Clemente, por exemplo, que diz ser comunista, prefere o estilo realista e professa o ideal da literatura como veículo de

[42] De acordo com Beth Brait, em *A Personagem*, o romancista e crítico inglês E.M. Foster apresentou uma tipificação para as personagens dos romances por volta de 1927, na obra *Aspects of the Novel*, classificando-as em planas e redondas. As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade, assemelham-se a tipos e não apresentam profundidade psicológica. No decorrer da trama, suas ações apenas confirmam a impressão de personagens estáticas, e não surpreendem o leitor (BRAIT, 1985, p. 40).

ideias filosóficas, é negro. Samuel, monarquista, romântico, sentimental e conservador, é alourado e tem olhos azuis" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 143).

O exagero na caracterização da imagem das personagens vale também para o protagonista, que aparece de forma ainda mais intensificada. Quaderna representa a fusão dos traços que caracterizam os dois mestres, coadunando suas dualidades. Dessa forma, o protagonista da história parece ser "o ponto de confluência das antíteses oferecidas pelos dois intelectuais" (Leal-McBride, 1989, p. 144), pois Quaderna sintetiza em sua formação os ideais, as preferências e os projetos dos professores, além de coadunar também as circunstâncias de nascimento e características étnicas, o que resulta na união de elementos opostos. Leal-McBride mostra, em seu trabalho, as características dos mestres que estão sintetizadas em Quaderna:

> [...] Clemente é ateu, anti-clerical. Samuel é católico e defensor de tradições. Quaderna é 'católico-sertanejo'. Clemente é casado, Samuel é solteiro e Quaderna é 'amancebado', isto é nem solteiro nem casado. Clemente é comunista, Samuel é monarquista e Quaderna é 'monarquista de esquerda'. Clemente tem como mentor Tobias Barretto, como herói Zumbi e como projeto literário uma obra filosófica: 'Tratado da filosofia do Penetral'; o mentor de Samuel é Carlos Dias Fernandes e seu projeto literário é um livro de poemas: 'O Rei da Coroa de esmeraldas', enquanto que seu herói é Dom Sebastião, rei português desaparecido em Alcácer Quibir. Quaderna aceita todas as influências possíveis e agrega às idéias aprendidas de Clemente e Samuel, outras que lhe foram ensinadas por João Melchíades, seu padrinho e conhecedor profundo da literatura de cordel. O herói de Quaderna é Sinésio [...]. O projeto de Quaderna é escrever uma obra completa: uma narrativa em prosa, entremeada de versos próprios e de poetas brasileiros consagrados: esta obra enciclopédica seria a 'Obra da Raça' (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 144 - 145).

No trecho acima, nota-se como a síntese das qualidades antagônicas de Samuel e Clemente produz o efeito de exagero nas atitudes mentais do protagonista, "pelo acúmulo de traços tipificadores" (*Idem*, p. 144), característica do gênero satírico.

A sátira à figura do autor pode estar presente nas características da diminuição de ideias, outro aspecto retórico que, conforme Leal-McBride, também atua na construção das personagens. A diminuição de ideias é um procedimento retórico que, segundo a autora, é utilizado na construção da personagem do juiz-corregedor e também está encarnado na tipificação dos mestres de Quaderna, sobretudo, nas diversas passagens da história em que o

corregedor debate com o protagonista sobre as obras que influenciaram o pensamento de Quaderna.

O recurso é utilizado em certos tipos de sátira, quando o autor constrói personagens com a função de trazer equilíbrio e contrastar com o *philosophi gloriosi*. No depoimento, o corregedor por diversas vezes tenta conter o entusiasmo intelectual e a megalomania de Quaderna e interrompe o discurso empolgado e "quase histérico do depoente, com uma simples pergunta ou comentário que reduz a auto-importância de Quaderna" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 145). Ainda segundo Leal-McBride, em *A Pedra do Reino*, a função redutiva também pode ser desempenhada pelas próprias personagens tipificadas como o *philosophi gloriosi*, personagens essas que têm ilusões sobre si mesmas e as representam em suas falas. Neste caso, as personagens exageram na expressão de suas qualidades, "aumentando sua própria importância, revelando sentido comum na crítica que dirigem às ideias alheias" (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 145).

Além do exagero no desenho das personagens e da redução das ideias dirigidas de uma personagem a outra, a confusão é outra característica da personalidade dos intelectuais de *A Pedra do Reino*. Leal-McBride afirma que a confusão está personificada, principalmente, no poeta popular e amigo de Quaderna, Lino Pedra Verde, que, em suas digressões teóricas, confunde personagens e acontecimentos históricos e fictícios. A autora explica que essa confusão pode ser verificada na passagem em que Lino canta alguns versos no dia da chegada do Rapaz do cavalo Branco e no discurso que faz sobre os antecedentes heroicos de Sinésio, no Folheto LXXXII[43]. Nas palavras de Leal-McBride:

> Neste discurso Lino confunde personagens históricas como o rei Sebastião, São Sebastião, o mártir romano, Antônio Conselheiro, o líder da insurreição de Canudos, com personagens fictícias como Antonio Mariz e Antonio Peri, personagem de *O Guarani*, de José de Alencar, e com Sinésio Sebastião e Dom Pedro Sebastião, personagens fictícias d' *A Pedra do Reino*, colocando

[43] Leal-McBride refere-se a esta passagem do romance: "E é isso mesmo, porque todos esses são uma pessoa só, – Dom Sebastião Barbosa, São Sebastião, Dom Antônio Galarraz, Dom João Quaderna, Dom Antônio Conselheiro, Dom Pedro I – todo esse pessoal santo e guerreiro, as sete pessoas da Santíssima Trindade! Ali, na África, o pau cantou, eram os Mouros contra os Cristãos, e o cavalo branco, e as lanças da Cavalhada, e o Cordão Azul e o Encarnado... A briga foi feia, e não admira que o Prinspo mude de nome, aqui e ali, para despistar a Polícia! Cada vez que ele aparece, adota um nome diferente, de acordo com as necessidades e perigos da Guerra do Reino! É Dom Sebastião, é Dom Pedro, é Dom Pedro Sebastião, é Dom Antônio Conselheiro, é Dom Pedro Antônio, é Antônio Mariz, é Antônio Peri, é Pe-ri-val, é Persival, é Antônio Gala-Foice, é Antônio Galarraz, é Sinésio Sebastião, filho de Dom Pedro Sebastião, e por aí vai! Quem foi que acabou com o nosso Rei Silvestre Quiou, no Rodeador, Professor Clemente?" (SUASSUNA, 2007, p. 704).

> ao mesmo nível acontecimentos ‘reais’ ocorridos em espaços e tempos diferentes [...] (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 149).

Ainda, segundo autora, as palavras pronunciadas por Lino se fazem cômicas, porque aparecem em contraponto com as falas corretivas de Clemente e de Samuel que, nesta passagem do texto, apresentam-se como representantes do senso comum. Dessa forma, os dois professores mostram-se como pessoas ditas normais, no sentido de aparentarem a posição de intelectuais equilibrados para contrastar com o estilo empolado e eloquente de conhecimento do poeta popular.

Além do aspecto irônico, enfatizado na caracterização das personagens, o gênero anatomia se expressa de forma mais evidente no romance de Suassuna nas longas discussões teóricas entre Quaderna e seus professores. Tal gênero é projetado na subestrutura digressiva em que aparecem as discussões teóricas do protagonista e de outros personagens sobre os mais variados assuntos, nas áreas de literatura, de filosofia, de história e de sociologia.

Deste modo, a descrição de uma subestrutura digressiva na narrativa de primeira pessoa de *A Pedra do Reino* foi analisada por Leal-McBride (1989, p. 154) como “uma enciclopédia de debates, lendas, mitos”, em que aparecem as digressões teóricas do protagonista e de outros personagens. Graças a essa subestrutura digressiva, o primeiro volume da trilogia de Suassuna apresenta uma enorme variedade de teorias sobre os mais diferentes assuntos, visto que várias vezes as personagens participam de simpósios e colóquios sem chegar a um acordo ou a uma síntese quanto às suas posições.

Dessa forma, ainda segundo Leal-McBride, no primeiro romance do autor paraibano, não há um “esforço para sintetizar as teorias opostas em uma conclusão lógica” (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 151), embora o referido romance apresente duas teses principais, uma ligada à função da colagem para a composição de textos e outra relacionada à postura de rejeição das personagens aos Estados Unidos.

A subnarrativa digressiva permite que se esboce na obra uma forma humorística de apresentação de ideias, por meio de comentários cômicos, em diversas passagens da narrativa em que as características intelectuais das personagens são destacadas e criticadas, conforme mostramos nos parágrafos anteriores. Tais comentários estão direcionados, na maioria das vezes, para a crítica ao mundo da literatura e ao sistema literário ocidental e projetam-se nas personalidades vaidosas e arrogantes de Samuel, Clemente e Quaderna.

Defendemos que essa subestrutura atua também na caracterização do romance como uma obra aberta, e que, devido a isso, não apresenta a pretensão de resolver todas as questões apontadas no enredo; este aspecto condiz com a configuração do romance de arquivo, conforme mostramos desde o primeiro capítulo desta tese.

Segundo Leal-McBride, *A Pedra do Reino* possui também uma subnarrativa mítica, na qual se apresenta a história de mitos e narrativas alegóricas que subsistem nas práticas e nas formas de interpretação popular da realidade sertaneja. De acordo com Leal-McBride, Sinésio seria o protagonista da subestrutura mítica de *A Pedra do Reino,* pois desempenha a função do líder messiânico por meio do qual é possível alcançar o mundo ideal, o reino perfeito na terra. Entretanto, como não abordamos essa caracterização mística presente do romance de Suassuna, não vemos necessidade de abordar essa camada narrativa apontada por Leal-McBride.

Por fim, apesar de concordar com a descrição da composição estrutural do romance suassuniano apresentada por Leal-McBride, asseguramos que a análise que a referida autora faz da obra sustenta-se, na maioria das vezes, na descrição das subestruturas do romance suassuniano, sem considerar as características do gênero romanesco como um todo. O gênero romance é em si o resultado da composição de vários estilos e gêneros. Sobre este assunto, seguimos a orientação de Bakhtin, o qual defende que certos gêneros discursivos incorporados pelo romance "chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco" (BAKHTIN, 1989, p. 124). Segundo o autor russo, os gêneros intercalados ao romance são fundamentais para introduzir e organizar o plurilinguismo do referido gênero.

De toda a sorte, a autora referida mostra que o romance de Suassuna constitui-se uma enciclopédia de estilos narrativos, argumento que viemos reforçando na análise do romance como um romance de arquivo.

2.3 O ENCICLOPEDISMO D' *A PEDRA DO REINO*: SEU LUGAR NA CULTURA

Neste tópico, defendemos que o enciclopedismo é uma das caraterísticas do romance de arquivo que vemos funcionar no *Romance d' A Pedra do Reino*. Dessa forma, iniciamos o tópico mostrando como Mendelson (1976) define o que ele chama de narrativa enciclopédica, a fim de esclarecermos a configuração desse tipo de narrativa. Em seguida, mostramos como

Chagas (2015) aproxima o *Romance d'A Pedra do Reino* dessa categoria narrativa apresentada por Mendelson. Finalmente, no último tópico deste capítulo, o tópico 2.4, mostramos como se estrutura esse enciclopedismo no caso específico da ficção de arquivo, caracterização que relacionamos ao *O Romance d' A Pedra do Reino*.

Ressaltamos que a análise empreendida nesta tese distingue "narrativa enciclopédica" do conceito de "ficção de arquivo". Mostramos neste item e nos seguintes como se estrutura cada uma dessas modalidades narrativas, entretanto, destacando, ao final do capítulo, que a ficção de arquivo demonstra um enciclopedismo específico, que relaciona saber e poder e que possui relação com o tratamento dado ao tema da singularidade histórica do continente latinoamericano. Para Echevarría, o arquivo é sempre espaçoso e representa um emblema de seu poder: "El archivo contiene todo el conhecimento; por lo tanto, es el depósito de todo el poder" (ECHEVARRÍA 2000, p. 246)[44].

Refletimos que o caráter de enciclopédia do romance de arquivo é apresentado por Echevarría quando este autor analisa a configuração ampla inerente a esse tipo de ficção, a qual pode ser verificada em romances como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, *A harpa e a sombra*, de Alejo Carpentier; e *Terra nostra*, de Carlos Fuentes. Nesse sentido, por conter uma ilusão de totalidade, ou seja, a ilusão de abarcar todo o conhecimento de uma cultura dada, a ficção de arquivo possui um sentido de incompletude e um caráter de inacabamento, aspectos que podem ser observados no romance de Suassuna.

As ficções de arquivo, conforme Echevarría, "son presas da ilusión de totalidade" [45]; assim, os chamados "romances totais" são sempre incompletos e procedem a uma redução totalizadora da história à linguagem do mito. Mais do que desejar um lugar na cultura nacional de que faz parte, a ficção de arquivo intenta realçar o caráter implícito do material que coleciona, e que um agente externo "escudriña, clasifica e separa"[46]. Tais ficções demonstram que a fonte de poder desse agente faz parte de um segredo explícito no arquivo.

Mendelson (1976) define narrativa enciclopédica como gênero que possui uma importância fundamental na literatura do Ocidente, mas que nem sempre é devidamente reconhecido até mesmo pelos críticos, tanto os da linha formalista quanto os da linha historicista. De acordo com autor, esse reconhecimento deve partir da constatação de que as

[44] "O arquivo contém todo o conhecimento; portanto, é o repositório de todo o poder" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 246).
[45] "são presas da ilusão de totalidade" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 248).
[46] "examina, classifica e separa" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 249).

narrativas enciclopédicas se caracterizam por ser um gênero que agrega tanto aspectos formais quanto históricos.

Para Mendelson, as narrativas enciclopédicas ocupam um lugar especial nas culturas nacionais, por cumprirem um conjunto de condições formais e temáticas que refletem a forma como essas nações se definem enquanto cultura e como se autointerpretam. No contexto da literatura ocidental, Mendelson elenca sete obras que fazem parte desse conjunto: "Dante's *Commedia*, Rabelais' five books of *Gargantua* and *Pantagruel*, Cervantes' *Don Quixote*, Goethe's *Faust*, Melville's *Moby-Dick*, Joyce's *Ulysses*, and now, I believe, Pynchon's *Gravity's Rainbow*"[47] (MENDELSON, 1976, p. 1267).

Para a definição desse tipo de narrativa, que tem importância enquanto gênero que ocupa os melhores lugares nas culturas nacionais, Mendelson observa não apenas as características formais intrínsecas ao gênero, mas também os fatores externos, que têm relação com os padrões de seleção e expectativas partilhados pelos leitores, pelos críticos e mesmo pelos autores. Com isso, Mendelson espera, segundo afirma o próprio autor, chamar a atenção para "the degree to which cultures and individual readers provide external order for literary experience"[48]. Ainda segundo o referido autor, na atualidade, um autor como Thomas Pynchon faz com que se reconheça esse processo de assimilação externa de forma mais fácil, porque "Pynchon's encyclopedic narrative predicts its own reception and cultural assimilation"[49] (MENDELSON, 1976, p. 1267). Também conforme Mendelson, a abrangência internacional de Pynchon, sua atenção aos cartéis e redes de comunicação, que ignoram as fronteiras nacionais, sugerem que ele pode ser o autor enciclopedista da recém-formada cultura internacional.

Conforme Mendelson, não é fácil reconhecer um autor enciclopédico, porque este nunca se dispõe a escrever uma narrativa enciclopédica de forma deliberada. Mendelson explica, ainda, que, só depois de uma narrativa enciclopédica assumir o seu lugar como um monumento literário, cercado por curadores e guias, é que um autor passa a ser reconhecido como membro do círculo exclusivo e pequeno das grandes obras nacionais. Isso acontece porque, de acordo com Mendelson, um autor enciclopédico surge do reconhecimento de uma

[47] "*A Divina Comédia* de Dante, Os cinco livros de *Gargantua* e *Pantagruel* de Rabelais, *Dom Quixote* de Cervantes, o *Fausto* de Goethe, *Moby-Dick*, de Melville, *Ulisses*, de Joyce, e agora, creio eu, *O Arco-Íris da Gravidade* de Pynchon" (MENDELSON, 1976, p. 1267; tradução nossa).

[48] "[...] o grau em que as culturas e leitores individuais contribuem para a experiência literária" (MENDELSON, 1976, p. 1267; tradução nossa).

[49] "[...] a narrativa enciclopédica de Pynchon prevê a sua própria recepção e assimilação cultural" (MENDELSON, 1976, p. 1267; tradução nossa).

nação enquanto entidade consciente de si enquanto nação. Mendelson explica que o autor enciclopédico é "one whose work attends to the whole social and linguistic range of his nation, who makes use of all the literary styles and conventions known to his countrymen, whose dialect often becomes established as the national language […]"[50] (MENDELSON, 1976, p. 1268). Dessa forma, enquanto autor enciclopédico, este se torna um clássico e é estudado por uma indústria exegética e textual persiste daquele país.

Mendelson explica que a proximidade com o universo cultural e histórico dos leitores é a característica que se sobressai desse tipo de narrativa. Diferentemente dos poetas épicos, que abordam o passado, os autores das narrativas enciclopédicas abordam o mundo da atualidade, comum, e próximo a eles. A principal ação da maioria dessas narrativas ocorre cerca de vinte anos antes do momento da escrita, "allowing the book to maintain a mimetic or satiric relation to the world of its readers"[51] (MENDELSON, 1976, p. 1269), ao mesmo tempo em que permite a seus personagens apresentarem profecias precisas de eventos que ocorrem entre o momento da ação e o momento da escrita. Assim, conforme Mendelson: "it predicts events that are, in reference to the book's action, in the unpredictable future, yet the action itself is close enough to the moment of publication"[52] (MENDELSON, 1976, p. 1269). Este aspecto, afirma Mendelson, permite que as ações do enredo se refiram ao momento imediato das condições de vida dos leitores. Essa qualidade profética da narrativa enciclopédica conduz a uma abertura intrínseca dessas narrativas no que diz respeito ao tratamento no tempo.

São essas características apontadas por Mendelson que Chagas (2015) identifica em funcionamento na remissão à história cultural e política do Brasil que é feita no *Romance d' A Pedra do Reino*.

Conforme vimos no capítulo anterior, Chagas (2015), ao buscar a definição do lugar ocupado (ou desejado) pela *A Pedra do Reino* na história da literatura e da cultura brasileira, analisando o romance de Suassuna em consonância com outras de foro mundial como *A Divina Comédia*, *Pantagruel*, *Dom Quixote*, *Fausto*, *Moby-Dick* e *Ulysses*.

Chagas observa que o romance de Suassuna apresenta uma das principais características desse tipo de narrativa, qual seja: a consciência de si do romancista, o qual

[50] "Alguém cujo trabalho atende a toda a gama social e linguística da sua nação, que faz uso de todos os estilos literários e convenções conhecidas a seus compatriotas, cujo dialeto muitas vezes torna-se estabelecido como língua nacional [...]" (MENDELSON, 1976, p. 1268; tradução nossa).
[51] "permitindo que o livro mantenha uma relação mimética ou satírica com o mundo de seus leitores"
[52] "[...] prevê acontecimentos que estão, em referência à ação do livro, no futuro imprevisível, mas a ação em si é perto o suficiente do momento da publicação" (MENDELSON, 1976, p. 1269; tradução nossa).

apresenta sua obra como ponto de unidade de uma cultura. Essa cultura é projetada a partir de um lugar marginal (o Nordeste, no caso de Suassuna) de um país também em situação de marginalização no âmbito mundial, como o Brasil, mas que se encontrava, na época da leitura do romance, "internacionalizado em suas configurações internas, determinadas, como passara a ser o caso, pela sua integração compulsória (e periférica) ao sistema-mundo" (CHAGAS, 2015, p. 45).

Sob a perspectiva da narrativa enciclopédica, Chagas analisa que Suassuna reúne em *A Pedra do Reino* os elementos de uma cultura marginalizada, valendo-se da linguagem do humor, da obscenidade e das variações do linguajar inculto, "deslocando para a periferia a observação da cultura em sua totalidade" (CHAGAS, 2015, p. 46). Com isso, ainda segundo Chagas, enquanto um autor enciclopédico, Suassuna demonstra ao "centro", ou seja, aos países de cultura hegemônica como a europeia, a possibilidade de construção de um romance denso, uma enciclopédia de valores atuais e superados, da língua, da cultura e de imagens letradas e populares do país, elementos que atestam as diferenças e a importância de uma cultura marginal e localizada na periferia do mundo.

Afastando-se das fórmulas consagradas e tradicionalmente associadas à alta literatura – o realismo e a seriedade sendo associados à representação confiável da identidade nacional – Suassuna buscou os códigos da cultura popular, que se coloca do lado oposto a isso, preferindo incorporar "o humor, a obscenidade, o linguajar inculto, a simpatia pela ingenuidade e pela credulidade" (CHAGAS, 2015, p. 46) como violações ao mundo sério da literatura oficial. É essa "condição assumidamente periférica" (*Idem*. p. 46) da obra de Suassuna que, segundo Chagas, faz com que o referido romance traga à luz a gama de conhecimentos e crenças de uma cultura nacional, mostrando as formas por meio das quais uma cultura se interpreta, conscientemente ou não. Por isso, ainda segundo Chagas, "*O Romance da Pedra do Reino* se abarrotava de informações que nenhum resumo seria capaz de resgatar" (CHAGAS, 2015, p. 46).

Ainda de acordo com as concepções de Chagas, a complexidade formal das narrativas enciclopédicas reflete a maneira particular a partir da qual essas obras passam a interpretar e fazer remissão à história global, assumindo a perspectiva periférica que lhe é imposta enquanto nação do chamado "Terceiro Mundo" (termo utilizado pelo autor). Segundo o autor citado, a remissão que esse tipo de narrativa faz à história serve para demonstrar o lugar ocupado pelos países da periferia na cena mundial e, com isso, situar as "novas condições que

impunham ao país a necessidade de renovar a sua autointerpretação – a sua consciência-de-si" (CHAGAS, 2015, p. 45).

Como uma narrativa enciclopédica, Chagas avalia que o romance de Suassuna possui uma forma aberta e inacabada, e essa abertura na forma condiz com a visão igualmente aberta que o romance apresenta acerca do momento histórico ao qual faz remissão. De acordo com o autor, essas narrativas aparecem em momentos de "desgaste" de valores, de inquietação cultural e de "fragilização de modelos de autoridade e de padrões de expectativa" (CHAGAS, 2015, p. 46), típicos da sociedade brasileira a partir dos anos cinquenta. Chagas ressalta, também, que, nesse período, o Brasil ainda aprendia a se identificar como um país do chamado Terceiro Mundo, inserido de forma precária no capitalismo global e, que, portanto, possuía pouca experiência para lançar uma interpretação confiável dessa nova condição de país internacionalizado.

Esta remissão à história política do Brasil a partir dos anos trinta feita pela *A Pedra do Reino*, que Chagas classifica de "não ornamental", mostra a forma como a referida obra lança o olhar para as configurações de uma sociedade que ainda não apreendeu a se autointerpretar como uma sociedade inserida no sistema-mundo, e ainda não percebeu plenamente as implicações políticas e culturais desse processo: "Suassuna mostra os anos 30, quando a ciência social identificava um Brasil coronelista, mandonista e patrimonialista, nos anos 70, quando aprendíamos a nos identificar como um país de 'Terceiro Mundo' integrado perifericamente ao capitalismo global [...]" (CHAGAS, 2015, p. 47).

Da sua condição marginal na cultura, a narrativa enciclopédica observa o tempo presente por meio do qual faz remissão à época próxima ao padrão de expectativa dos leitores, que se veem próximos das previsões precisas que a obra oferece. A obra demonstra que tais profecias tinham sido cumpridas, numa época que se caracteriza entre o tempo da escrita e o tempo da leitura da obra, visto que a ação do romance acontece num passado familiar e recente, "aproximadamente vinte anos antes do tempo da escrita" cujas "marcas" o leitor reconhece como "atuantes" (CHAGAS, 2015, p. 47). Embora não apresente, de acordo com Chagas, repostas para as contradições e conflitos vivenciados por essa sociedade, uma narrativa enciclopédica, como *A Pedra do Reino*, apresenta profecias de um futuro próximo: "[...] a obra estende às profecias que ela mesma coloca, e portanto necessariamente não concretizadas, a autoridade que o leitor espontaneamente confere a profecias já realizadas entre o tempo histórico da ação e o momento da leitura" (*Idem*, p. 47). A sua participação

enquanto romance na comunidade letrada mundial aconteceria, portanto, pela tentativa de inserção e visibilidade dessa cultura periférica do Nordeste, inserida no nível da cultura central do Brasil, e essa, por sua vez, se vendo inserida na centralidade do mundo capitalista, conforme estabelece Chagas (2015).

De nossa parte, defendemos, com base na observação de seus componentes narrativos (a combinação de diversos gêneros e a inclusão de textos e referências), que o romance de Suassuna – combinado a essa evidente remissão à modernização social e política do país – é a concretização não planejada do desejo de erigir, no mundo globalizado em níveis econômicos e culturais, o conhecimento de uma cultura marginalizada, como a nordestina e, por extensão, a brasileira. São as experiências[53] desse mundo ainda não totalmente afetado pelas mudanças tecnológicas do mundo globalizado que o romance incorpora, quando alia a inclusão de histórias cômicas (os "causos"), da técnica da xilogravura, dos versos do cordel e do romanceiro à narração do processo de Quaderna, elementos esses provenientes da tradição e da cultura oral popular nordestina que alimentam o imaginário e a forma de comunicação verborrágica do narrador.

O romance de Suassuna busca, portanto, integrar, ao texto (e ao espaço canonizado da literatura dita "culta"), a linguagem das narrativas orais, do teatro popular e da literatura de folhetos (o cordel), que são aliadas às referências de uma literatura canônica e letrada responsável pela cristalização de várias imagens sobre o Brasil. Nesse sentido, o referido romance é composto pela colagem de um conjunto de textos, verbais e não-verbais, pois, além do texto escrito, há também as xilogravuras que ilustram os episódios da narrativa. Ainda no que diz respeito às xilogravuras, verificamos que elas aludem ao cordel, aliando-se de forma definitiva às criações da chamada literatura popular, que funciona, no romance, como expressão de uma cultura marginalizada.

A presença dessa cultura marginal é mais um índice, conforme também aponta Chagas, do afastamento do romance de Suassuna "dos códigos que conferiam respeitabilidade à 'alta literatura' da época" (CHAGAS, 2015, p. 46). Nesse sentido, o narrador do Romance d'*A Pedra do Reino* conta sua história de forma bem-humorada e irônica, mostrando uma

[53] No Capítulo IV, abordamos a forma como o romance de Suassuna demonstra a dupla temporalidade relativa às sociedades em processo de modernização capitalista, como o Brasil. Neste caso, as teorizações de Walter Benjamin (1994) sobre o narrador do romance são aproximadas da análise do *Romance d' A Pedra do Reino*, no sentido de mostrar a construção de uma temporalidade dupla no romance em questão. Neste caso, defendemos que o narrador d'*A Pedra do Reino* incorpora elementos da experiência de comunidades tradicionais nordestinas, reativando, no romance, um desejo de preservação da memória, ao contrário do que defende Benjamin quando trata da carência de experiências do narrador do romance moderno.

discussão sobre a cultura, a história e a identidade brasileira, mas faz isso se afastando de um modelo sério e canonizado.

Dessa forma, o romance de Suassuna incorpora elementos da cultura não oficial – através do riso e do humor – que são colocados no referido romance ao lado de obras que se tornaram monumento da cultura por tratar a singularidade local de forma "séria" e "documental", como *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Os cangaceiros*, de Carlos Dias Fernandes; *O sertanejo*, *O guarani* e *As minas de prata*, de José de Alencar, assumindo uma visão irônica frente ao projeto nacionalista dessas obras.

Nessa perspectiva, buscando atender a diferentes gostos, interesses e leitores, valendo-se para isso de "quaisquer estratégias de comunicação, do didático e popular ao cifrado e erudito" (CHAGAS, 2015, p. 62), *A Pedra do Reino* traz em sua composição as referências dos mais diferentes estratos culturais e da memória coletiva brasileira. Faz esse processo através da combinação de formatos textuais divergentes, tanto em prosa quanto em verso (literários ou não), e da inclusão de citações, causos, mitos e das referências da tradição letrada e popular, os quais fazem parte, em alguma medida, do repertório de leitura de diferentes leitores.

A organização do relato de Quaderna feita por meio das várias subnarrativas elencadas por Leal-McBride (1989), como mostramos no subtópico anterior, é um exemplo desse mosaico de estilos construído no romance, que se mostra como a obra constrói um painel de formas de percepção sobre a realidade brasileira, o que condiz com a forma de memória sincrônica, construída na/pela ficção de arquivo.

Neste ínterim, chamamos à atenção para a forma como esse desejo de "trazer a cultura popular ao âmbito oficial" (LEMOS, 2007, p. 127) se materializa no *Romance d'A Pedra do Reino*, por meio da ironia, valendo-se da citação, do plágio[54] e da recriação de histórias cômicas (causos), as quais mantêm relação com a tradição oral e popular do Nordeste. Essas são enxertadas pelo narrador-protagonista nos episódios em que ele retrocede aos eventos do dia de 13 de abril de 1938 de junho, no dia em que presta seu depoimento ao corregedor.

[54] Santos (2009, p. 152) afirma que o plágio no *Romance d'A Pedra do Reino* é uma noção movediça e involuntariamente indefinida, presente tanto nas apropriações literárias feitas pela obra quanto na composição do enredo. Ainda segundo a referida autora, os títulos dos capítulos, chamados de folhetos correspondem a citações implícitas, de forma que o "o folheto capítulo/folheto 46, O reino da pedra fina, retoma exatamente o um título de Leandro Gomes de Barros, assim como o capítulo/folheto 61 A filha noiva do pai ou amor, a culpa e perdão, corresponde ao título do folheto de Joaquim batista de Sena" Em relação ao enredo, o plágio, ao mesmo tempo em que é "exercício formador" da Escola de Cantoria frequentada por Quaderna, é retomado de forma pejorativa e deliberada pelo narrador para fundamentar sua poética e modo de criação. (SANTOS, 2009, p. 154).

Essas histórias são intercaladas à narração do depoimento de Quaderna ao juiz-corregedor e têm a função de "despistar" a atenção do juiz dos eventos transcorridos em Taperoá, relacionados à morte misteriosa do tio e padrinho Pedro Sebastião e à chegada de Sinésio à Vila.

Dentre essas histórias cômicas, podemos citar: "A aventura da onça mijadeira" (folheto LVIII), "A cachorra cantadeira e o anel misterioso" (folheto LXIV), "O caso do cachorro mal comportado" (folheto LXVIII), "O carneiro cabeludo" (folheto LXX), dentre outras. A inclusão dessas histórias arrisca o desenvolvimento do enredo, como usualmente acontece nas narrativas enciclopédicas, conforme aponta Chagas (2015), mas, graças à relação que mantêm com o clima de suspense em torno da culpabilidade ou inocência do protagonista, elas conseguem manter a unidade do romance.

Na narração desses episódios, prevalece, sobretudo, a narração bem-humorada do conto oral e popular, também conhecida como "causo", mesmo com o risco de retraimento do enredo.

Num "daqueles momentos em que a condução do enredo é substituída pela narrativa oral e o gozo que ela proporciona" (CHAGAS, 2015, p. 58), entre as páginas 412 a 418[55], Quaderna conta ao corregedor, no folheto "A aventura da onça mijadeira", uma das ocorrências estanhas e engraçadas acontecidas no momento da invasão e da tomada da vila pelo grupo de cavaleiros que compunham a estranha cavalgada do Rapaz do Cavalo Branco e que invadiram a praça, acompanhados de carretas e animais enjaulados.

Dente os fatos insólitos daquele momento, Quaderna narra o episódio da onça que entrou na casa de uma moradora da vila, a Velha Nanu, e escondeu-se em baixo da cama. A onça fora capturada, segundo o narrador, pelo valentão do lugar, Eusébio Monturo, conhecido como "O Paladino do Povo", homem cheio de coragem, mas que, infelizmente era um "Valente Azarado". Devido à sua má sorte, esse valentão apanhou uma "Onça de circo, decadente, fêmea e desdentada" e que, no momento da captura, para infelicidade do paladino, "mijou-se e cagou-se toda!" (SUASSUNA, 2007, p. 417 -418).

Nesse e em outros episódios cômicos, verificamos "a valorização do regional melhor se afirma quanto mais ela se mostra divertida, curiosa, alegre" (CHAGAS, 2015, p. 58). Em outro desses "causos", "O caso do cachorro mal comportado", Quaderna, em tom de malícia e

[55] As páginas citadas condizem com a 9ª edição do romance, de 2007, a qual embasa a referências que fazemos ao romance nesta tese.

com pretensão de atingir Dona Margarida, a datilógrafa (filha de dona Carmem Gutierrez), narra ao corregedor como Dona Carmem Gutierrez, mulher casta da classe média, intelectual e presidente perpétua da organização "As Virtuosas Damas do Cálice Sagrado de Taperoá" (SUASSUNA, 2007, p, 304) contou ao Comendador Basílio Monteiro a "desagradável aventura" pela qual passou "no beco que sai da Praça" (SUASSUNA, 2007, p. 514), no momento do tumulto da tomada da vila. Dona Carmen fala do constrangimento de ter sido atacada "por trás" e "na altura dos quadris" por "um cachorro grande, pardo, esquisito" (SUASSUNA, 2007, p. 514). Após tê-la agarrado pela cintura com as patas dianteiras, Dona Carmen disse que o cachorro mal comportado a deixou em situação "embaraçosa", ao ficar um "bom pedaço de tempo" com as pernas traseiras no chão, fazendo "uns movimentos estranhos" com "as ancas" (*Idem*, p. 514) em direção às suas pernas e aos quadris. Isso tudo acontece sem que a inocência de "casta" senhora pudesse captar a real intenção do cachorro. Dessa forma, em meio ao desejo do narrador-protagonista de desviar a atenção do corregedor, contando causos que fogem aos acontecimentos ligados à chamada "Guerra Sertaneja", o leitor se deleita com imagens e fatos engraçados em que estão presentes a pornografia e a picardia das histórias cômicas populares.

Este aspecto da retomada e incorporação de elementos cômicos da cultura oral e popular pode suscitar uma reflexão de que, mesmo não de forma deliberada, o romance de Suassuna guarda em si a pretensão de ser um monumento, um marco e um "ponto de adensamento da cultura" brasileira (CHAGAS, 2015, p. 39), por conter em si elementos de diversos estratos culturais. Colocando-se como "marco" da cultura, a obra procede a uma revisão da tradição literária e historiográfica responsável por gerar e guardar saberes e discursos sobre a identidade e a cultura brasileira, o que reforça a capacidade do romance de criar memória.

2.4. A ACUMULAÇÃO DE SABER/PODER: DO ENCICLOPEDISMO AO ROMANCE DE ARQUIVO

Na análise que propomos do romance de Suassuna como uma ficção de arquivo, aproximamos este conceito formulado por Echevarría da teorização de Mendelson sobre as narrativas enciclopédicas. Defendemos que, do mesmo modo que as narrativas analisadas por Mendelson, o arquivo também possui uma dimensão enciclopédica, porque se mostra como

uma forma de memória, visto que, ao responder ao desejo de abarcar uma totalidade social e cultural, como se fosse um "marco", acumula conhecimentos e registra fatos, lugares, gêneros, estilos e línguas desta cultura. Entretanto, o arquivo demonstra uma diferença em relação a esse desejo de totalidade, visto que apresenta uma relação implícita entre saber e poder.

Dessa forma, mostramos nesse item do capítulo que, por amalgamar conhecimentos, gêneros e referências de diversas temporalidades, o romance de arquivo possui um enciclopedismo intrínseco que acumula saberes. Nessa perspectiva, a capacidade de acumular saber/poder pode ser uma das distinções entre a narrativa enciclopédia e a ficção de arquivo.

De um modo geral, segundo Echevarría, o romance guarda saber: "como el Archivo, la novela atesora saber" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 62) [56]. Assim, segundo o referido autor, da mesma forma que os arquivos estatais guardam os segredos do Estado, o romance guarda os segredos da cultura. E como o arquivo retém o poder, principalmente do Estado, a narrativa latino-americana sempre desejou não ser literatura, empenhando-se na imitação dos discursos de poder com legitimidade social e, dessa forma, buscou, desde o início no século XVI, exercer a função de um discurso hegemônico na sociedade.

No Brasil, no início do século XIX, o romance realizou a imitação das ciências sociais, como a história e a sociologia, e o resultado foi a produção de obras ficcionais que se emprenhavam em retratar com fidedignidade a realidade nacional, colocando-se como um pretenso "documento" do que era observado. Utilizando-se do modelo positivista de apreensão da realidade, esse aspecto se exacerbou, e, na literatura produzida no Brasil, por exemplo, o texto perdeu, muitas vezes, seu estatuto ficcional, por buscar igualar-se à ciência histórica e a sociologia. No século XIX, a maioria dos escritores brasileiros empenhava-se em fazer da literatura documento de uma época. Para tanto, eles comportaram-se como viajantes observadores do início da colonização e, assim, construíram obras caracterizadas como ensaios que dissecavam a paisagem e o homem. Tais obras, segundo Lima (2006), por meio da observação e da descrição minuciosa desses elementos (a paisagem e o homem) animavam nosso critério de brasilidade.

A obra *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, é considerada exemplo máximo desse tipo de produção, pois, graças à sua pretensão inicial de realizar o relato científico da Guerra de Canudos, ela responde aos anseios da época, apresentando-se como um diário de

[56] "Como o Arquivo, o romance guarda saber" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 62; tradução nossa).

viagem que continha a interpretação científica e objetiva das ações e dos caracteres raciais de um grupo de fanáticos e selvagens nordestinos. Por revelar a região Nordeste como a face desconhecida do Brasil até então, assinalando as suas diferenças e, sobretudo, lançando o argumento de inferioridade sobre a região e seu povo frente à civilização que se esboçava na região sudeste, *Os sertões* mostra-se também como um discurso fundador que exaltava o sertanejo como "rocha viva" onde se cristalizavam os valores nacionais.

As ficções do arquivo, segundo Echevarría, retornam a essas narrativas do século XIX como forma de demonstrar a acumulação de conhecimento e de mostrar também de que forma o conhecimento se organiza como cultura. Por isso, as ficções do arquivo são, em sua maioria, históricas; outras incorporam as crônicas do descobrimento e da conquista da América, apresentando documentos e personagens históricos, numa uma verdadeira malha textual com significado cultural. Ainda segundo Echevarría, essa relação entre os textos fundadores e a ficção do arquivo é possível porque o poder está na origem do conceito de arquivo. Tal poder funciona como instância simbólica que acumula e guarda o conhecimento, produzindo, com isso, certo saber. Esse saber não se apresenta de forma separada do estatuto do poder legal e deve ser autorizado por quem possui a legitimidade social para pronunciá-lo. Porém, no romance latinoamericano de arquivo, faz-se uma revisitação desses discursos hegemônicos, como o da lei e o da ciência. Entretanto, o romance de arquivo não retoma esses discursos para ratificá-los, mas para questioná-los, revelar seu funcionamento interno e expor a capacidade de aliar-se às instituições de poder.

É o que acontece n' *A Pedra do Reino*, nas passagens do romance em que o protagonista narra as crônicas dos familiares sebastianistas, ambicionando sua projeção como autor de uma epopeia e herdeiro do trono do Brasil. Ao desejar glória literária e poder, Quaderna comporta-se como um historiador. Nesta alusão ao desejo de poder de Quaderna, o romance expõe um questionamento, pois ao buscar rever as versões oficiais para os fatos e estabelecendo novas versões dos quatro impérios sucessivos da Pedra do Reino, o protagonista do romance deseja também a apropriação de poder. Com esse intento, Quaderna busca suplantar as versões oficiais, dando reconhecimento e legitimidade à narrativa da história dos "reis" da Pedra do Reino, seus antepassados. Nas modificações feitas pelo narrador ao texto *Memórias sobre a Pedra Bonita, na Comarca de Villa-Bela, Província de Pernambuco* (1875), de Áttico de Souza Leite, Quaderna realiza o procedimento de colagem de trechos do original, alterando diversas passagens do texto, conforme demonstramos no

capítulo seguinte. Além de Souza Leite, o narrador utiliza "as crônicas de Francisco Benício das Chagas e de Pereira da Costa (1874) e a carta-relatório do prefeito de Flores, Francisco Barbosa Nogueira Paes, dirigidas ao presidente da província de Pernambuco" (FARIAS, 2006, p. 354). Essas passagens, modificadas pelo narrador, servem para marcar sua ascendência monárquica com os reis da Pedra do Reino, como na passagem em que alia sua ascendência ao líder messiânico, como também demostramos no próximo capítulo.

Nesse ponto, verificamos que o *Romance d'A Pedra do Reino*, que, segundo defendemos aqui, é um romance do arquivo, faz uma crítica ao discurso histórico, enquanto um saber que possui o estatuto da verdade, pois Quaderna exibe as versões oficiais dos historiadores da época em ocorreu o evento da Serra do Rodeador e da Pedra do Reino, mostrando os limites da escrita da história, quando reler, a partir de outro ponto de vista, os eventos messiânicos da Pedra do Reino. Dessa forma, o narrador-protagonista confere uma interpretação pessoal para os fatos historicamente comprovados, demonstrando que a subjetividade pode contaminar esse discurso de pretensa objetividade da narrativa histórica. Desse modo, ele descreve, apoiando-se no relato oficial, mas sem segui-lo fielmente, o III Império do fenômeno messiânico da Pedra do Reino. A partir desse relato, Quaderna narra de que forma um de seus antepassados, João Ferreira-Quaderna, O Execrável, liderou o episódio de degolação e suicídio coletivo dos féis da seita da Pedra do Reino:

> Sobre tudo isso, existe um papel do Governo, coisa oficial e portanto indiscutível. É uma carta-relatório, dirigida a Francisco do Rego Barros, Conde da Boa Vista, Governador, no tempo do Império, da Província de Pernambuco. Foi escrita pelo Prefeito de Flores, o Fidalgo sertanejo Francisco Barbosa Nogueira Paes, e registrada na Secretaria do Governo de Pernambuco, o que prova que até o falso e estrangeirado Império dos Braganças reconheceu oficialmente, através de seu Condezinho de merda, a realidade do Império da Pedra do Reino do Brasil. Nesse documento fica provado que meu bisavô, coroado Rei, foi quem, teve, realmente, a idéia sagrada e gloriosa de banhar as torres do nosso Castelo de Pedra com o sangue dos inocentes. É por isso que o Terceiro Império é que realmente selou o sangue dos Quadernas com o estigma indelével da realeza (SUASSUNA, 2007, p. 75).

Em seguida, Quaderna conta como a versão da história oficial omitiu vários elementos importantes do evento:

> Apesar de oficial, porém, e de ter instilado em mim a peçonha do "campo encantado e sagrado, banhado de sangue", a carta-relatório omite uma

> porção de fatos importantes ligados à política dos Quadernas. Não explica, por exemplo, que o exército d'El-Rei Dom Sebastião viria era para destruir os poderosos. Nem relata que, além das pessoas, meu bisavô mandava também degolar cachorros que, no dia da Ressurreição, deveriam voltar, transformados em dragões, para devorar todos os proprietários, repartindo-se então as terras dos finados com os pobres. Por isso, Pereira da Costa, depois de confirmar que o Rei tinha sete mulheres, diz que, "além do fanatismo religioso", transparecia também "entre esses Visionários, um como que pensamento socialista" (SUASSUNA, 2007, p. 75).

Dessa forma, o narrador-protagonista mostra os enganos e esquecimentos das versões oficiais, trazendo uma crítica à pretensão do discurso histórico oficial em estabelecer a verdade para os acontecimentos e de distinguir os heróis e os vilões dos acontecimentos.

Através da exibição de textos, de citações e de autores que edificaram o discurso de barbárie e de fanatismo em relação aos participantes do evento messiânico, o romance de Suassuna comporta-se como um arquivo, que pretende não apenas a compilação e o acúmulo de textos, mas que se propõe, sobretudo, à revisão das versões oficiais, atualizando-as a partir de visões do presente. Assim, Quaderna evoca os historiadores do século XIX, como Antônio Áttico de Souza Leite, que escreveu, em 1875, a crônica histórica sobre os episódios da Pedra Bonita entre o sertão pernambucano e a Paraíba. Mas também se apoia em Euclides da Cunha, em diversas passagens do texto "Os Sertões", citadas como uma fonte para interpretação que o narrador-protagonista d'*A Pedra do Reino* faz da guerra de Canudos[57]. Tudo isso mostra que Quaderna funciona no romance sob análise como uma personagem que constrói, na obra em questão, um arquivo, no sentido defendido por Echevarría.

Nessa perspectiva, quando narra fatos históricos ao juiz-corregedor durante o depoimento, Quaderna dá mostras de um saber acumulado durante os anos de aprendizagem em áreas como a história, a literatura, a sociologia, a filosofia e a retórica. Esse saber é usado como forma de desviar a atenção do corregedor para o assunto do inquérito.

Além disso, o conhecimento acumulado por Quaderna, o arquivo que constrói, mostra-se também nas discussões que mantém com os professores Samuel e Clemente sobre a Obra da Raça. O extenso arquivo construído por Quaderna e pelos professores dá conta da citação de textos literários e não literários, ensaios, títulos de obras, almanaques, nomes de jornais e revistas, compêndios, manuais de retórica, nomes de personagens históricos e autores, instituições literárias e jornalísticas, locais e datas, e ainda, desenhos e xilogravuras, contendo

[57] Exemplificamos, no capítulo seguinte, essas afirmações com trechos de episódios do romance de Suassuna.

visões e imagens sobre a cultura e a história do Brasil. Neste caso, essas referências comporiam o romance-síntese que Quaderna pretende escrever, e que se erigiria como a "cristalização" dos valores nacionais. O romance que Quaderna escreve é descrito como uma enciclopédia de estilos e de conhecimentos sobre o pensamento social brasileiro.

Essas referências vindas do pensamento social e literário brasileiro são retomadas graças ao caráter autorreflexivo da narrativa, a partir do qual *A Pedra do Reino* "põe em destaque a perspectiva a história da literatura brasileira e a teorização do gênero romanesco" (CHAGAS, 2015, p. 18). Essa revisão à história da literatura produz memória no âmbito do romance, por faz um registro dessas referências textuais, que por sua vez, remetem a dados contextuais da história do país.

Esse aspecto pode ser visto no projeto literário de Quaderna, pois o romance "epopeico" que o narrador está escrevendo pretende também ser uma obra de condensação dos valores nacionais. Esse romance de "instrução criminal" e "furor épico", mas também de "safadeza", "gargalhada" e "cristalização" (palavras ditas pelo narrador) dos valores pátrios combina-se com as digressões que, conforme mostramos acima, questionam, em certa medida, o próprio fazer literário. Nesse sentido, as reflexões propostas por Quaderna ao longo de sua narrativa são dirigidas, portanto, aos próprios limites do texto literário ficcional, pois, como defende Chagas (2015), o *Romance d'A Pedra do Reino* faz "aos olhos do leitor uma caricatura da função de representação simbólica da nação" (CHAGAS, 2015, p. 18), refletindo acerca da forma como tal representação vem sendo praticada desde o século XIX na literatura brasileira, o que revela certa incompletude dos aspectos da história política e cultural do Brasil. Portanto, ao questionar as formas simbólicas de representação, o romance questiona também o fazer histórico e sociológico, compondo uma memória dinâmica, que revisa e não apenas registra o saber acumulado.

Essa forma de constituição do *Romance d'A Pedra do Reino* coaduna com as ficções do arquivo, pois, segundo Echevarría: "El Archivo es al mismo tiempo espacioso e incompleto"[58] (ECHEVARRÍA, 2000, p. 246; tradução nossa). Dessa forma, o desejo de totalização que as obras ficcionais contêm por se constituírem em uma forma de arquivo, encobre, entretanto, a incompletude inerente às ficções de arquivo, as quais encerram em si mesmas, vazios e incompletude de sentido. A incompletude é uma característica importante das ficções de arquivo.

[58] "O arquivo é ao mesmo tempo espaçoso e incompleto" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 246; tradução nossa).

No projeto artístico do autor prevalece, especialmente, a concepção de que uma obra não representa um produto estático e acabado, mas que está disposta sempre a se transformar e a compor novas criações. É significativa a ênfase que o próprio romance dá a esse caráter de incompletude e abertura da obra literária, argumento que é posto no discurso do próprio Quaderna, quando este, no final do depoimento, tentar persuadir o corregedor a encerrar o inquérito sem a prisão dos culpados, da mesma forma como ele pretende encerrar a sua epopeia, isto é, sem conclusão, como acontece na vida: "Quanto à Epopéia, ficaria, como eu disse, uma história pelo menos original, com essa história toda iniciada, mas sem conclusão nenhuma, como sucedeu com a história de Peri e Ceci e como sucede sempre, aliás, na vida!" (SUASSUNA, 2007, p. 736).

Assim, A trilogia *Quaderna, o Decifrador* reflete, portanto, esse sentido de continuidade e de incompletude que permeia a produção criativa do autor, tornando-se um projeto ambicioso a ponto de desdobrar-se em quatro livros[59]. Isso porque, como dito anteriormente, a possibilidade de reescrita e de retomada ou inclusão de novos elementos está sempre presente na composição de suas peças teatrais, poemas e romances.

Por conseguinte, o *Romance d'A Pedra do Reino* talvez seja a obra que reflita melhor esse caráter de incompletude que caracteriza a escrita literária de Suassuna, visto que recebeu elementos novos e modificações na narrativa mesmo antes de ser concluída. Depois de publicada, em 1971, a obra recebeu modificações, em relação à continuação da narrativa, no segundo livro da trilogia, cujo título é *História do Rei Degolado*.

Por conta disso, o processo de escrita da obra pôde acompanhar o curso de doze anos da história política e social brasileira e mundial, abordando as transformações ocorridas num passado próximo ao horizonte de leitura e apontando previsões para o futuro. Vários elementos do romance apontam para a estrutura aberta e incompleta da obra, tanto no que se refere a aspectos formais, presentes na apresentação de elementos pré-textuais (as epígrafes, por exemplo), quanto na construção de seu enredo, na apresentação de personagens, no desenvolvimento das ações da narrativa e, sobretudo, no tratamento da realidade sociocultural do país.

A Pedra do Reino se configura como uma obra que demonstra a capacidade de trazer um panorama de uma época, mostrando a complexidade que se delineava a partir do período

[59] No projeto da trilogia, o segundo livro corresponde a *História do rei degolado*, que se desdobra em dois volumes: *Ao sol da onça Caetana* e *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Sertão*.

de 1930 retratado no enredo, através da acumulação de materiais (textos, estilos, formas, discursos). Devido às possiblidades do ambiente literário da década de 1960 – progressiva liberdade de composição e aumento das possiblidades de experimentação de materiais discursivos e textuais diversos, um dos modos de construção de memória no âmbito do romance de Suassuna se dá pela acumulação de materiais e pela sobreposição de gêneros e estilos narrativos diversos, pela superposição de camadas interpretativas e narrativas, através da estratégia da colagem, conforme demostra a análise de Leal-McBride acima abordada.

Buscando, portanto, defender a tese de que o *Romance d'A Pedra do Reino* é uma ficção do arquivo, mostramos, no capítulo seguinte, as formas de apropriação de um tipo específico de memória – a memória sincrônica – funcionando no romance latinoamericano e brasileiro de arquivo, e, mais especificamente, no primeiro romance de Suassuna.

Nessa perspectiva, no terceiro capítulo, este tipo de memória é analisada a partir das proposições analíticas de Echevarría (2000) e aproximada das teorias de Bakhtin (1988), no sentido de demonstrar que o romance latinoamericano é um gênero que, embora se aproprie de discursos não-ficcionais, constrói uma memória ficcional por meio da qual os discursos da tradição literária e histórica anterior são revisados e reelaborados.

Neste tipo de romance, o discurso já dito e pronunciado por outras formações literárias é retomado e sempre atualizado no ato de leitura das obras, constituindo-se também como uma memória sincrônica, por meio da qual o romance mostra as variadas visões do Brasil rural, agrário, oligárquico do passado em convivência simultânea com as visões do Brasil presente urbanizado, tecnológico e internacionalizado.

3 DA VISÃO UNITÁRIA DO ROMANCE REALISTA À FIGURAÇÃO PLURAL DO BRASIL NA FICÇÃO DE ARQUIVO

3.1 O ROMANCE E O TEMPO PRESENTE

Neste capítulo, mostramos como a memória construída no romance de arquivo permite a releitura crítica da tradição literária e historiográfica brasileira. Para tanto, revisitamos algumas considerações sobre o gênero romanesco, com o intuito de demonstrar que, por seu "plurivocalismo" e também por seu componente "autocrítico" (BAKHTIN, 1988), a interação que este gênero mantém com o tempo histórico estabelece-se através de recursos estilísticos específicos, sobretudo pela incorporação, na trama, de uma diversidade de vozes e estilos sociais, ligados à atualidade que o conforma.

Dessa forma, em um primeiro momento, mostramos as concepções de Bakhtin (1988) acerca da relação do romance com a atualidade que o constitui, ampliando-as, entretanto, com base nas concepções apresentadas por Franco Moretti (1996) sobre a épica moderna, pois, defendemos que o conceito de épica moderna amplia a concepção de Bakhtin acerca do dialogismo no romance.

Em seguida e, com bases nas concepções dos teóricos acima referenciados, analisamos a construção de uma memória que se manifesta de maneira particular no espaço do romance, uma memória sincrônica, que se caracteriza não apenas pela reiteração e acumulação, mas pela capacidade de atualizar no presente os diversos discursos anteriormente pronunciados, mormente, o da tradição literária brasileira. Com base em Bakhtin e Moretti é possível afirmar que a memória efetivada no romance é, sobretudo, sincrônica, ou seja, ligada à reflexão e atualização dos elementos do tempo presente.

Seja por meio da forma estilística que afirma o dialogismo, conforme proposto por Bakhtin, seja pela concepção de que o adensamento do enredo em certos romances mitiga o dialogismo de Bakhtin, conforme defende Moretti, o romance contemporâneo por pode ser uma forma de memória em si, caso se observe que o passado ressignificado em sua escrita possui sempre um sentido de atualização de elementos culturais e valores de uma sociedade. Visto sob este prisma, o romance é, na concepção de memória que defendemos nesta tese, a saber, a memória sincrônica, uma forma de memória que constrói ficcionalmente e de forma

sempre diferenciada e atualizada, "sentidos, temporalidades e lugares" (CHAGAS, & PEREIRA, 2011, p. 239). Defendemos ainda que essa construção se dá com base também nos atributos específicos aos "atos de fingir" do texto ficcional, conforme admite Wolfgang Iser (2013). Consideramos que esses autores, os quais referendam a noção de romance que embasa essa tese, propõem, mesmo de forma indireta, a construção de uma memória sincrônica no âmbito do gênero romanesco. De acordo, portanto, com as concepções que defendem, o romance reúne e atualiza elementos de diferentes temporalidades no tempo histórico do qual faz parte. Dentre os autores referidos, Moretti enfatiza que o romance promove a coexistência de componentes sociais, linguísticos e históricos de épocas divergentes, convivendo no presente do enredo, conforme mostramos nos itens a seguir. Essas concepções tratam, a nosso ver, da caracterização da memória sincrônica que vemos funcionar no romance de Suassuna.

Essa memória sincrônica diz respeito a uma aproximação feita pelo romance de Suassuna dos aspectos ficcionais mostrados na obra como o tempo da leitura. O leitor se vê diante de fatos recentes vivenciados no contexto social e político do país e consegue integrar a leitura do romance à realidade imediata que vivencia. É dessa forma que o romance sincroniza o tempo da narrativa, na década de 1920 – das personagens e das situações por estas vividas – com o tempo vivido pelo leitor, na década de 1970.

Assim sendo, neste capítulo, mostramos as estratégias estilísticas diferenciadas a partir das quais o romance de Suassuna aborda a singularidade cultural e histórica do país. Sem deter-se ao padrão realista e documentalista que orientou a produção literária brasileira desde o século XIX, o romance de Suassuna reconstrói lembranças sobre a produção literária e historiográfica que o antecedeu, agenciando os recursos específicos da ficção para revisar o histórico de representações sobre o Brasil. Dessa forma, por meio do desnudamento da natureza literária, um dos "atos de fingir" do texto ficcional conforme demonstrado por Iser (2013), que o romance de Suassuna dirige-se criticamente para a tradição literária e à historiografia, revisando os discursos sobre a nação.

Destarte, demonstramos, ainda neste capítulo, que, enquanto romance de arquivo, a diferença substancial do romance que estudamos diz respeito tanto ao componente formal quanto ao temático, de forma que investe na autorreflexão para expor a própria condição de texto literário e, com base nisso, engendrar um tratamento crítico ao tema da singularidade nacional nas produções ficcionais que o antecederam.

Assim sendo, nos itens 3.3, 3.3.1 e 3.3.2 do capítulo, apontamos dois aspectos que demonstram a maneira diferenciada a partir da qual o romance de Suassuna se propõe a apresentar a singularidade da nação, apresentando, assim, uma multiplicidade de visões sobre o Brasil: i) o giro de autorreflexibilidade na forma, que viabiliza a exposição dos limites e a superação ao padrão realista do romance da terra; ii) a temática, pois o referido romance assume uma abordagem crítica em relação à ideologia e ao "mito" da identidade nacional homogênea, sustentada pela tradição histórica e literária brasileira.

3.1.1 O romance e o presente na visão de Bakhtin

Nas dicotomias que estabelece entre os gêneros literários (sobretudo entre a prosa e a poesia), Bakhtin (1988) mostra que o discurso do romance possui particularidades estilísticas que até o século XX não eram reconhecidas.

Segundo este autor, por muito tempo, a análise abstrata e ideológica que se fazia do gênero não estabeleceu uma visão nítida dos problemas estilísticos que mostrasse a originalidade do discurso da prosa literária, mas o referido gênero "era entendido como um discurso poético no sentido estrito e a ele eram aplicadas indiscriminadamente as categorias da estilística tradicional (baseada no estudo dos tropos)" (BAKHTIN, 1988, p. 72). A partir da década de 1920, ainda segundo Bakhtin, essa situação sofre algumas modificações, pois o discurso romanesco em prosa começa a conquistar o seu lugar na estilística. Sob tal perspectiva, as análises estilísticas demonstraram a estreiteza das categorias antes aplicadas ao discurso poético quando relacionadas à especificidade do romance. Para Bakhtin, todas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca "ou se extraviavam nas descrições linguísticas da linguagem do romancista ou então se limitavam a destacar elementos estilísticos isolados que se situavam (ou apenas pareciam estar situados) nas categorias da estilística" (BAKHTIN, 1988, p. 73).

Bakhtin defende que o discurso do romance caracteriza-se como um fenômeno plurilinguístico, plurilíngue e plurivocal. Convivem em sua composição formas estilísticas heterogêneas e certas unidades estilísticas de composição "que pousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que são submetidos a leis estilísticas distintas" (*Idem*, p. 73*)*. Essas unidades linguísticas combinadas têm a função de compor a originalidade estilística do gênero, caracterizando-o como uma "uma combinação de estilos". Segundo Bakhtin, essas

formas (ou unidades) estilísticas são: i) a narrativa direta e literária do autor[60]; ii) a estilização de diversas formas de narrativa tradicional; iii) as estilizações de diversas formas de narrativa escrita; d) diversas formas literárias que estão fora do discurso literário do autor (escritos morais, filosóficos, científicos, etc.); e iv) os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. Na teoria de Bakhtin, o discurso do romance é formado pela combinação de linguagens e estilos e a diversidade social da linguagem é organizada artisticamente no romance, participando dessa combinação línguas e vozes individuais, as quais constituem premissa indispensável ao gênero, ou seja, os dialetos sociais, os maneirismos, os jargões, a fala de gerações, enfim, "toda estratificação interna de cada língua em cada momento de dado de sua existência histórica" participa da constituição do romance (BAKHTIN, 1988, p. 74).

Bakhtin defende que esse plurilinguismo é organizado pelas forças centrífugas e decentralizadas da língua, que caminham de forma contrária às forças centrípetas da "vida verbo-ideológica" (*Idem*, p. 82), essas últimas (forças centrípetas) são responsáveis por unificar e centralizar as variantes básicas dos gêneros poéticos. As forças centrífugas permitem que o discurso dialógico, proveniente das formas poéticas populares, penetre no romance, é o que ocorre, por exemplo, no caso da "literatura de fábulas e das *soties*, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas" (BAKHTIN, 1988, p. 83). São as forças centrífugas da vida linguística que contribuem para o dialogismo intrínseco do romance, enquanto um gênero que possui um "estilo polêmico, paródico e irônico" (*Idem*, p. 84) que se combina a formas composicionais variadas. O autor supracitado afirma, ainda, que o romance humorístico inglês – cujos representantes são Fielding, Smollet, Sterne, Dickens, Trackeray – é a forma composicional mais evidente e, ao mesmo tempo, historicamente mais importante "de introdução e organização do plurilinguismo do romance" (BAKHTIN, 1988, p. 107). Quase todos os romances desses autores constituem-se como "uma enciclopédia de todas as camadas e formas de linguagem literária" (*Idem*, p. 107).

Entretanto, o autor afirma que, na história dos gêneros literários, o romance sempre ocupou uma posição à parte, acomodando-se mal aos outros gêneros, porque na luta que se estabelece pela supremacia na literatura, o romance consegue desagregar os gêneros velhos.

[60] Segundo Bakhtin as unidades básicas de composição que contribuem para a introdução do plurilinguismo no romance são "o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens" (BAKHTIN, 1989, p. 74), cada um desses elementos, de acordo com Bakhtin, admite uma variedade de vozes sociais. Em relação ao discurso do autor, Bakhtin chama a atenção que este é apenas um dos elementos que integram a prosa romanesca, mas que não deve ser decisivo para a análise das particularidades de estilo gênero como um todo, como ocorre na estilística tradicional, na qual a análise do estilo do romance é direcionada para o "desvendamento de certo dialeto individual do romancista" (*Idem*, p. 75).

Segundo Bakhtin, isso ocorre porque o gênero romanesco se "acomoda" mal em relação aos outros gêneros, pois "o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina outros gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-os um ouro tom" (BAKHTIN, 1988, p. 399). Nesse sentido, o discurso crítico do romance mantém relação paródica e dessacralizada com outros gêneros.

Conforme o autor citado, esse caráter autocrítico e não-canônico do romance é o seu "traço notável" que o caracteriza como um gênero em formação. Por se constituir como um produto de seu tempo, o romance mantém analogias com a atualidade que deseja representar. Devido a essa capacidade de abranger literariamente o seu tempo histórico, o romance apresenta-se como um gênero inacabado, ambivalente e maleável, que permite a introdução do plurilinguismo em sua estrutura.

Em relação às interações que mantém com o tempo histórico, Bakhtin define o romance como um gênero não consolidado, por se constituir como ainda inacabado e seu nascimento e formação realizarem-se "sob a luz da história" (BAKHTIN, 1988, p. 397). Nesse sentido, baseando-se na concepção de que o romance é um gênero em evolução, Bakhtin ressalta que este é o "único" (expressão utilizada pelo autor) gênero que ainda não concluiu o seu processo de transformação, pois tal processo vem se desenvolvendo a partir da assimilação das características de nossa época, dentre as quais a complexidade, a lucidez e o espírito crítico. O romance é, portanto, segundo Bakhtin, o único gênero "nascido e alimentado pela era moderna da história mundial" (*Idem*, p. 398), distinguindo-se de outros gêneros (por exemplo: a epopeia e a tragédia, que ele considera gêneros envelhecidos) tanto pela atualidade quanto pela composição. O gênero romanesco possui, ainda segundo o autor, a particularidade essencial de agregar os discursos e gêneros sociais de uma época e, com isso, poder apresentar-se como uma enciclopédia de textos e gêneros onde dialogam diferentes discursos.

Devido a essa capacidade de abranger literariamente o seu tempo histórico, o romance apresenta-se como um gênero inacabado, ambivalente. Como um gênero de caráter inacabado, porque ainda está por constituir-se no atrelamento intrínseco que mantém com as contingências do presente, o romance está sempre aberto a incorporar as linguagens e discursos de sua época e, por isso mesmo, é muito aparentado a ela.

Ainda empenhado na tarefa de estabelecer as características do romance, ao comparar este gênero com a epopeia, Bakhtin (1988) afirma que o romance se distancia da épica, principalmente, porque o romance não possui um cânone, como é o caso, por exemplo, da epopeia, pois historicamente formaram-se espécies isoladas de romances.

O romance também difere da epopeia porque o gênero romanesco reestrutura a representação do homem na literatura. Para Bakhtin, um dos principais temas interiores do romance, que acentua a sua distância em relação à épica, é, justamente, o tema da inadequação de uma personagem ao seu destino e à sua situação no mundo. O homem representado no romance não está ajustado à sua condição social ou pessoal, visto que a zona de contato que este homem mantém com o presente inacabado, e, em consequência, com o futuro, cria a necessidade de "não coincidência do homem consigo mesmo" (BAKHTIN, 1988, p. 425). Nessa zona de contato com o presente e com o futuro, estão presentes, ainda segundo Bakhtin, as "virtualidades irrealizadas e as exigências não satisfeitas" (*Idem*, p. 425), que fazem do homem romanesco um ser em constante incompletude, no qual se procura constantemente a realização.

O herói romanesco assume uma posição emancipada de ação e reflexão sobre seu lugar na sociedade, ao contrário da posição fixa na comunidade do herói da epopeia, e por conta dessa emancipação, o herói moderno quase sempre se rebela contra esses valores, a partir de uma experiência individualizada com eles. Bakhtin esclarece que, com o surgimento do romance, surge também "uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior" (BAKHTIN, 1988, p. 426), essa divergência acentua a inadequação pessoal do homem com a realidade. O resultado dessa divergência, ainda segundo Bakhtin, "leva a tornar o aspecto subjetivo do homem e da experiência como objeto de representação" (*Idem*, p. 426), porque o homem representado no romance experimenta os desafios de um presente inacabado, próximo a si e que se torna seu ponto de partida e o centro de sua orientação no mundo.

3.1.2 Moretti: o romance como epopeia moderna

No sentido de demonstrar que o romance possui especificidades em alguns locais de produção, sobretudo em países periféricos como os da América Latina – lugar onde o romance demonstra uma ambição de representação geográfica em nível mundial e não apenas

nacional –, Moretti (1996) aponta a "épica moderna" como um subgênero do romance que, de certa forma, ofusca a noção de polifonia e de dialogismo do gênero romanesco defendida por Bakhtin. O autor aponta limites na famosa antítese entre o monologismo da epopeia e o dialogismo do romance, tese que, segundo mostramos acima, foi defendida por Bakhtin.

Moretti analisa como, na teoria bakhtiniana do dialogismo, a "linguagem unitária", inerente ao gênero épico, contrasta com a "heteroglossia" do romance, visto que o gênero antigo realiza a tarefa de centralização cultural, nacional e política, do mundo verbo-ideológico. Por outro lado, o romance estaria relacionado às forças centrífugas do mundo popular, "no nível mais baixo nos palcos das feiras e nos espetáculos bufos" (BAKHTIN, 1981, p. 273 *apud* Moretti, 1996, p. 56; tradução nossa). Entretanto, de acordo com Moretti, o teórico russo desconsidera que, na trajetória evolutiva do romance, este gênero tem se aliado, na maioria das vezes, às ideologias e às forças verbo-ideológicas mundiais.

Um exemplo do que afirma Moretti é o romance do século XIX, que "com sua dialética entre províncias e capital concentra uma estória no centro do estado-nação e, com isso, age no caminho oposto da força centrífuga" (MORETTI, 1996, p. 56; tradução nossa). Este aspecto vale também, de acordo com Moretti, para a conversação romanesca "ou a voz impessoal do narrador, pois, mais do que alimentar a polifonia, essa voz impõe uma drástica *redução* deste, dando à luz ao mais compacto e homogêneo 'mundo verbo-ideológico' em cada geração" (*Idem*, p. 56; grifos do autor; tradução nossa). Ainda segundo o autor citado, "a forma polifônica do Ocidente moderno, não é o romance, mas algo precisamente épico: que se especializa no espaço heterogêneo do sistema-mundo, e tem de aprender a fornecer um palco para as suas muitas vozes diferentes" (MORETTI, 1996, p. 57; tradução nossa). Exemplificando sua tese através do romance *Fausto*, Moretti afirma: "Já em Fausto, de fato, a polifonia é o estilo do 'grande' mundo, cuja alteridade sinaliza frente a frente ao 'pequeno' (embora 'estreito', seria talvez o mais exato) em que Margarida vive" (*Idem*, p. 57; grifos do autor; tradução nossa).

O mundo representado na épica moderna, conforme Moretti, se compõe de uma grande quantidade de elementos e estilos do passado que são resgatados no presente, porque nesse processo de resgate "o presente é invadido pelo passado" (MORETTI, 1996, p. 40). Os elementos do passado que são resgatados por um processo de bricolagem e coexistem no presente da ação. É o que ocorre, por exemplo, em *Fausto*, uma obra que, segundo Moretti, "marcou época por trazer luz à antiguidade", neutralizando o que poderia ameaçar o bem-

estar espiritual do mundo moderno. Libertados de suas posições históricas, diversos materiais, "figuras e estilos de diferentes épocas coexistem" na épica moderna e mostram uma imagem simultânea de estilos, línguas, gostos de épocas diferentes, no qual "velhos materiais" recebem um "novo tratamento" (MORETTI, 1996, p. 41; tradução nossa).

Este aspecto da sincronização no presente do enredo de elementos de épocas diferentes efetivamente promove o dialogismo e a polifonia, preconizados por Bakhtin, como formadores do gênero romanesco. Mas, a "abertura" do mundo e do romance preconizada por Bakhtin é, segundo Moretti, substituída por um fechamento no espaço do enredo. Nesse sentido, por meio do enredo, as personagens ficam confinadas por um universo místico e encerradas num tempo circular. Nas cenas de multidão do segundo volume do *Fausto* – que enfatiza o processo modernizador na Europa –, afirma Moretti, a polifonia não tem mais nada de parecido com o diálogo democrático entre as culturas, conforme defende Bakhtin, mas funciona como índice de criatividade e de euforia: "Cada nova voz é uma nova presença: autonomia e autoconhecimento, claramente delineados. Vozes de hoje, e da antiguidade; real e imaginário; sagrado, e profano; sozinho, em grupo, em coro" (MORETTI, 1996, p. 57; tradução nossa). Tal funcionamento resulta de um trabalho de criação, sobretudo, pela bricolagem e pela escolha de materiais feita pelo escritor.

Além disso, enquanto Bakhtin defende que o romance tem relação com o tempo presente inacabado, incorporando o dialogismo e o plurilinguismo da sociedade na estrutura do enredo aberto e inconcluso, Moretti defende o funcionamento das características da épica moderna em alguns romances, o que possibilita a sincronização de vários tempos diferentes convivendo no presente do enredo em que as personagens estão presas num mundo místico fechado do tempo circular.

Com base no conceito de épica moderna, Moretti defende, ainda, que no espaço do romance, constroem-se imagens de realidades das periferias globais calcadas na convivência de uma temporalidade dupla, mostrando as implicações dessa temporalidade bifronte sobre a vida dos indivíduos e das comunidades locais. Moretti chama a atenção ainda para o fato de que, na épica mundial, formas do passado arcaico e feudal das sociedades periféricas, como as da América Latina, convivem com as inovações do mundo moderno globalizado, fazendo com que "[...] muitos indivíduos, ainda que do mesmo período, possuam pontos de vista cultural ou político pertencentes a épocas diferentes". (MORETTI, 1996, p. 41; tradução nossa).

Enquanto "textos-mundiais" (expressão de Moretti), essas obras produzidas nas periferias do mundo, lançam um olhar para uma dimensão maior da realidade, cujo quadro de referência amplia-se além do estado-nação. Sob tal perspectiva, Moretti classifica *Fausto*, *Ulysses* e *Cem anos de solidão* como textos-mundiais, nos quais "o quadro de referência geográfica não é mais o Estado-nação, mas uma entidade mais ampla – um continente, ou do sistema mundial como um todo" (MORETTI, 1996, p. 50; tradução nossa). As regiões periféricas do mundo, de acordo com o autor citado, são "locais de desenvolvimento combinado: onde as formas sociais e simbólicas historicamente não-homogêneas, muitas vezes originárias de lugares muito díspares, convivem em um espaço confinado" (*Idem*, p. 50). Nessas obras, a construção da identidade nacional é substituída por uma "ambição geográfica muito maior: uma ambição global, da qual '*Fausto'* é o arquétipo incontestável" (MORETTI, 1996, p. 51).

Com isso, o autor explica que *Fausto*, de Goethe, é o maior exemplo da épica moderna na literatura ocidental, justamente por mostrar como as formas sociais, estilísticas e políticas do passado da Alemanha feudal do século XVII entram em tensão permanente com os valores do mundo em processo de modernização. Conforme apresentamos no primeiro capítulo da tese, Moretti aponta também *Cem anos de solidão* e *Grande Sertão: veredas*[61] como exemplo do que ele denomina de épicas modernas defeituosas, por apresentarem em si o antagonismo latente entre épica e modernidade.

O autor explica que no contexto dos países periféricos latinoamericanos, esses romances demonstram a condição inconciliável entre a vocação do mundo épico à totalidade e a realidade periférica desses países em vias de modernização. Esses elementos estão em tensão constante na representação que se busca da realidade complexa das periferias mundiais. De acordo com Moretti, na épica moderna, mostra-se como a modernização em países periféricos se deu de forma incompleta.

As técnicas literárias que dão forma ao mundo representado na épica moderna são diferenciadas. Nestas, o uso de formas retóricas e alegorias são constantes. No segundo volume do *Fausto*, ainda segundo Moretti, o tempo é tomado alegoricamente, e não de forma literal. O "esmagamento do tempo linear", na segunda parte da obra mencionada, representa a nova ordem mundial, caracterizada pelo domínio capitalista da Europa.

[61] Escritos por Gabriel Gárcia Márquez e João Guimarães Rosa, respectivamente.

Na América Latina, as obras representam a não identificação do tempo místico e circular das comunidades com as transformações do sistema capitalista. Neste caso, os romances mostram as ações do herói individual em discrepância com a totalidade do mundo fechado e acabado, como era representado na epopeia clássica. Esse senso de totalidade da epopeia é perdido nas épicas modernas, que, segundo o autor, são reacionárias na medida em que voltam ao passado místico dessas sociedades numa tentativa de anular a complexidade social e cultural destas no presente, realçando o ideal irrevogavelmente perdido de individualidade.

Na épica moderna, vemos um reflexo da modernidade, pois é nesse período histórico que se perde o sentimento de totalidade do herói diante do mundo, já que o mundo moderno é marcado pela transitoriedade e pelo acaso. Nesse sentido, o que vemos, na épica moderna, são heróis fragmentados e divididos entre dois mundos – o do passado idealizado e o do presente que os angustia. Esses heróis não se identificam com o tempo histórico forjado pela modernidade, a "não-contemporaneidade" (MORETTI, 1996, p. 43), por isso, a épica moderna, situada na relação conflituosa entre passado e presente, forja situações de discrepância e paradoxo entre as personagens e seu tempo histórico.

3.1.3 Memória e arquivo no espaço do romance

Com base no arquivo, a memória subsiste no espaço do romance enquanto um mecanismo de produção de narrativas e de transmissão de técnicas, por meio de uma postura crítica e reflexiva em relação aos discursos já pronunciados na literatura e que se mantêm como enunciados, já ditos, a serem retomados, apagados ou reelaborados em situações do presente. No caso do romance latinoamericano, conforme defende Echevarría, a história e a identidade nacional se constituem por meio de um conjunto enunciados constantemente retomados e que, entretanto, são reconfigurados como "verdades" a serem questionadas e atualizadas no espaço do romance.

De tal modo, defendemos que *A Pedra do Reino,* obra gestada de 1958 a 1970, e publicada em 1971, por Ariano Suassuna, buscou ser uma imagem do Brasil daquela época, porém fez isso com base em estratégias estéticas diferenciadas, que, de forma planejada ou não, acabaram por abarcar, em um quadro amplo, as significativas transformações econômicas e sociais do país.

A tentativa de demonstrar a totalidade das mudanças sociais e políticas ocorridas no Brasil a partir da década de 1930 é um aspecto que se reflete na abrangência formal e temática do referido romance. Deste modo, buscamos responder, neste capítulo, às seguintes perguntas: como esse romance reagiu literariamente às condições impostas pelo sistema social e às condições internas colocadas para a própria literatura? Como fez para tratar da história e da identidade cultural do país num momento em que o conhecimento que possuíamos sobre nós já se desgastara, tanto na história como na literatura? E, finalmente, como o romance, um gênero crítico e de caráter "dispersivo", pode ser visto como uma forma de memória?

Da forma como Echevarría (2000) expõe a emergência do romance de arquivo na década de 1960, vê-se que a ficção latinoamericana busca rever a ambição de alcançar um realismo na representação. Dessa forma, na perspectiva do arquivo, o componente mimético do gênero romanesco, ou seja, a sua vocação ao realismo é questionada, gerando uma tensão no romance entre a imitação do discurso hegemônico das ciências e a crítica em relação a esse discurso.

Essa propensão a imitar outro discurso mais investido de autoridade é própria da narrativa latinoamericana, que tem a pretensão de ser uma fonte de conhecimento genuíno da realidade social abordada, colocando-se como um discurso "comparável à história, à psicologia e às ciências humanas" (CHAGAS, 2014, p. 244). Essa forma de narrativa tem seu momento de arrefecimento gradual e não programático quando da emergência do romance de arquivo na América Latina, a partir da década de 1960. Esse novo romance demonstra a condição da escrita literária, seus limites na representação, no sentido de que expõe as convenções retóricas das formas textuais.

Segundo Echevarría (2000, p. 50), o romance de arquivo é uma "meta-escritura" que pressupõe não apenas a presença da história, "sino de los elementos mediadores previos a traves de los cuales se narro[62]" a história do continente latinoamericano. Dessa forma, o romance constrói uma memória que se caracteriza por uma "acumulación de textos que no es uma pila, sino um *arché*, una memoria implacable que desarticula las ficciones del mito, la literatura e incluso la da historia" (*Idem*, p. 52) [63].

Nas análises de Echevarría, os romances latinoamericanos de arquivo constituem-se, então, em um tipo de memória, porque são "obras em que se agregam e analisam todas as

[62] "mas de elementos mediadores através dos quais se narrou" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 504, tradução nossa).
[63] "acumulação de textos que não é mero empilhamento, mas uma arché, uma memória implacável que desarticula as ficções do mito, da literatura e inclusive da história" (Idem, p. 52; tradução nossa).

modalidades narrativas historicamente predominantes na América Latina" (CHAGAS & PEREIRA, 2011, p. 326). Porém, essa memória construída nos/pelos textos é "virtual", no sentido de que pode atualizar discursos já pronunciados, mas também aqueles que o sucedem, através da reescrita e da citação. Essa memória também pressupõe um posicionamento crítico diante dos discursos e das formas literárias, pois realiza "a exposição do processo" pelos quais os textos são escritos, exibindo sua interação com as "verdades" cristalizadas, tais como "identidad, cultura, instituiciones educativas" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 64)[64]. O romance de Suassuna mostra que uma das faces da memória é a de reconstruir os fatos por meio de dispersões, de revisitação mesmo que aleatória a diversos campos e discursos.

Nesse sentido, mostramos, nesta tese, que a noção de "arquivo", desenvolvida por Foucault, no delineamento da análise arqueológica das ciências humanas, foi apropriada por Echevarría para a análise da narrativa latinoamericana. Reconhecemos que Foucault não trabalha especificamente com o delineamento de um conceito de memória, mas com "domínios de memória", ou seja, com a ideia de que o enunciado liga-se a uma série de enunciados de que procede e aos quais se refere, atualizando-os.

Na arqueologia que propõe das ciências humanas, Foucault orienta que o arquivo constitui-se em um sistema de funcionamento e de realização dos enunciados, o que pressupõe uma existência imaterial e, portanto, diferenciada do conceito tradicional de arquivo como lugar material de acúmulo de textos.

Porém, Echevarría, que é um autor que fala do lugar da crítica e da história literária, um campo de estudo diverso do campo da arqueologia de Foucault, recorre ao conceito de arquivo para mostrar o funcionamento da narrativa latinoamericana, relacionando a questão do arquivo à problemática da memória.

Especificamente na análise que fazemos das características da ficção de arquivo presentes no romance de Suassuna, nos apoiamos nas análises de Echevarría, pois este autor reconfigura o conceito de Foucault, mostrando que o arquivo pode ter uma aplicação para o desenvolvimento da história e da teoria da narrativa latinoamericana, delineando com isso o conceito de "ficção de arquivo". Apoiamo-nos, ainda, em Chagas (2014; 2015), pois este autor reflete sobre a manifestação desse tipo de romance na história da literatura brasileira e sobre o lugar pretendido pela obra no âmbito da ficção mundial. Dessa forma, o conceito de arquivo que configura a noção de memória que embasa a análise do *Romance d'A Pedra do*

[64] "identidade, cultura, instituições educativas" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 64, tradução nossa).

Reino, possui maior afinidade com as ideias de Echevarría, do que propriamente com a teorização de arquivo feita por Foucault.

No item seguinte, mostramos que Echevarría trabalha a noção de arquivo baseando-se em Foucault e no que o referido autor propõe n'*Arqueologia do saber* (2014), redimensionando tal conceito para o estudo do romance. Nesse sentido, vale ressaltar que, para Echevarría, o arquivo é percebido sob a perspectiva de instância funcional, manifestada no âmbito da literatura e que tem relação com os discursos já pronunciados, que são retomados e/ou esquecidos e, ainda, revisados textualmente pela ficção de arquivo.

Dessa forma, no contexto da ficção da América Latina, o arquivo mostra-se como uma instância que permite a percepção do funcionamento dos enunciados sobre o continente. E como tal, exibe as relações entre os discursos anteriormente pronunciados, Portanto, o arquivo, em Echevarría, não possui implicação apenas com o aparecimento ou silenciamento dos discursos no âmbito da história, mas tem relação com as estratégias textuais, ou seja, com a forma como o romance latinoamericano tem narrado a história ao longo dos anos, mostrando as rupturas e as descontinuidades nos modos de realização desses discursos sobre a nação. Como se refere não apenas a discursos efetivamente pronunciados e a sua atualização, mas também a enunciados que ainda podem ser pronunciados sobre a identidade e a história do continente, Echevarría defende que o arquivo apresenta uma perspectiva "virtual" de realização. Neste sentido, o arquivo é funcional, mas também virtual, uma vez que torna possível a análise do funcionamento, mas também as possiblidades de realização dos discursos no âmbito da literatura, através da exibição das suas estratégias discursivas e textuais.

O arquivo, na análise proposta por Foucault, aponta para as condições de possibilidade de determinados discursos em uma determinada episteme, sem possuir um direcionamento para o problema da memória. Por isso, nas análises seguintes mostramos que a apropriação de Echevarría das análises de Foucault sobre o arquivo embasa-se na ideia de que há "domínios de memória", também definidos por Foucault, a partir dos quais os enunciados se associam e se atualizam.

3.2 AS BASES TEÓRICAS DO ARQUIVO EM FOUCAULT

O conceito de arquivo foi esboçado por Foucault, na obra *A arqueologia do saber* (2014), na qual o autor apresenta os princípios teóricos a partir dos quais intenta fazer uma história das ciências, baseando-se na descrição das práticas e das formações discursivas que condicionam a existência de um saber.

Nesse sentido, o autor procura mostrar, na obra supracitada, que a arqueologia é uma análise dos discursos em sua especificidade, enquanto práticas que obedecem a regras. Descreve as formações discursivas e as suas condições de existência e de funcionamento na sociedade. A arqueologia funciona com base em um nível diferenciado daquele realizado no âmbito de outros estudos, como o da linguagem e o da história tradicional. Conceitos como os de enunciado, formação discursiva, função enunciativa, dispersão, positividade, *a priori* histórico e arquivo são delineados pelo autor para o estabelecimento da descrição arqueológica, a qual, ainda conforme Foucault, "interroga o já dito no nível de sua existência: da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte" (FOUCAULT, 2014, p. 161).

No livro de Foucault, o conceito de arquivo aparece ligado à tentativa de instalar um método de análise capaz de questionar os fundamentos responsáveis pelo modelo de representação e interpretação dos acontecimentos, o qual foi efetivado pela história tradicional. Nesse sentido, a ideia de "continuidade" é um desses eixos de sustentação da história tradicional que Foucault procura combater, buscando estabelecer as bases teóricas da "arqueologia" das ciências humanas, a qual descreve no referido livro. Para o autor, a afirmação de que há uma origem que subsidia os rumos da história da humanidade e, a partir da qual se estabelecem noções como a de progresso e a de evolução na história, deve ser substituída por um pensamento que reflita sobre a descontinuidade e a dispersão, enquanto categorias inerentes aos fatos históricos.

A arqueologia seria, conforme delineado por Foucault, a análise do discurso em sua modalidade de arquivo, isto é, na forma como os discursos têm se manifestado, mantido e se transformado nos diferentes domínios do saber. O arquivo, para Foucault, funciona como um conceito operacional a partir do qual o autor estabelece as descontinuidades das unidades discursivas presentes no campo das ciências humanas. Noções como "raridade" e "dispersão" são utilizadas pelo autor no sentido de mostrar o surgimento de enunciados no âmbito da

formação dos saberes e das ciências, que o autor chama de "domínios de memória". O "domínio de memória" ou "campo associado", segundo Foucault, é o que faz com que o enunciado não seja apenas uma sequência de elementos linguísticos. O campo associado permite que o enunciado possua "um contexto determinado, um conteúdo representativo específico, formando uma trama complexa" (FOUCAULT, 2014, p. 119). Nesse sentido, é no campo associado que o enunciado convive com uma série de outras formulações de discurso, mantendo com elas relações de dependência, seja para repeti-las ou para refutá-las; mesmo aparecendo sempre como um elemento singular dentro desse conjunto, o enunciado não é neutro e mantém relações com outros enunciados. Conforme o autor: "[...] não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente: mas sempre um enunciado fazendo parte de uma serie ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo" (FOUCAULT, 2014, p. 120).

Neste sentido, segundo Foucault, o arquivo significa uma lei que organiza a dispersão do discurso, estabelecendo as possibilidades de aparecimento de certos enunciados que se configuram como acontecimentos, ou seja, que foram pronunciados/ditos em certos momentos do passado.

Para Foucault, o arquivo é também o que delibera sobre o que é dito na sociedade, sancionando ou rejeitando certos dizeres em detrimento de outros. É um princípio de regulação que sanciona o que pode ser retido ou esquecido em matéria de discurso, pois atua como um "sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares" (FOUCAULT, 2014, p. 157). No texto de 1969[65], Foucault explica que o enunciado é uma formação que se liga a uma série de enunciados que o precedem e aos quais se refere, atualizando-os. O campo associado, ou domínio de memória, segundo o autor, é condição para a existência e para a atualização de um enunciado.

Ainda de acordo com Foucault, uma sequência de elementos linguísticos apenas constitui-se em um enunciado se estiver imersa em um campo enunciativo em que essa mesma sequência apareça como elemento singular. O enunciado para Foucault é delineado em um campo enunciativo que lhe apresenta relações com o passado e que lhe abre possibilidades de realização no futuro. Conforme exemplifica o autor:

[65] Publicado com título original de *L'archéologie du Savoir* (Paris Gallimard, 1969).

> É assim que o campo de memória da história natural, desde Tournefort, aparece como singularmente estreito e pobre em suas formas, quando o comparamos ao campo de memória, tão amplo, tão cumulativo, tão bem especificado, da biologia, a partir do século XIX; aparece, em compensação, como mais bem definido e articulado que o campo de memória, que envolve, no Renascimento, a história das plantas e dos animais, pois, na época, mal se distinguia do campo de presença: tinha a mesma extensão e a mesma forma e implicava as mesmas relações (FOUCAULT, 2014, p. 69).

Ainda segundo Foucault (2014), o domínio de memória é o que faz com que uma sequência de elementos linguísticos se torne um enunciado, ou seja, que adquira uma existência singular dentro de um campo enunciativo onde possui "lugar e status, que lhe apresenta relações possíveis com o passado e que lhe abre um futuro eventual" (p. 120). de memória faz com que o enunciado não seja apenas uma sequência de elementos linguísticos, pois, para ser um enunciado, a frase, ou outra série linguística qualquer, precisa atuar dentro de um ponto definido e com uma posição determinada, relacionando-se com formulações já existentes e também com outras que ainda estão para ser ditas.

Assim, na exposição do percurso histórico que trata da ficção latino-americana, Echevarría afirma que realiza uma arqueologia de formas narrativas, redimensionando o conceito de Foucault. Essa arqueologia, segundo o autor, é devedora das teorias de Foucault, nomeadamente dos conceitos apresentados em *A arqueologia do saber*, em que o autor francês teoriza, entre outras questões, acerca das regularidades discursivas e da relação dessas regularidades com saber/poder na sociedade.

Porém, Echevarría ressalta que suas concepções sobre o arquivo, embora embasadas em Foucault, apresentam características distintas daquelas apresentadas pelo filósofo francês, especialmente porque, diferentemente de Foucault, ele trabalha no espaço ambíguo e movediço da literatura. É neste sentido que o conceito de arquivo do crítico cubano diferencia-se da noção delineada por Foucault, especificamente porque está direcionado para a descrição do comportamento histórico da produção romanesca da América Latina a partir da década de 1960, pois o autor em questão considera que a referida produção constrói um arquivo virtual das narrativas que a precederam. Com Echevarría, o arquivo é adotado como uma noção a ser usada especificamente no âmbito dos estudos literários, sobretudo, na análise da narrativa. Dessa forma, "quando utiliza o termo arquivo, Echevarría faz referência a um arquivo de textos presentes na história do romance latino-americano em sua representação dos 'mitos de origem'" (CHAGAS & PEREIRA, 2011, p. 327). É dessa forma que o conceito de

arquivo elaborado por Foucault está presente, mesmo que reconfigurado, na história da narrativa latino-americana proposta por Echevarría.

O arquivo para Echevarría possui um sentido funcional e tem a ver com práticas discursivas e relações entre enunciados efetivamente pronunciados pela ficção latinoamericana. O conceito de arquivo não se refere a uma entidade material ou a um lugar estático, onde se arquivam e se preservam documentos ou textos, mas é uma instância de repetição e de reescrita dos modelos narrativos e de retomada crítica dos discursos pronunciados sobre a singularidade nacional. Nesse sentido, o crítico cubano não apenas desloca o conceito de Foucault para o âmbito da crítica literária, como propõe uma forma diferenciada de abordagem do arquivo, concentrando-se na relação entre saber/poder, estabelecida pelo filósofo francês.

Para Echevarría, o arquivo é este elemento que expõe os mecanismos de interdição e outorga dos discursos, e pode ser percebido na apropriação que a narrativa latino-americana (do romance em particular)[66] faz do discurso legal. O arquivo exibe as limitações do próprio discurso da narrativa, por sua qualidade dispersiva e pelo poder que possui de esvaziar as formas narrativas prévias, através da construção de personagens e situações, retomando textos com poder de questionar o conhecimento recebido e seus sedimentos ideológicos, como a identidade, a cultura, e a língua. Dessa forma, as narrativas do arquivo não canonizam, visto que a sua primeira lei é a negação, é revisitar as narrativas que a precederam, mas sem reter as verdades, as expondo criticamente e apresentando a dispersão dos discursos que elas reúnem. O objetivo de Echevarría, ao propor a noção de arquivo para o estudo das narrativas literárias, é, portanto, mostrar, nessas narrativas, as regularidades, aparecimentos e dispersões de temas, instituições e ideologias ao longo dos anos.

Defendemos, contudo, que Echevarría, quando propõe um estudo do romance latinoamericano, se afasta da concepção de descontinuidade histórica de Foucault, pois, no estudo que faz do romance, Echevarría aponta, de certa forma, para a periodização de épocas e estilos literários, feita pela historiografia literária tradicional, embora negue esta posição. É por isso que o referido autor assume a posição, atualmente quase superada, da periodização dos estilos de época, quando se refere, por exemplo, ao que denomina de romance da terra, ou regionalista, o qual ele opõe ao romance de arquivo.

[66] Echevarría afirma que no continente latinoamericano não houve a produção de romances da forma como se processou na Europa, mas de "narrativas". No entanto, observamos que, em diversas passagens do texto, o autor usa ambas as acepções, uma como paráfrase da outra.

No percurso evolutivo que buscar traçar da origem da narrativa, especificamente do romance, Echevarría adota a concepção de "origens múltiplas", defendida pelo teórico Ralph Friedman, segundo a qual, a origem do romance é múltipla e responde a diferentes contextos. Para o autor cubano, o romance latinoamericano possui origens diversas (e não segue apenas as características dos gêneros literários europeus que o precederam), mantendo como característica comum a tendência de imitar discursos não-literários. Nas palavras do próprio autor: "El origen de la novela es no sólo múltiple en el espacio, sino también em el tiempo. Su historia no es, por cierto, una sucesión lineal o evolución, sino uma serie de renovados arranques en diferentes lugares" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 31)[67]. Nesse sentido, apesar de utilizar o termo "origem", o qual é questionado na arqueologia foucaultiana, Echevarría, assim como Foucault, nega uma concepção de história como linearidade ou como evolução.

A tarefa que Echevarría se propõe a realizar, portanto, diz respeito à investigação desse núcleo temático, com base em alguns conceitos de Foucault, embora, como dito anteriormente, tais conceitos tenham sido reconfigurados para melhor se adequarem aos estudos da literatura.

O tema da singularidade histórica das nações latinoamericanas é analisado, no trabalho do autor cubano, como sendo um enunciado que mantém certa regularidade na história da nossa produção literária. Essa regularidade se manteve graças às diferentes condições de possibilidade de seu exercício nos séculos XVI, XIX e nos primeiros anos do século XX. Neste sentido, Echevarría descreve as condições de existência de "conjuntos significantes" (FOUCAULT, 2008, p. 127) desses períodos em torno dos quais a ficção se mostra. O autor demonstra que as ficções latino-americanas materializam, em diferentes momentos da história, diversos enunciados relacionados à peculiaridade histórica e cultural do continente, mostrando que a narrativa sempre recorreu a discursos legitimados e de poder social para se materializar.

Defendemos que, embora não revele explicitamente, é com base no conceito de "campo associado" ou "domínio de memória" que Echevarría analisa os enunciados sobre a singularidade histórica e cultural da América Latina como um tema persistente em diferentes momentos de nossa história literária e que aparece em diversos romances.

---

[67] "a origem do romance é múltipla não apenas no espaço, mas também no tempo. Sua história, não é, por certo, uma sucessão linear ou uma evolução, mas uma série de renovados arranques em diferentes lugares" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 31; tradução nossa).

Os enunciados sobre a identidade da nação se materializam em diferentes campos de saber legitimados socialmente e que instauram as condições de possibilidade para as práticas discursivas no âmbito da literatura. Nesse sentido, i) a lei foi o domínio associado no século XVI colonial, pois tornou possível a relação da ficção latino-americana emergente com o discurso legal do Império espanhol no século XIX; ii) o conhecimento da ciência positivista do século XIX foi o discurso que embasou a ficção latino-americana no sentido de proferir verdades sobre nossa cultura, raça e especificidades na paisagem natural; e, finalmente, iii) no início do século XX, conceitos e métodos da antropologia serviram como um campo de saber que legitimou a construção do conhecimento das culturas latinoamericanas.

Na década de 1960, porém, esses domínios ou campos não serviam mais como referência para a ficção, pois esta teria buscado maior autonomia em relação à afirmação de nossa diferença cultural e histórica. A partir desse período, a literatura deixa de imitar os discursos de legitimidade social, para assumir um discurso metacrítico em relação à produção anterior, construindo-se como um arquivo virtual dos discursos anteriores sobre a identidade, e que estariam disponíveis para embasar as escolhas temáticas e formais dos escritores, sem que houvesse repetição dessa memória. O romance torna-se, assim, um espaço de atualização e dispersão de discursos, um arquivo que possibilita a atualização de uma memória.

Assim como Foucault, o crítico cubano apresenta os conceitos de "raridade" e de "acúmulo" como regras que determinam o reaparecimento ou não de conjuntos significantes que foram efetivamente pronunciados. Nesse sentido, Echevarría descreve os conjuntos de enunciados sobre a nação, associando-os a domínios ou campos específicos, como a lei, a ciência e a antropologia, os quais funcionam como domínios de memória. Esses domínios não são apenas formas de conhecimento que embasam as teorias utilizadas por pensadores e romancistas latinoamericanos, mas surgem como "um conjunto de regras para dispor séries em enunciados" (FOUCAULT, 2008, p. 63). Tais conjuntos tornaram possível, ao longo dos anos, o aparecimento de enunciados, como o da singularidade cultural do continente, o conceito de identidade e de nação. Trata-se, portanto, de um conjunto obrigatório de "esquemas de dependência" (FOUCAULT, 2008, p. 63) utilizados para a formação de conceitos e conjuntos de enunciados.

É a partir desses conjuntos de enunciados que Echevarría apresenta o conceito de arquivo, relacionando-o ao romance moderno latinoamericano. O arquivo pressupõe a análise

e a crítica que o romance moderno realiza da produção literária anterior do continente e dos mitos fundadores que essas narrativas veiculam como verdades sobre a origem das nações.

Como concentra em si os relatos e formas narrativas anteriores sobre a origem latinoamericana, os romances do arquivo efetivam-se como uma possibilidade de memória do romance na América Latina, mas uma memória ativa, que pressupõe a revisão e construção de novos sentidos para o passado, que é atualizado no momento presente, visto que, segundo Chagas & Pereira (2011):

> O arquivo pode ser compreendido como a memória do romance em si, no entanto, não se pode compreender sua escrita como movimento de retrospecção e de ressignificação do passado, o que funcionaria, para Paul Ricoeur (2007), como ato de sepultamento e construção da memória. Ao contrário, o romance contemporâneo está no presente não mediante a reiteração, mas se atualiza sempre no presente, já que constrói, ficcionalmente, sentidos, temporalidades e lugares (CHAGAS & PEREIRA, 2011, p. 329).

O romance moderno latinoamericano constitui-se como um arquivo porque pressupõe a possibilidade da própria literatura veicular saberes e verdades pela afirmação de seu próprio discurso. O arquivo não possui apenas um sentido, pois, por um lado, o que é dito permanece na memória e se conserva, mas, por outro, possibilita a exposição das condições e dos procedimentos utilizados. Essa memória arquivística chama a atenção para os suportes, as técnicas e as modalidades estatutárias, como as academias, as bibliotecas, autores e obras que fazem com que os enunciados sejam também reconfigurados no presente, e analisados criticamente. A memória sincrônica se caracteriza, portanto, como uma memória ativa e reflexiva.

3.3 DO MITO AO ARQUIVO: GIRO AUTORREFLEXIVO AO ROMANCE REGIONALISTA

Com Echevarría (2000), vemos que romance de arquivo não abandona a representação social, cultural e histórica das realidades locais do continente, permanecendo mesmo na geração de Carpentier, Vargas Llosa, Garcia Márquez e Cortázar.

No romance de arquivo, ocorre não a renúncia à representação sociocultural e histórica das realidades locais, mas a substituição progressiva da “figuração unitária” da identidade

nacional pela admissão da multiplicidade das realidades heterogêneas que configuram o continente latinoamericano. O arquivo demonstra, sobretudo, a complexidade vivenciada nas sociedades latinoamericanas na emergência compulsória do mundo globalizado, no qual as comunidades tradicionais, a maior parte rurais, são impelidas a conviver com as estruturas do mundo moderno industrializado capitalista.

A ficção de arquivo, segundo Echevarría, torna-se uma singularidade literária e ficcional que desponta de forma não programática e continuada na década de sessenta em vários países da América Latina e no Brasil. Surge como resultado do desgaste ao paradigma de representação realista das identidades locais, provocando uma bifurcação histórica na realidade do romance: a narrativa do mito (do chamado pelo autor de "romance da terra", ou regionalista, no caso do Brasil), fundamentada no discurso da antropologia. A narrativa do mito é substituída continuamente pela narrativa do arquivo, que se revelou como uma crítica e um consequentemente como um motivo que serve para explicar o abandono progressivo do romance da terra.

Segundo Echevarría, a partir da década de 1960, com a emergência do romance de arquivo, operou-se a implosão não programada do paradigma do mito, sobretudo devido a mudança na temática, que no romance da terra centrava-se na representação unitária das realidades locais com base em explicações de origem. Esse romance do mito, ainda segundo o autor, unificou as diferenças sociais, históricas e culturais dos países através de discursos ideológicos, os quais produziam uma idealização da identidade nacional dos países.

No caso brasileiro, essa ruptura apontada por Echevarría configurou-se como uma transição lenta e contínua, já que o Brasil não abandonou de vez os padrões estilísticos tradicionais que serviam para representar a nossa realidade local. Nesse caso, a narrativa de arquivo funcionou como "sintoma de uma mudança discreta" (CHAGAS, 2014, p. 250) da superação paulatina do modelo realista-naturalista como técnica dominante, mas sem deixar de praticar a pesquisa sobre a singularidade das nações.

De tal modo, sob o prisma da ficção do arquivo, cuja maior ruptura foi o "giro autorreflexivo em relação ao 'romance do mito'" (CHAGAS, 2014, p. 249), houve um incentivo a pesquisa formal no âmbito do romance, o que provocou, consequentemente, o aumento da variação desse gênero na América Latina. Chagas ainda explica que sob a perspectiva dessa nova singularidade romanesca, o mito da identidade nacional foi substituído por várias "figuras reveladoras das muitas temporalidades e realidades coexistentes no

presente" (*Idem,* p. 249), as quais revelavam a complexidade das sociedades em vias de modernização, convivendo sincronicamente, como acontece no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Resta-nos saber quais teriam sido as mudanças no campo literário brasileiro que possibilitaram a emergência de tal paradigma romanesco.

Segundo Chagas (2014), a crise do paradigma identitário de retratar a nação seria um dos motivadores para a mudança do romance. Tal crise teria provocado um período de transição no referido gênero, o qual ocorreu de maneira discreta – sem que a crítica de imediato dela se apercebesse – entre as décadas de 1960 e 1970. Uma tendência à pluralidade pode ter marcado a caracterização das obras escritas nesse período, pois essas apresentaram certa singularidade e responderam diferentemente às condições de possibilidade apresentadas pelo ambiente literário. De certa forma, cada romance desse período apresenta características próprias.

Chagas (2014) ressalta que a adoção por parte do romance de técnicas narrativas e tendências estilísticas dissonantes do paradigma realista de representação pode ter sido a motivação para o início da variedade entre as obras escritas no Brasil, e outros países do continente. Variedade essa que já podia ser visualizada a partir do final da década de 1950.

Ainda segundo Chagas (2014), essas forças internas e externas ao sistema literário, que se esboçaram a partir dos anos sessenta, atuaram como fatores, muitos dos quais de cunho social e histórico, que podem ter contribuído positivamente para que a vertente realista e o paradigma da nacionalidade sofressem certo abalo a partir desse período. Chagas afirma também que, como não há respostas históricas exaustivas para essa questão da diversificação das obras nas décadas de 1960 e 1970, pode-se apenas trabalhar a certeza de que essa diversificação nas obras escritas nos anos da ditadura não resulta de um fator único, como a resistência política ao regime militar, ou de uma exigência específica do próprio sistema literário. Para Chagas, essas "forças exógenas e endógenas" que poderiam ter influenciado na diversidade entre as obras podem ser compreendidas da seguinte forma:

> Por "forças endógenas" remetemos aos problemas que o próprio campo literário local coloca para os seus escritores, referentes ao histórico de teorizações e polêmicas que delineiam paradigmas tomados como referência, pelos autores e pela crítica, durante algum período de tempo. Entre as causas "exógenas", incluímos a influência, sobre o campo literário, do debate intelectual e de transformações sócio-históricas sincrônicas: mudanças nos modos de interpretação do Brasil (especialmente pelas ciências humanas), em paralelo a mudanças na sociedade, na política, na economia e na vida

> urbana, incidiram sobre as expectativas e escolhas de escritores, críticos e do público leitor (CHAGAS, 2014, p. 237-238).

Entre as causas endógenas, Chagas inclui a "diminuição relativa do interesse do romance brasileiro pela representação da identidade nacional" (*Idem*, p. 238) que, segundo o autor, se diferencia do interesse pela tematização do país, assunto que ainda irá perdurar por algum tempo na ficção nacional. Em relação às causas exógenas, o autor citado aponta como motivação a "crise na representação da identidade local pelas ciências humanas, que entraram em compasso com a complexificação estrutural (econômica, política, demográfica...) do Brasil no terceiro quarto do século XX" (CHAGAS, 2014, p. 238).

Essa crescente complexidade do sistema social e econômico do Brasil, ainda segundo Chagas, mudaria a forma de abordar a realidade do país.

Essa forma de abordagem, que se baseava, anteriormente, na interpretação da história e dos problemas contingentes do país, passa a ser feita por meio de uma síntese explicativa das contradições e das realidades diversas que coexistiam ao mesmo tempo no Brasil. Adotando como exemplo a análise do romance *Quarup*, de Antonio Callado, Chagas mostra que, nesse período, começa a diminuir no romance brasileiro a "confiança na explicação monocausal, na síntese do diverso em figurações unitárias (a 'sexualidade' de Paulo Prado, a 'raça' de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, o 'patrimonialismo' de Raymundo Faoro...)" (CHAGAS, 2014, p. 239).

Assim, o componente crítico do romance e a experimentação de novos recursos estilísticos são aspectos ressaltados no romance de arquivo, que se caracterizam, sobretudo, pela postura de revisão crítica das representações literárias anteriores que investiram na afirmação do mito identitário.

Dessa forma, mostraremos nos itens seguintes, que esse artifício de se dirigir ao tempo histórico por meio do arquivo, e não através da ideia de uma memória ligada ao acúmulo do passado, pode ser uma forma a partir da qual o romance de Suassuna pôs em discussão temas políticos e sociais de sua época, expondo problemas relacionados, por exemplo, à modernização do país e à complexificação do sistema social e político, especificamente, nas décadas de 1960 e 1970 (momento mais contundente das ações do regime militar e período de gestação da obra). A partir do arquivo, a obra pôde retratar também a dificuldade da literatura

de se posicionar diante das questões históricas do país, apresentando essas questões como impasses vividos pelo intelectual daquele momento.

N' *A Pedra do Reino*, este aspecto de revisão crítica da tradição literária pode ser analisado, nomeadamente, na configuração do narrador-protagonista, cujo sonho é compor a "Grande Obra da Raça". Seu desejo é superar os precursores, mestres da tradição literária brasileira e mundial (Leandro de Barros, Roberto de Montalvão, Euclides da Cunha, José de Alencar... Homero e de muitos autores desconhecidos), citados para composição de sua obra "completa" e de "primeira classe". Sob este aspecto, observa-se como *A Pedra do Reino* retoma a tradição literária brasileira, principalmente a do século XIX, como ocorre no caso dos romances: *O sertanejo, O Guarani, Lucíola, As minas de prata,* escritas por José de Alencar, que o narrador considera seu maior precursor. Quaderna retoma essas e outras obras, fazendo comentários críticos sobre as mesmas, mas, sobretudo, procurando adequá-las às suas conveniências, pois, objetiva embelezar o sertão a partir de componentes fidalgos. Nos romances *O sertanejo* e *O Guarani*, Quaderna deseja se apropriar do componente "cavalariano" e "bandeiroso", que, segundo ele, irão conferir um "tom régio" à sua obra, embelezando, assim, a realidade sertaneja.

Em relação à técnica literária, ficções de arquivo reagirão reflexivamente ao romance da terra, ou regionalista, buscando superar o teor realista desses romances. A autorreflexibilidade do romance, neste caso, torna-se uma característica da ficção do arquivo, pois, para os romancistas latinoamericanos, esse procedimento poderia representar uma forma de desarticular a medição exercida pel**a** antropologia.

Essa mediação realizada pelo discurso da antropologia influenciou a própria forma do romance. Assim, o romance do arquivo não se caracteriza apenas por um acúmulo de textos e informações, constituindo-se não como um lugar onde se conservam os textos. Mas, como dito anteriormente neste capítulo, trata-se de uma memória que se baseia num componente crítico de revisão e reescrita, pois se caracteriza pelo "proceso mediante el cual se escriben textos" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 53)[68]. Um processo em que se enfatizam as combinações repetidas, as misturas realizadas pela heterogeneidade e pelas diferenças textuais.

Sob este aspecto, a configuração metaliterária de *A Pedra do Reino* explicita um exercício crítico de revisão da tradição letrada: do cordel, do conhecimento historiográfico e sociológico e da história literária, que funcionaram como discursos de poder, agindo sobre a

[68] "processo pelo qual se escrevem textos" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 53; tradução nossa).

tradição literária brasileira na construção de certa imagem de nação. N'*A Pedra do Reino*, esses discursos da tradição letrada "serão mediadores da estória contada" (CHAGAS, 2015, p. 16), os quais se apresentam na narração desde o primeiro momento quando Quaderna anuncia a escrita de sua "Obra da Raça".

O componente metaliterário da narrativa é responsável por exibir o processo composicional que transparece em primeiro plano nas digressões teóricas que Quaderna, Clemente e Samuel fazem nas sessões literárias. A partir desse componente metaliterário, combinam-se a apropriação da tradição letrada, com as quais as personagens apresentam interpretações sobre a realidade sócio-política do Brasil, e os elementos de crítica literária. Por meio da exposição desses elementos de crítica literária, Quaderna escolhe os recursos composicionais de sua obra, para compor, a seu modo, uma imagem "embelezada" da realidade pobre e suja do sertão.

As discussões literárias concentram-se em torno de questões principais da teoria literária, especificamente, do romance como um gênero literário. Esses elementos são discutidos, segundo as teses literárias de seus mestres, os quais Quaderna busca copiar, a fim de galgar ao cargo de gênio da raça brasileira, ajustando seus ideais ao estilo "tapirista" de Samuel e ao "oncismo" de Clemente. Tais teses literárias mostram a grande oposição em relação às opiniões dos mestres, que divergiam entre si e se posicionavam sempre de forma antagônica. Mas, por outro lado, verificamos que as opiniões de Quaderna buscam um tom conciliador para esse dualismo dos professores.

As teses sempre antagônicas dos professores de Quaderna revelam a coerência que mantinham com as suas teorias de esquerda ou de direita, sempre otimistas em relação ao futuro do Brasil. Sobre o assunto da "Obra nacional da Raça Brasileira", Samuel, defensor da monarquia e intelectual de direita, defendia que o assunto da "obra da raça" deveria versar sobre os feitos dos antepassados, "a raça dos gigantes ibéricos" (SUASSUNA, 2007, p. 192), dos conquistadores que forjaram o Brasil. Clemente, porém, como bom intelectual de esquerda, considerava que a obra da raça não deveria ser um romance. Seria um tratado filosófico, uma obra do pensamento, que partisse dos "mitos negros e tapuias" e revelasse a contribuição do povo negro e indígena para a construção do país. Clemente defende que os conceitos de autoria e de herói individual são ultrapassados e reacionários e, portanto, não refletem os anseios do povo brasileiro. Os mestres de Quaderna apenas concordam em um ponto: afirmam que o romance não seria um gênero adequado para a composição da obra da

raça, pois Clemente considerava a literatura como algo frívolo, sem seriedade, e Samuel afirmava que a obra da raça deveria ser escrita em verso, como uma epopeia, já que o romance é um gênero bastardo. Como uma terceira via, Quaderna escolhe o romance, mas um romance que concilie prosa e poesia, lirismo e safadeza, aventura e quimera, galhofa e seriedade, condensando em seu livro "toda a Literatura brasileira" (SUASSUNA, 2007, p. 198).

Após ouvir de seus mestres as características do gênio da raça, Quaderna insiste em saber como uma pessoa é escolhida para ocupar essa posição. Com base em seu patriotismo, construído a partir de uma visão eurocêntrica da formação histórica brasileira, Samuel afirma que a função de gênio da raça deva ser exercida por um rei, "um Cavaleiro que se pusesse à frente de hostes e hostes de Soldados" (SUSSUNA, 2007, p. 188). De acordo com o professor, a figura de um rei seria necessária para a restauração da ordem no país através de "um banho de sangue purificador" na pátria; algo que pudesse reconduzir o Brasil a seu verdadeiro caminho, que, segundo Samuel, era "o caminho ibérico e fidalgo dos conquistadores e sertanistas!" (SUASSUNA, 2007, p. 188). Clemente contraria a teoria de Samuel, afirmando, com base em sua ideologia comunista, que, embora o banho de sangue fosse necessário, deveria ser dado pelo povo, "pelos descendentes de Negros e Tapuias, unidos em torno de um Chefe revolucionário" (SUASSUNA, 2007, p. 188). Quaderna demonstra ser contrário a essas posições que envolvem "banhos de sangue", afirmando que, após ter presenciado três movimentos rebeldes no Brasil, não poderia acreditar que o banho de sangue representasse a solução. Tomando como base os acontecimentos sangrentos da Pedra Bonita, nos quais sua família teve participação, e dos quais Quaderna ainda sente remorso, o narrador se esquiva da ação revolucionária de gênio da raça, afirmando que se esse "Gênio da Raça Brasileira vier, com ele não há de contar!" (SUASSUNA, 2007, p. 188). Mas ao ser informado por Samuel que o gênio da raça é um escritor de uma "Obra considerada decisiva para a consciência da sua Raça!", e não um rei ou líder revolucionário, o protagonista anima-se e fica impressionado, principalmente, com a palavra "obra", que ele considera ser "sagrada" e decisiva para o futuro do país.

A partir dessa conversa com os professores, Quaderna decide escrever a grande obra nacional e esse será o projeto de sua vida, principalmente por perceber que a literatura lhe dá a possibilidade de realizar seus projetos monárquicos e de restaurar o império dos reis da Pedra Bonita. Quaderna afirma que recusa se "meter em matanças e morrências" (p. 189) na

vida real, mas que, na literatura, isso não faz mal a ninguém. Para o protagonista, a literatura tem vantagem sobre a vida, porque, através da primeira, pode-se participar de batalhas, mas ninguém morre de verdade. Ainda segundo Quaderna, na literatura:

> A gente escreve como no *Almanaque*: 'Vinham doze Cavaleiros, de bandeira à frente, montados em fogosos corcéis, quando soaram doze tiros, e doze corpos rolaram dos cavalos, ensopando de sangue vermelho a poeira da estrada'! Quando termina, não morreu ninguém, e houve uma cena belíssima, parecida com os romances de José de Alencar e as da *História de Carlos Magno*! (SUASSUNA, 2004, p. 189; Grifos do autor).

O trecho acima demonstra como Quaderna busca adequar as especificidades da literatura às suas conveniências. A ambição de se tornar gênio da raça, isto é, um escritor reconhecido, se ajusta às suas descobertas sobre o mundo da literatura, principalmente porque ele aprende, com Samuel, que os livros e os poetas são decisivos para o destino das nações. Samuel cita um trecho da obra *Talcos e Avelórios*, escrita por Carlos Dias Fernandes, segundo o qual os livros são "condensações psíquicas das nacionalidades a que pertencem" (SUASSUNA, 2007. p. 189). O professor cita também falas atribuídas ao escritor português Mendes Leal Júnior, que defende o poder do poeta como mais poderoso e mais importante do que o dos reis, pois se estes são apenas "Reis dos povos", enquanto o poeta é "Rei do engenho, Rei da arte e Rei das multidões!" (SUASSUNA, 2007, p. 190).

Desse modo, diversos capítulos (ou folhetos) d' *A Pedra do Reino* são dedicados aos comentários e digressões feitas pelas personagens sobre o fazer literário.

Acreditamos que as considerações desses personagens sobre a estruturação formal e a temática do próprio gênero romanesco reforçam o caráter inovador da obra de Suassuna, que mistura a feitura ficcional e a crítica literária. Este aspecto pode ser observado, principalmente, no folheto XXXI, cujo título é "O romance do castelo", em que os professores e Quaderna discutem as fórmulas da obra da raça, conforme mostramos anteriormente.

Ao investir na reflexibilidade, *A Pedra do Reino* apresenta-se como um romance inovador formalmente, por ousar na experimentação de novos formatos estéticos, e, dessa forma, diferencia-se de outros romances da história literária brasileira que apostaram no realismo. Com o procedimento metaliterário que permite reler a tradição literária e discutir os limites da própria literatura em sua relação com o real, o romance de Suassuna contribui

também para qualidade estética do romance brasileiro, revelando mais autonomia na abordagem dos temas, em vez de trazer, como tema exclusivo, as questões identitárias locais.

3.3.1 A singularidade do Brasil no romance

Embora diversos assuntos movimentem a trama narrativa do *Romance d' A Pedra do Reino* –, incluindo aí o messianismo sebastianista –, a discussão sobre características que definem nossa brasilidade continua sendo a temática que mais movimenta a dinâmica do enredo.

Vimos que na abertura do relato no Folheto I, no presente da enunciação, em 1938, quando Quaderna narrador retoma as ações do passado para explicar as causas de tais ações e preparar a sua defesa, os propósitos nacionalistas do narrador podem ser constatados nas profecias sebastianistas que ele ajuda a divulgar em Taperoá e que pretende aproveitar para a composição da obra que cristalizará os valores autênticos do Brasil.

Logo no início do relato, Quaderna demonstra preocupação com a nacionalidade. Isso ocorre porque, no plano do memorial que dirige "à Nação Brasileira" (SUASSUNA, 3007, p. 34), por meio do qual prepara sua defesa, o narrador declara fidelidade aos "Mestres e Precursores" (*Idem*, p. 33) nacionais. Nesse sentido, alia o memorial a obras como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; e o *Compêndio narrativo de peregrino da América Latina*, de Nuno Marques Pereira.

O patriotismo do narrador mostra-se, principalmente, no projeto de escrita de sua obra, a qual, em outros momentos do enredo, Quaderna afirma ser a "Obra da Raça Brasileira", o grande "romance-epopeico" que o tornará gênio da raça brasileira.

Sabemos que o texto que Quaderna escreve na cadeia pretende ser a prova de sua inocência, dando notas de sua aprendizagem político-literária e das causas próximas e "remotas" que, segundo ele, motivaram sua participação nos eventos, considerados subversivos, de 1935. Nessa narrativa, Quaderna trata também da "sina" que ele carrega por ser um decente dos religiosos sebastianistas do sertão do Pajeú no século XIX. É um relato retrospectivo no qual Quaderna tenta mostrar sua importância social e literária ao leitor. Trata-se, ainda, do retrato das perseguições que o referido protagonista sofreu devido ao "fato" de descender dos verdadeiros reis brasileiros, dos "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" (SUASSUNA, 2007, p. 34). Ainda de acordo com Quaderna, essas perseguições, e sua consequente prisão, ocorreram também pelo fato de ele ter tentado reviver as gloriosas vitórias de sua ascendência, por meio de uma ação política, que culminou nos eventos messiânicos, ocorridos na década de 1930. Neste ponto, Quaderna se mostra uma vítima das ações de terceiros, conforme mostram passagens como esta: "É por isso, então, que, no momento de iniciar minha história, preso aqui nesta cadeia, humilhado, perseguido, desprezado, olho pra trás, e tudo que me aconteceu parece um Sonho [...]" (SUASSUNA, 2007, p. 241).

Na descrição do que afirma ser o seu processo de aprendizagem moral e político-literária, Quaderna conta, orgulhoso de sua ascendência monárquica, como, na adolescência, teve o sangue incendiado pela poesia, sobretudo os cordéis, que o ensinaram sobre as grandezas e monarquias de sua família, com versos que o faziam sentir orgulho e não vergonha por descender dos "Reis degolados da Pedra do Reino" (SUASSUNA, 2007, p. 103). As lições dos cordéis infligiam em Quaderna o desejo de sentar-se no "Trono" de seus antepassados, reativando as glórias e a sina de seus parentes da Pedra do Reino, e se "assenhorear de novo do Castelo de pedra que eles tinham levantado no Pajeú" (SUASSUNA, 2007, p. 105). Mas, por preferir "ser um covarde vivo a ser um Rei degolado", já que todos os reis da sua família tinham acabado com a "garganta cortada" (*Idem*, p. 105), o narrador experimenta um primeiro abalo em sua decisão de ser rei, pois não quer ter o mesmo fim dos seus antepassados.

Assim, buscando alternativas que evitem qualquer confronto sangrento, Quaderna (re)descobre o cordel *Desafio de Francisco Romano com Inácio da Catingueira*, um clássico dentre as leituras do sertão, no qual se mencionava a defesa dos poetas do seu "Castelo" por meio do desafio poético. Intrigado com tal possibilidade, ele decide procurar o padrinho de crisma e professor de literatura popular, o cantador João Melchíades. Com esse cantador, Quaderna entende que a poesia pode ser seu escudo, sua forma de ação na sociedade: aprende que os cantadores podem construir, com palavras e a golpes de versos, "Castelos para eles próprios". Esses reinos, interpretados pelo narrador como "Fortalezas, Marcos e Obras", são construídos pelos poetas para defenderem-se de seus rivais nos desafios e batalhas poéticas. Dessa forma, Quaderna passa a acreditar que se tornando cantador, poderia erguer, "na pedra do Verso", o castelo de seu reino, reinstalando os Quaderna no trono do Brasil sem se meter em batalhas e cavalarias reais, para as quais "não tinha nem tempo nem disposição", ainda

mais “montando mal” e atirando “pior ainda”, como era o seu caso (SUASSUNA, 2007, p. 107).

Esta é a impressão que o narrador nos passa, antes de desconfiarmos de que ele pudesse ter-se envolvido concretamente nas disputas políticas da região de Taperoá.

Ainda segundo o que conta Quaderna, a poesia ganhou uma importância definitiva em sua vida, por restitui-lhe a esperança de reativar o reino dos antepassados sebastianistas, sem travar guerras reais. Entretanto, segundo Chagas (2015), esse castelo literário possui “geografia” e “imagética” próprias, e tem também uma “função compensatória” (CHAGAS, 2015, p. 11), a partir da qual o narrador esconde o sentimento de humilhação por ter sido criado como agregado na família dos Garcia-Barretto. Ainda segundo Chagas (2015), esse reino poético possuía seus “símbolos e mitos” específicos, e atuava como um substituto da ação de Quaderna, restaurando a sua honra por reinstalar a família no seu devido lugar. Assim, sob a aparência da ação poética, Quaderna escondia o orgulho e a ambição que possuía e, ainda, tentava convencer o leitor de sua inocência nas guerras atuais da vila de Taperoá.

Dessa forma, para atender a seus próprios interesses, Quaderna, em companhia dos professores Samuel e Clemente, que, juntamente com o próprio Quaderna, eram os únicos membros fundadores da “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba” (*Idem*, p. 183), teve a ideia de escrever uma obra, e construir um “marco” literário, que, de alguma forma, representasse a “cristalização” dos valores autênticos da nação brasileira e o fizesse vencer a disputa para o cargo de “Gênio da Raça Brasileira”. Para isso, ele busca obter dos mestres a “receita” da grande obra, e alimenta o desejo obsessivo de compor a “Obra da Raça”, a fim de superar seus mestres. Nesse sentido, verificamos que Samuel e Clemente são, em matéria de política e de literatura, os maiores rivais de Quaderna, já que eles também desejavam escrever a obra que mudaria o destino da nação.

Nos debates intelectuais que acontecem nas “sessões literárias” da Academia dos Emparedados, o Brasil aparece como um tema a ser discutido exaustivamente por Quaderna, Samuel e Clemente. As personagens citam e parodiam obras clássicas e também desconhecidas da literatura, da historiografia e da sociologia, sobretudo do século XIX, estabelecendo, por meio delas, um diálogo intertextual e uma retomada crítica do romance dessa tradição literária e historiográfica que abordou o Brasil e a nacionalidade como tema.

A discussão sobre as características nacionais do Brasil pode ser observada nesses debates e interpolações constantes das personagens Quaderna, Samuel e Clemente, personagens que trazem defesas a ideais ultrapassadas e projeções utópicas para a cultura e para a política do Brasil. São ideais sobre raça, cultura e religião baseadas na ciência e na literatura do século XIX, mas que eles insistem em utilizar a contrapelo das transformações sociais, culturais e econômicas do país, uma vez que estão não mais no século XIX, mas em 1930.

Uma dessas projeções diz respeito à conciliação proposta por Quaderna em relação às nossas diferenças sociais e étnicas. Assim, por meio do imaginário do narrador, o romance *d'A Pedra do Reino* apresenta, por meio do ideal da democracia social, promove a integração das disparidades culturais e regionais do Brasil. É um imaginário que almeja oferecer grandes explicações para o passado e para o futuro do país, com base no conceito de raça, e que já era bastante ultrapassado nas décadas de 1960 e 1970, momento em que o romance foi publicado. Durante o depoimento, interrogado sobre as condições que possui para torna-se gênio da raça, o narrador defende o seu direito à autoria da "obra de gênio decisiva para os destinos do Brasil" (SUASSUNA, 2007, p. 342), respondendo ao corregedor com base em critérios raciais:

> — Ah, tenho, Sr. Corregedor! Primeiro, porque sou o mais autêntico representante da nossa Raça! Samuel é somente gôdoibérico, como diz ele. Clemente é apenas negro-tapuia. Ora, eles dois, num dia em que estavam examinando minha genealogia, chegaram à conclusão de que eu tinha tudo quanto era de sangue, inclusive umas gotas de sangue negro e de sangue cigano! Vossa Excelência me provou, ainda agora, que eu tenho sangue judaico, como Paraibano de cotoco que sou! Assim, sou o único escritor e Escrivão brasileiro a ter integralmente correndo em suas veias o sangue árabe, godo, negro, judeu, malgaxe, suevo, berbere, fenício, latino, ibérico, cartaginês, troiano e cário-tapuia da Raça do Brasil! (SUASSUNA, 2007, p. 420-421).

Além do critério de raça, a polarização de posturas de direita e de esquerda, materializada nos trechos do romance em que esses três intérpretes do Brasil (Quaderna, Samuel e Clemente) dialogam sobre o futuro político da nação, também está baseada em ideais já ultrapassadas, só que agora no que diz respeito a questões político-sociais.

Em outro momento do romance, vemos, mais uma vez, os diálogos entre Quaderna, Samuel e Clemente materializarem certa memória acerca de concepções aparentemente já superadas. Trata-se, agora, da conceituação do gênio literário. Como os únicos membros da

agremiação literária, eles discutem a questão do gênio individual na literatura, partindo do exemplo de Homero; Quaderna, então, entusiasma-se com os títulos de gênio da raça e de gênio máximo da humanidade, que, segundo informações dos professores, ainda estão vagos. E, após ouvir Samuel explicar que o gênio da raça não é nem um rei nem um chefe revolucionário que conduz seu país em seus caminhos, mas um escritor que "escreve uma obra considerada decisiva para a consciência de sua Raça!" (SUASSUNA, 2007, p. 189), Quaderna interessa-se por saber quais os qualificativos que deve ter o gênio da raça. A opinião dos professores Samuel e Clemente em relação a esse assunto é essencialmente nacionalista e, segundo Farias, está em "conformidade com as suas correspondestes concepções nacionalistas", as quais são, ao menos aparentemente, antagônicas (FARIAS, 2006, p. 330).

Na pesquisa que faz sobre o gênio da raça, Quaderna descobre que o gênio da raça é um escritor que eleva as qualidades da nação. Dos livros que utiliza, considera especial a obra "*Postilas de Retórica e Gramática*" (SUSSUNA, 2007, p. 191), escrita pelo autor desconhecido Amorim de Carvalho e, que, segundo Quaderna, fora retórico do imperador Pedro II. Quaderna embasa-se, então, num trecho do livro segundo o qual, de todos os poetas, Homero ocupa lugar privilegiado: "o primeiro, no tempo e na glória" (SUASSUNA, 2007, p. 190). O protagonista utiliza-se dessa afirmação de Amorim de Carvalho como um artifício para conseguir informações importantes de seus mestres sobre as qualidades do gênio da raça.

Na discussão sobre a autoria, a concepção de que a criação literária parte do talento individual dos autores é repudiada por Clemente. O professor considera a ideia de autoria individual "reacionária e ultrapassada", mesmo porque, segundo o referido personagem, "Hoje está provado que Homero nunca existiu! Os dois poemas da 'obra da raça grega' foram compostos aos poucos, pelo Povo, e reunidos depois pelos eruditos!" (SUASSUNA, 2007, p. 191). Para Clemente, Homero não foi o gênio máximo da humanidade, mas o motivo desse título está relacionado à apropriação que o poeta grego fez das composições populares. Ao contrário de Clemente, Samuel ressalta as qualidades do gênio, afirmando que a autoria da obra é sempre fruto do trabalho individual de um homem. Além disso, Samuel considera os textos produzidos pelo povo e tão valorizados por Clemente produções vulgares e grosseiras, e, por isso, com menor valor literário. A disputa verbal sobre a obra da raça progride e os três intérpretes da brasilidade apresentam posições teóricas sobre o tema, mostrando, entre outros

aspectos, que gênero e que estilo deve assumir a grande obra nacional que elevaria o Brasil enquanto nação.

A partir da escolha do romance como o gênero a compor a obra da raça, pois este "conciliava tudo" (SUASSUNA, 2007, p. 198), o narrador acredita reunir as qualidades da obra que teria como protagonista o seu tio e padrinho, degolado misteriosamente em 1930, e a decifração desse enigma. Quaderna também queria constituir uma obra que representasse verdadeiramente a nação, um romance que elevasse o Brasil dentre as mais importantes nações. Assim, o tema da nacionalidade, conforme dissemos, torna-se um dos assuntos principais da narrativa. A "grande obra" da raça tem fundamentos patrióticos: o tema, a paisagem, o enredo, o gênero e os autores e obras que influenciam essa suposta grande obra devem partir de uma instância nacional. Por isso, o romance deve, segundo Quaderna, apresentar elementos que demonstrem as qualidades da raça castanha e morena do Brasil. Deve, nesse sentido, condensar "toda a Literatura brasileira" (*Idem*, p. 198).

No intuito de representar a "raça brasileira" em seu romance, Quaderna busca compreender a fonte originária da cultura brasileira, pesquisando e recolhendo, entre as explicações radicais de direita e de esquerda de seus professores, qual o conceito de raça que melhor define a nossa originalidade cultural. O projeto de Quaderna baseia-se em noções idealizadas para a raça, a cultura e a religiosidade, com as quais o narrador, e também Samuel e Clemente, buscam interpretar a construção histórico-cultural do Brasil. Nesse sentido, por um lado, por meio dos debates entre essas personagens, o romance apresenta o Brasil como um tema aberto à interpretação.

Mas, por outro lado, os dois professores de Quaderna interpretam nossa formação cultural a partir de suas visões polarizadas e, aparentemente, inconciliáveis. Essas posturas, conforme Chagas (2015, p. 19), eram vistas por Quaderna como "manifestação de alienação" dos dois mestres. Por um lado, Samuel, com base em seu "nacionalismo lusófono" (FARIAS, 2006, p. 238), defende que a nossa cultura se configura pela integração entre Brasil e Portugal, e deve ser representada por uma obra em verso, uma epopeia escrita por um gênio individual, que legitime o poder da nação portuguesa e sua influência guerreira e nobre sobre o Brasil. A obra deveria exaltar os feitos de Dom Sebastião e de Dom Henrique: "um homem que tenha nas veias o sangue dos Conquistadores ibéricos que fundaram, com a América Latina como base, o grande Império que foi o orgulho da latinidade católica" (SUASSUNA, 2007, p. 196).

Por outro lado, Clemente, um "implacável Filósofo esquerdista" (SUASSUNA, 2007, p 293), baseado em seu "nacionalismo xenófobo" (FARIAS, 2006, p. 239), proclama que a obra deveria se basear nos matizes negros e tapuias da raça e da cultura brasileiras; esta obra deveria fazer uma apreciação crítica da realidade do povo. Para Clemente, a "grande obra" deveria ser um "romance social e filosófico-literário, centralizado nas ações do verdadeiro líder revolucionário brasileiro, Zumbi, o Rei Negro da República Popular dos Palmares!" (SUASSUNA, 2007, p. 201). Essa obra deveria, ainda, de preferência, ser de autoria de um homem do povo, "um descendente dos Negros e Tapuias, que, baseado nas lutas e nos mitos de seu Povo, faça disso o grande assunto nacional, tema da Obra da Raça!" (*Idem*, p. 196).

Porém, tanto no plano estético quanto no político, Quaderna busca uma "terceira via" (CHAGAS, 2015, p. 19), pois discorda das visões antagônicas de seus mestres sobre o gênero e a forma da obra da raça. Desconfia, ainda, do poder da ação do verdadeiro líder que promoveria, segundo seus mestres, um banho de sangue. O narrador-protagonista busca superar a visão dicotômica dos dois mestres por meio da escrita de um romance no qual seriam unificados os valores culturais e raciais mestiços do Brasil. O critério de raça torna-se, então, um dos critérios adotados por Quaderna para definir a categoria do gênio nacional.

Para Quaderna, o gênio da raça não poderia ser representado por uma das três raças que compuseram a nação, pois o índio, o negro e o branco são representações precárias de nossa brasilidade. Nas suas projeções, Quaderna imagina uma via de conciliação em relação às nossas diferenças sociais e étnicas. Assim, por meio do imaginário do narrador, o *Romance d'A Pedra do Reino* apresenta, pela via do ideal de democracia social, a integração das disparidades culturais e regionais do Brasil. É um imaginário que almeja oferecer grandes explicações para o passado e para o futuro do país com base no conceito de raça, e que já era bastante ultrapassado nas décadas de 1960 e 1970, momento em que o romance foi publicado. Vejamos.

Nos debates que mantém com seus mestres, baseando-se, principalmente, na obra *Talcos e Avelórios*, de Caio Dias Fernandes, que também faz parte de sua formação intelectual, o narrador denuncia os preconceitos de seus professores em relação ao homem mestiço, e exalta as qualidades "caboclas" e "morenas" do sertanejo, defendendo que tais qualidades são um dos atributos do gênio. Quaderna deixa claro que o mestiço sertanejo será o representante da nacionalidade brasileira e, portanto, o único modelo étnico a ser representado na "Grande Obra" nacional. Inclusive, Quaderna via em si próprio o modelo

ideal da miscigenação brasileira, qualificando-se como: "um descendente moreno de Cabras e Mamelucos, de Caboclos" (SUASSUNA, 2007, p. 238). Portanto, ele teria o perfil mais indicado para ser o "Gênio da Raça", ao contrário de Clemente e de Samuel, pois um era "Negro e outro Branco".

Vemos em Quaderna a possibilidade de explicar o povo brasileiro por meio da síntese da configuração cultural e étnica, o que resultou na formação de um povo novo, originário do sertão:

> E havia mais, Clemente e Samuel, um Negro e outro Branco, desprezam-me por ser, eu, um descendente moreno de Cabras e Mamelucos, de Caboclos. Carlos Dias Fernandes escrevera: 'Amemos a nossa Pátria pelo seu maravilhoso Sertão, que alenta o Gênio da Raça, com o puro sangue dos seus Caboclos!' Esses áridos Sertões, abrasados pelo Sol, inacessíveis a toda invasão estrangeira, onde se gera uma sóbria Raça eqüestre de infatigáveis Ginetes destemerosos — esses rudes Sertões bravios e desolados, que inspirarão, um dia, a tumultuária concepção da nossa Epopéia. Era claro, claríssimo! (SUASSUNA, 2007, p. 238).

Conforme visto acima, os critérios definidores da nossa formação étnica e cultural, segundo Quaderna, podem ser reconhecidos com base no conceito de miscigenação. A visão do narrador sobre a identidade nacional é idealizada, baseada nos valores da miscigenação e da democracia racial. Por isso, ele declara que somos um povo de identidade nacional mestiça, porque fomos formados pelo caldo cultural das três raças que participaram da construção histórica da nação. Segundo Chagas (2015, p. 20), esta é uma alusão do romance ao discurso sociológico de miscigenação racial e de convívio harmônico das três raças no Brasil, defendido, entre outros, por Gilberto Freyre[69]. Dessa forma, vemos no imaginário de Quaderna acerca da constituição da nação brasileira uma crítica irônica ao discurso de conciliação da identidade nacional. Essa ironia pode ser confirmada pelo fato de que, em 1971, segundo afirma Chagas (2015), essas premissas de conciliação da identidade nacional já se encontravam entre o processo de canonização e o de desgaste. Chagas afirma, ainda, que o modelo freyreano de explicação de nossas origens foi resgatado por Suassuna na personagem Quaderna com o objetivo de conferir-lhe uma acidez política que ele originalmente não possuía. Afinal, na década de 1970, as interpretações de Freyre começam a ser questionadas. Nesse sentido, "a ironia com que o imaginário de Quaderna é apresentado serve como defesa

[69] A obra do sociólogo pernambucano que melhor define essa ideologia de miscigenação racial do Brasil é *Casa-Grande e Senzala* (1933).

de Suassuna contra a imputação de ingenuidade àquelas premissas, mas ela não eliminava o predomínio do tom conciliador [...]" (CHAGAS, 2015, p. 20). Ainda segundo Chagas, esses valores "caboclos" de miscigenação racial imaginados por Quaderna são transpostos para a configuração do "romance-epopeico" que ele intenta escrever. O romance é visto pelo narrador como um gênero que pode abrigar o seu "ideal sintético de brasilidade". A utopia de Quaderna de representar no romance o "Povo Fidalgo-Castanho do Brasil" e alçar ao poder o "povo da Onça-Castanha" (SUASSUNA, 2007, p. 276) tem relação com o discurso da cordialidade, o qual se encontra presente em vários aspectos do *Romance d'A Pedra do Reino*.

Com base nessa utopia de síntese das raças que compõem o Brasil, o protagonista trocava o destaque que Samuel conferia à nossa origem ibérica e a defesa que Clemente fazia dos matizes negros e tapuias pela utopia da raça castanha que, segundo Quaderna, unificaria o povo brasileiro. Para isso, o referido protagonista colocava "o romance como suprassunção daquelas posições estético-políticas" (CHAGAS, 2015, p. 19) de seus mentores intelectuais, Samuel e Clemente. Por seu poder de síntese, o romance torna-se o único gênero capaz de condizer com o espírito de "conciliação", "negociação", "harmonização", em suma, de "cordialidade" que Quaderna imaginava para o país. Ainda segundo Chagas, o narrador-personagem teorizava acerca da forma-romance de acordo com o *modus* social que ele conhecia: "o romance seria o gênero da síntese, que no caso brasileiro, era definida como *conciliação* (de opostos), *negociação* (de conflitos), *harmonização* (de diferenças), em suma: de *cordialidade*" (CHAGAS, 2015, p. 19). O romance torna-se, para o protagonista de *A Pedra do Reino*, o "gênero apto a conferir *forma literária* ao Brasil" (*Idem*, p. 19; grifos do autor) porque se adéqua à maneira como Quaderna interpreta a realidade social do país.

Apenas a modernidade, segundo Chagas, ficava de fora do projeto conciliador de Quaderna. No imaginário de Quaderna, era possível integrar tudo à mistura, conciliando os cangaceiros nordestinos com os cavaleiros medievais; e os fazendeiros com os fidalgos ibéricos, além de possibilitar agregar o índio, o negro e o branco "dignificando o país e a região em sua totalidade" (CHAGAS, 2015, p. 20). Em seu projeto romântico conciliador das diferenças, o narrador procurava unificar nosso presente do Brasil com as nossas raízes culturais, porém, ele excluía a modernidade, representada pela classe burguesa urbana. Os burgueses da cidade representavam, para Quaderna, uma ameaça para os valores culturais autênticos do sertão, como montar a cavalo, portar bandeiras e participar das cavalhadas e vaquejadas. Por isso, as pessoas da burguesia urbana eram, para Quaderna, "péssimos

personagens" de epopeia. A aversão do narrador aos costumes da burguesia urbana traz consigo o conservadorismo típico que o fazia tentar evitar a modernização e, com isso, tentar bloquear e apagar a passagem do tempo.

Quaderna pretendia que os valores tradicionais do sertão fossem mantidos, incluindo aí a ordem messiânica do passado que ele tentou fazer reviver, "ajudando a disseminar o mito sebastianista para conquistar a simpatia do povo" (CHAGAS, 2015, p. 6), o que ocorreu com o retorno do Rapaz do Cavalo Branco à vila. Por isso, o narrador mistura Dom Sebastião com Carlos Prestes. Nesse sentido, a revolução comunista que se anuncia na região e as transformações provocadas pela chamada Revolução de 1930 são interpretadas por Quaderna como um novo surto messiânico em Taperoá, cumprindo-se a promessa do Século do Reino.

Em complemento a análise de Chagas, verificamos que, em relação ao desejo de integração nacional, a busca por uma unificação das regiões também embasava as ideias de Quaderna e de Samuel, tanto em relação à política como na questão da cultura e da religião. Em outras palavras, além do critério de raça, as personagens também pensavam em unificar o Brasil pela síntese das regiões, integrando esse imaginário regional aos seus projetos literários[70]. Dessa forma, as personagens colocavam em contraposição dois Brasis com características discrepantes e coexistindo de maneira compulsória: um Brasil do Nordeste, autêntico, rural, que preservava os valores tradicionais; e o outro Brasil dos centros urbanos, burguês e descaracterizado em seus valores autênticos.

Seguindo o pensamento de Samuel, Quaderna estabelecia uma dicotomia mesmo no interior da região Nordeste, mas, ao contrário de Samuel que engrandecia o Nordeste da Zona da Mata, o narrador privilegiava o espaço do sertão, o qual era apresentado como expressão dos valores legítimos do Brasil.

Assim, o mentor de Quaderna pensava em unificar o país, dignificando-o por meio de uma epopeia que representasse os valores dos homens da Zona da Mata do Nordeste, uma região litorânea e açucareira. Para Samuel – influenciado neste aspecto pela leitura da obra *Sonho de gigante,* de J. A. Nogueira – ratifica o ideal de edificação da união da "raça"

[70] Segundo Farias (2006), as bases ideológicas discursivas do romance de Ariano Suassuna encontram refúgio, em relação à representação da realidade nordestina, nas concepções de Gilberto Freyre, presentes em *Manifesto regionalista* (1926), mas, sobretudo, nas concepções de Djacir Meneses, apresentadas no estudo *O outro Nordeste*, publicado em 1937. Em consonância com a concepção do sociólogo pernambucano de introduzir a categoria "região" como matriz da organização social do país, em contraposição à categoria político-administrativa de "estado", o romance de Suassuna (e também *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego) afirmava a polarização "não separatista" entre o espaço do Nordeste e o espaço do Rio de Janeiro/São Paulo. Em relação às propostas de Djacir Meneses, o Nordeste era concebido por via da polaridade entre o sertão açucareiro-litorâneo e o algodoeiro-pastoril (FARIAS, 2006, p. 42).

latinoamericana por meio da afirmação das nossas raízes ibéricas. Para o referido professor, a obra da raça deveria ser escrita por um fidalgo vindo dos engenhos pernambucanos, que tivesse na veia o sangue dos "conquistadores ibéricos que fundaram, com a América Latina como base, o grande Império que foi o orgulho da Latinidade católica!" (SUASSUNA, 2007, p. 196).

Porém, Quaderna pensava em escrever um romance que elevasse os valores de um Brasil sertanejo, tendo como protagonistas o povo e a aristocracia fidalga sertaneja.

O sebastianismo castanho de Quaderna está relacionado também à conciliação de ideias aparentemente inconciliáveis, como a união entre o sistema de governo da monarquia e o sistema político de esquerda. A "Monarquia de Esquerda" era uma concepção política compósita, que resulta da visão romântica do narrador sobre a convivência cordial entre o povo nordestino e os proprietários de terra, os quais constituíam a "fidalguia sertaneja". Esta visão une os pontos de vista do sistema monárquico com a experiência político-popular que fora dignificada por Antonio Conselheiro, no "reino" popular de Canudos. Esse sistema político, de acordo com Quaderna, é o único que reflete as peculiaridades políticas do Nordeste. Quanto à sua crença religiosa, esta era edificada na conciliação da religião católica, unificada com os valores populares do sertão, formando o "Catolicismo Sertanejo" ou "sebastianismo castanho" (FARIAS, 2006, p. 348). A nova religião proposta pelo narrador – o sebastianismo castanho – surge também da confluência dos valores da religião católica e da judaica, que são amalgamados às diretrizes do sistema político da monarquia de esquerda.

Esses fundamentos concediam-lhe o direito a assumir ao mesmo tempo o posto de "Profeta da Igreja Católico-Sertaneja" e de herdeiro do trono do Brasil e "rei do Quinto Império e do Quinto Naipe" (SUASSUNA, 2007, p. 33), unificando e dignificando todas essas "vertentes distintas e complementares" em seu projeto conciliador de "incorporação do mito sebastianista no Nordeste brasileiro" (FARIAS, 2006, p. 352). Por meio dessa união de linhagens diferentes (sociais, políticas e religiosas), inscritas entre Portugal e Brasil, Quaderna profetiza a concretização do "Século do Reino", afirmando o mito sebastianista na composição da crença religiosa nordestina. Por isso, ele profetiza a chegada de um líder revolucionário na figura de Sinésio, único por sua pureza e castidade, e capaz de dignificar o povo sertanejo, combatendo os poderosos donos de terra.

No catolicismo sertanejo, o líder é transfigurado na figura do messias, supostamente Sinésio, um autêntico fidalgo sertanejo, casto, que se apresenta como cavaleiro medieval na

"Véspera de Pentecostes". Portando, unindo bandeiras e símbolos religiosos cristãos judaicos e romanos, esse líder vestia-se de gibão de couro como se fosse a "armadura de um Cavaleiro sertanejo" (SUASSUNA, 2007, p. 46) e "manto vermelho" que, de acordo com o narrador, se assemelhava a um "Valete de Copas" (*Idem*, p. 46). Dessa maneira, ele estaria apto a concretizar as provisões da volta de Dom Sebastião.

O Nordeste brasileiro, mais especificamente, o sertão, seria o lugar de concretização dessas profecias. Conforme se convencia do cumprimento de suas profecias, Quaderna divulgava, entre o "povo" taperoense, a vinda do messias português – a concretização do Quinto Império – em solo sertanejo: "Corria entre o Povo, primeiro em Portugal e depois no Brasil, que Dom Sebastião não morrera: encantara-se, e voltaria para o Sertão, um dia, pelo Mar, numa Nau, entre nevoeiros, para restaurar o Reino e instaurar definitivamente a felicidade do Povo" (SUASSUNA, 2007, p. 166).

Com isso, é possível afirmar que essas interpretações do Brasil, defendidas por Samuel, Quaderna e Clemente, no presente do enredo, na década de 1930 trazem visões cristalizadas do final do século XIX, representadas pelo coronelismo, pelo sebastianismo, pelas rixas políticas entre famílias de latifundiários do Nordeste e pelo cangaço, formatos sociais do sistema oligárquico da República Velha.

Essas formas sociais condiziam com os padrões de um atraso que o Brasil desejava superar a partir da década de 1930, quando novas formas de organização social eram anunciadas pela "transição, na sociedade brasileira, da estrutura rural oligárquica para a estrutura urbana e burguesa" (FARIAS, 2006, p. 33) e que as personagens vivenciavam compulsoriamente.

Dessa forma, ao invés dessa pretensa representação da identidade nacional como uma essência, mostrando-se como modelo de interpretação da singularidade que é o Brasil, o romance que estudamos propõe, por meio dos diálogos intelectualizados das personagens Clemente, Samuel e Quaderna, uma interpelação constante da validade dos discursos e representações literárias e históricas anteriores. Dentre estas concepções estão as de José de Alencar, Euclides da Cunha, Caio Dias Fernandes, Áttico de Souza Leite e outros representantes do pensamento social e literário brasileiro. Nesse sentido, o romance de Suassuna apresenta uma caricatura dessa função de representação simbólica da nação que a literatura e a historiografia brasileira buscaram exercer desde o século XIX.

Do mesmo modo, o Brasil, ou melhor, o Nordeste enquanto metonímia do país, não aparece no romance apenas como um pano de fundo para a construção de uma intriga, embora toda a ação do enredo desenrole-se em Taperoá, uma pequena vila do interior da Paraíba. As personagens e a paisagem típica da vila têm relação com o desenvolvimento interno da intriga, que se constrói, na maioria das vezes, pelas digressões e pelas imagens idealizadas que o narrador protagonista projeta para o sertão.

Assim sendo, o romance mostra como a Revolução de 1930 provocou o processo de internacionalização da economia e o acirramento da urbanização do país, trazendo novos desafios e dificuldades de compreensão do país como um todo. A obra tematiza esse período de transição, e suas personagens sofrem as consequências dessa mudança, embora não se deem conta disso e demonstrem pouca experiência para discernir acerca de tais mudanças. Essa necessidade de "renovar a sua autointerpretação – a sua consciência de si" (CHAGAS, 2015, p. 7) era um desafio que se impunha ao país como um todo, e que se agigantava na década de 1970 (época da publicação do romance).

Enquanto um romance de arquivo, *A Pedra do Reino* demonstra a dificuldade da ficção de apresentação da complexidade social, econômica e cultural do país, que emergira a partir da década de 1930 e se complexificara em 1950 e 1960, com a promessa de modernização econômica. É assim que os três intérpretes da nação (Quaderna, Clemente e Samuel) convivem sincronicamente com as novas formas de organização social, econômica (a pecuária sendo substituída pela mineração e o declínio da produção de açúcar) e a constituição de novos agentes políticos (Antonio de Moraes, Arésio e o gringo Swendson substituindo Pedro Sebastião). São novas formas econômicas e de organização político-social que as suas respectivas concepções políticas e econômicas, pautadas no século XIX, não tinham condições de interpretar.

Verificamos, assim, que, mesmo que o desejo de Quaderna, Clemente e Samuel tenha sido o de tentar segurar a roda da história, criando a cristalização da nacionalidade por meio da defesa de valores arcaicos, como a religião messiânica, o cangaço, o sebastianismo de origem ibérica ou mesmo o sebastianismo monarquista e católico, de Antonio Conselheiro, como queria Quaderna; tal desejo não consegue se efetivar, pois, conforme vimos, o próprio narrador sofre as consequências da nova ordem, que ele ainda não conseguia entender, tanto que foi acusado de comunista, e por isso, preso.

Dessa forma, defendemos que, visto como uma ficção de arquivo, o romance de Suassuna não anula de vez a tradição literária que busca interpretar a história e a cultura do país, mesmo que não almeje ser uma explicação do Brasil. Nesse sentido, o referido romance mostra o país como totalidade histórico-social em transformação, não se propondo, enquanto texto literário, a ser uma instância de investigação de nossa essência cultural. Ao invés disso, é destaque no romance o discurso crítico sobre a abordagem do tema da nacionalidade no âmbito da literatura e da historiografia.

Por isso, o romance de Suassuna não apresenta o desejo de cumprir uma função mimética de representação fiel da paisagem local e de mostrar tipos sociais brasileiros com a finalidade apenas de representá-los por via da literatura. Na contramão dessa visão unilateral e conciliatória, o primeiro romance de Suassuna confirma a polarização entre discurso hegemônico e temática identitária que Echevarría via como o "núcleo evolutivo" da nossa narrativa.

Segundo Chagas (2015, p. 18), o componente metaliterário da narrativa de *A Pedra do Reino* contribui para colocar "em perspectiva a história da literatura brasileira", pondo em prática também a teorização sobre o gênero romance. É justamente o afastamento em relação ao realismo documental da paisagem regional e a substituição deste por um componente metaliterário, o qual aborda de forma crítica essa tradição literária anterior, que aproxima o romance do autor paraibano de outras obras importantes no contexto da produção literária nacional. Essa aproximação ocorre tanto em relação ao tratamento temático quanto ao estético.

3.3.2 A história do Brasil em quadros sincrônicos

As ações do presente do enredo d'*A Pedra do Reino* são delineadas com base em eventos políticos e sociais que invocam a conjuntura da Revolução de 1930 no Brasil. Nesses episódios, observa-se como a vida pacata e ordeira dos moradores da vila de Taperoá é, repentinamente, modificada pelas rápidas transformações sociais e econômicas ocorridas no Brasil, as quais puseram fim ao regime da República Velha.

Os acontecimentos vivenciados por Quaderna, Clemente, Samuel e outras personagens, entre 1935 a 1938, na frustrada tentativa de revolução impetrada pelo grupo do Rapaz do Cavalo Branco, apelidada pelo narrador de "Guerra do Reino", atraem efetivamente

o leitor para a discussão sobre assuntos da história nacional, mostrando a tensão existente entre os novos e os velhos padrões de interpretação da realidade dessas personagens.

Nesta parte do enredo, o leitor observa como Quaderna atrela diversos eventos da história do Nordeste ao contexto da mencionada "Guerra", imbricando-os como se fossem um mesmo evento. Dessa forma, o narrador-protagonista busca conceder unidade a esse conjunto de fatos, que ocorrem em épocas divergentes, unindo-os no formato de seu romance nacionalista. Mas, Quaderna se vê atingido pelas novas configurações sociais do período, como a perseguição aos comunistas pelo governo Vargas, que ele ainda não possuía condições de interpretar, e que resultou em sua prisão.

Muito antes de 1935, Quaderna anunciava os episódios da Guerra do Reino e, após a chegada do Rapaz do Cavalo Branco à Taperoá, acompanhado da cavalgada que "iria mudar o destino das pessoas mais poderosas do lugar" (SUAASUNA, 2007, p. 35), inclusive o destino do próprio narrador, ele une todos os fatos na profecia da vinda do "Donzel", supostamente Sinésio. O narrador inclui nesse conjunto desde os episódios messiânicos do século XIX, passando pela Guerra de Canudos e o Quilombo de Palmares, até chegar aos eventos do presente do enredo, como a Guerra de Princesa Isabel, a Intentona Comunista e a Coluna Prestes. Com essa dilatação temporal, que cobre um século de eventos factuais amalgamados a episódios fictícios do enredo, o romance do autor paraibano torna-se "um exemplo do jogo entre fato e invenção que orienta as remissões" (CHAGAS, 2014, p. 23) que o narrador faz à história do Brasil.

Por ser um romance de arquivo, verificamos que a obra, embora trate de episódios historicamente constatáveis, não apresenta a pretensão de representar de forma documental esses acontecimentos. Mostra-se mais interessada em abordar o histórico de problemas legados pelas gerações anteriores à literatura e também à representação da história do país.

Um exemplo do que afirmamos é que, de forma caricata e crítica, o romance de Suassuna se refere a obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, enfatizando a pretensão de fidelidade ao real desta obra. Em uma de suas descrições ao corregedor sobre a guerra de Canudos, na qual o narrador reveste o episódio "de uma configuração épica, procurando ajustá-lo às suas ideias de epopeieta" (FARIAS, 2066, p. 415), Quaderna acentua o caráter de exagero com o qual Euclides da Cunha descreve os episódios de Canudos, assemelhando-se mais ao discurso literário do que ao histórico. Afirma que o referido autor altera o número de soldados na descrição que faz tanto do exército quanto dos sertanejos de Canudos para

condizer com o estilo literário da epopeia. Para Quaderna: “Esses aumentos fazem parte do próprio estilo epopeico! [...], em Canudos, Euclides da Cunha faz o mesmo, tanto para o lado do exército quanto para o lado dos sertanejos!” (SUASSUNA, 2007, p. 449).

Do mesmo modo, quando conta ao leitor sobre sua genealogia, os movimentos sebastianistas ocorridos de fato na fronteira do estado de Pernambuco com a Paraíba no século XIX ganham destaque na abordagem histórica do romance, mas são misturados aos eventos do presente do enredo, porque participam do conjunto de fatos profetizados na “Guerra Sertaneja” liderada pelo rapaz do cavalo branco. Os eventos são ficcionalizados na biografia do narrador-protagonista, que se diz herdeiro dos “reis” e “cabras” castanhos que “cingiram a coroa do Brasil” no sertão da Paraíba entre 1835 e 1838. Assim, Quaderna faz a narração retroceder a esse período para contar a saga de sua família, unindo dois movimentos messiânicos distintos, como se representassem um só acontecimento. Os dois episódios são: o episódio messiânico da Serra do Rodeador, em 1818, também chamado de “Cidade do Paraíso Terreal”, liderado por José Silvestre dos Santos; e o evento da Pedra Bonita, ocorrido entre 1835 e 1838.

No ano de 1938, Quaderna afirma ter transcorrido um século, “O Século do Reino”, desde os eventos sebastianistas protagonizados por seus parentes da Pedra. Mas, o narrador faz crer que as prédicas dos beatos daquele período estão ainda vigentes, tanto para o próprio narrador, que sofre o estigma de “sangue” dos revoltosos da Pedra, como para o povo de Taperoá, que profetiza a “ressurreição” de Sinésio, cuja chegada coincide com os eventos da Revolução comunista de 1935:

> Ora, Sinésio concentrara em torno dele, durante todos aqueles anos, as esperanças de justiça da ralé sertaneja, como o senhor chamou há pouco. O Povo nunca perdera a fé na sua volta, quando ele, ressurreto, realizaria a Restauração, ou instauração de não sei que Reino, um Reino sertanejo no qual os proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres, aleijados, cegos, infelizes e doentes ficariam de repente poderosos, perfeitos, venturosos, belos e imortais. Por isso, naquele Sábado, com a chegada epopéica do rapaz do cavalo branco, as duas idéias logo se juntavam num boato só (SUASSUNA, 2007, p. 422).

Os conflitos do passado são vigentes, pois Quaderna apresenta-se, no presente, como bisneto de João Ferreira, o líder messiânico do segundo evento, um personagem histórico que protagonizou os eventos sebastianistas de 1838 no sertão do Pajeú. Esses movimentos

sebastianistas baseiam-se na crença da ressuscitarão de Dom Sebastião, o rei português que desapareceu na África, na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Os eventos são revividos por Quaderna na primeira parte do romance, no Livro I, cujo título é "A Pedra do Reino", em que o narrador conta como se estruturou a primeira metade do "Século do Reino". Os fatos ocorridos nesse período são, portanto, o alicerce onde se edifica a crença do povo de Taperoá de que Sinésio retorne para vencer os poderosos e restaurar o reino de justiça social.

Como vimos, o século delimitado por Quaderna é constituído por eventos messiânicos, revoltas populares e tentativas de tomada do poder no sertão da Paraíba e de Pernambuco[71], um período que vai de 1835 a 1935, formado, como dito anteriormente, por um conjunto de eventos diversos.

Além dos eventos sebastianistas, Quaderna inclui, no "Século do Reino", as guerras sertanejas entre famílias rivais e movimentos políticos: a "Guerra dos Doze" (1912), a "Guerra do Santo Padre do Juazeiro" (1913), a "Guerra da Coluna Prestes" (1926) e a "Guerra de Princesa" (1930). Porém, todos os eventos do "século do reino" estão imbricados num só evento, a ser ainda consumado, que é a chegada do Rapaz do Cavalo Branco, em 1935 à vila de Taperoá, nas vésperas da revolução comunista de 1935.

A descrição dos impérios da Pedra do Reino, decisivos para a definição de sua monarquia sertaneja, é realizada por Quaderna, que apresenta de forma detalhada os quatro impérios consagrados na Pedra do Reino, cujas histórias são narradas do folheto VI até o X do romance de Suassuna. Nesta narração das crônicas dos antepassados, Quaderna conta que, em princípio, a história dos bisavôs da Serra do Reino representava uma espécie de "estigma" e "mancha indelével" no seu sangue, que envergonhava a família dos Ferreira-Quaderna. Na verdade, a biografia dos antepassados sebastianistas era mantida como um segredo de família. O narrador-protagonista afirma que apenas ficou sabendo aos doze anos de idade que descendia dos reis da Pedra do Reino. Isso ocorreu, ainda segundo Quaderna, por meio dos relatos do seu padrinho de crisma e cantador João Melchíades Ferreira. As histórias de degolação, inclusive do sacrifício de crianças, deixaram o protagonista aterrorizado por descender de sangue "carregado com tantos crimes!" (SUASSUNA, 2007, p.64).

Mais tarde, a partir das lições dos mestres Samuel e Clemente, o protagonista vai descobrindo as vantagens que poderia obter por via de sua ascendência monárquica,

[71] O evento messiânico de Pedra Bonita eclodiu no ano de 1836, no sertão de Pernambuco, local que, à época, era denominado de Ribeira do Pajeú. Essa região hoje compreende os municípios de Serra Talhada, Flores e Carnaíba (FARIAS, 2006, p. 128).

principalmente a vantagem de transformar o estigma presente em seu passado em "motivo de honras, monarquias e cavalarias gloriosas" (SUASSUNA, 2007, p. 64). Quando decide escrever a grande "Obra da Raça", Quaderna adota o propósito de demonstrar a sua ascendência monárquica, ligada aos reis que comandaram os eventos "sangrentos" do reduto sebastianista na Serra do Catolé, ou na Serra do Reino, compondo, para isso, uma crônica dos antepassados. Quaderna retorna aos eventos de 1819, na Serra do Rodeador, onde o rei, Dom Silvestre José dos Santos, protagonizou a primeira etapa dos quatro impérios sucessivos que formaram a "gloriosa e sangrenta ascensão dos Quaderna ao trono do reino do Sertão do Brasil" (SUASSUNA, 2007, p. 65). Ele conta, então, como foi a ascensão e a queda desses impérios.

Neste caso, Quaderna apresenta uma leitura bem particular para o evento, baseando-se em informações contidas em relatos historiográficos que abordaram o acontecimento histórico da Pedra Bonita no sertão de Pernambuco, mas buscando integrá-los às suas ambições atuais de se tornar gênio da raça brasileira. O narrador utiliza, para endossar sua narrativa, um documento histórico do movimento sebastianista: a obra *Memórias sobre a Pedra Bonita, na Comarca de Villa-Bela, Província de Pernambuco,* escrita por Antônio Áttico de Souza Leite, de 1875[72]. Além desse texto, que traz o relato factual do evento, Farias (2006, p. 354) afirma que Quaderna baseia-se também "nas crônicas de Francisco Benício das Chagas e de Pereira da Costa (1874) e na carta-relatório do prefeito de Flores, Francisco Barbosa Nogueira Paes, dirigida ao presidente da província de Pernambuco" (FARIAS, 2006, p. 354). O narrador utiliza-se de fontes históricas para recompor a genealogia de sua família com base em acadêmicos "consagrados" e "indiscutíveis", afirmando que esse procedimento tem a intenção de evitar que digam que seu relato é mentiroso, "por mania de grandeza" ou por estar querendo "sentar de novo" Ferreira-Quaderna no trono do Brasil (SUASSUNA, 2007, p. 63).

Nas citações que faz do texto de Áttico de Souza Leite, Quaderna realiza o procedimento de colagem de trechos do original, alterando diversas passagens do texto, omitindo e substituindo palavras e períodos inteiros, buscando, com isso, apresentar uma reinterpretação dos fatos narrados pelo historiador, porque considera que Souza Leite possuía "má vontade" para com a sua família. Conforme a análise apresentada por Farias (2006):

[72] De acordo Farias (2006), a primeira edição da crônica de Áttico de Souza Leite foi editada no Rio de Janeiro e data de 1875.

> Embora, em algumas passagens do romance, as palavras de Souza Leite sejam citadas de forma literal, na maior parte das vezes, no entanto, estas citações são reorganizadas livremente por Quaderna, de modo a conferir aos acontecimentos narrados um sentido épico, correspondente às suas preocupações de 'epopeieta' (FARIAS, 2006, p. 360).

Ainda de acordo com Farias (2006), algumas modificações feitas pelo narrador servem para marcar a sua ascendência monárquica com os reis da Pedra do Reino, como nas passagens em que ele altera o nome do líder messiânico João Ferreira, acrescentando o sobrenome Quaderna, antepõe também o título nobiliárquico "Dom" ou "El-Rei" aos nomes dos líderes messiânicos elencados por Souza Leite. Essas alterações, feitas por Quaderna, acarretam, principalmente, segundo Farias, "uma mudança de sentido de um texto para outro", de forma que "o conhecimento que o leitor vai adquirindo da narrativa do cronista pernambucano já se acha carregado de uma significação suplementar" (FARIAS, 2006, p. 361).

Ao narrar o terceiro império dos seus antepassados, Quaderna conta com êxtase alguns detalhes do suicídio coletivo, que ocorreu no reduto messiânico da Pedra do Reino. Descreve com admiração e realce o aspecto positivo do evento, protagonizado por seus antepassados, as cenas de "degola" e "os instantes de fulminação" da Pedra do Reino, buscando reinterpretar o evento histórico à sua maneira:

> Foi em Maio de 1838 que se deu o 'instante fulminação' do Império da Pedra do Reino. Naquele mês, meu bisavô teve a gloriosa coragem de iniciar o grande banho-de-sangue, que deveria depois se estender numa verdadeira guerra sertaneja, a 'Guerra do Reino', com a degola geral dos proprietários, indispensáveis, segundo Samuel e Clemente, a toda Revolução que se preza. Como a justiça, para ser boa, começa em casa, era porém entre os próprios súditos do Reino que deveria se iniciar a matança: os que se apresentassem voluntariamente para a degola, ressuscitariam daí a três dias como 'Grandes do Império', belos, poderosos, ternamente jovens e imortais (SUASSUNA, 2007, p. 76).

Contrapondo-se às ideias de Antônio Áttico de Souza Leite, autor que interpreta o movimento messiânico da Pedra Bonita como sendo resultado de uma atitude insana de seus participantes, Quaderna muda a apresentação dos momentos de degolação, praticados no reduto sebastianista, avaliando-os positivamente. Quaderna exalta, empolgado, a coragem do seu bisavô, João Ferreira Quaderna, o Execrável, que teve, segundo o narrador, a "gloriosa coragem" de realizar o banho de sangue que iria culminar depois na guerra dos chefes

latifundiários da região. Farias (2006) chama a atenção, também, para o fato de que na citação acima, "Quaderna altera a data do início do movimento messiânico da Pedra Bonita, de 1836 para 1838, a fim de fazê-la coincidir com o 'século do reino'" (FARIAS, 2006, p. 357), período decisivo na vida do protagonista, porque é nele que acontecem os movimentos messiânicos e políticos de sua família.

Encerrada a narração das "dinastias" dos seus antepassados do tronco dos Ferreira-Quaderna, a vertente "popular nordestina" da linhagem paterna (FARIAS, 2006, p. 354), o narrador passa a tratar do tronco genealógico de seus parentes maternos, informando ao leitor como descobriu a ligação da família Garcia-Barretto com o rei português Dom Sebastião. Esta corresponde à vertente "aristocrática ibérica" (*Idem*, p. 354) da família de Quaderna, a qual confirma a ascendência real do protagonista e permite a confirmação da profecia do V Império lusitano no Brasil. A versão reconstituída pelo narrador baseia-se em aspectos místicos, os quais dizem respeito tanto às fontes não documentais, que circulam "entre o povo"; quanto aos resultados das pesquisas "histórico-poéticas" (SUASSUNA, 2007, p.166), realizadas por Samuel.

É no Livro II, intitulado "Os emparedados", que Quaderna reconstitui as crônicas de seus parentes maternos, os Garcia-Barretto. Estes parentes de sua mãe tinham também ascendência nobre, eram de origem pernambucana, "mas fixados na Paraíba nos fins do século XVI" (SUASSUNA, 2007, p. 157). As pesquisas feitas por Samuel Wandernes também mostram que a família dos Garcia-Barreto teve início no tronco plantado no Brasil por um jovem fidalgo, Sebastião Barreto, que aportara especificamente em Olinda, em 1578. Esse jovem misterioso, segundo o professor de Quaderna, que teria desembarcado no Brasil, coincidentemente na mesma época da fatídica batalha em Alcácer-Quibir, seria o próprio rei português, Dom Sebastião, que escapara da morte na batalha na África e viera "incógnito" para o Brasil, disposto a recuperar aqui a sua "honra de soldado e suas perdidas esporas de Cavaleiro" (SUASSUNA, 2007, p. 166). Dessa forma, Quaderna explica a persistência do sobrenome Sebastião em todos os "filhos varões" da família Garcia-Barretto e a identificação de seus descentes com Dom Sebastião.

Nesta volta que faz ao passado, contando a história do tronco de sua família, que possui ascendência com os reis portugueses Dom Sebastião e Dom Dinis, Quaderna retorna a mitos fundadores do Brasil enquanto nação que foi edificada por Portugal com a promessa de ser um reino de eterna fartura. Os eventos empíricos da morte e do desaparecimento do rei

português, Dom Sebastião, e a subsequente dominação da nação portuguesa pelo império espanhol de Felipe II, permitem a construção do mito do Quinto Império Português, segundo o qual o ressurgimento de Portugal como nação imperialista seria edificado no Brasil, a sua colônia mais importante.

Segundo Farias (2006), Quaderna utiliza-se também da conciliação para a incorporação que pretende do mito sebastianista no Nordeste brasileiro, unindo a linhagem paterna sertaneja dos Ferreira-Quaderna com a linhagem materna ibérica dos Garcia-Barreto, para formar seu sebastianismo castanho a partir das "duas linhagens 'reais' e 'cavalheirescas', a linhagem dos 'caboclos' e 'cabras' sertanejos da Pedra do Reino e a linhagem dos 'gentis-homens' descendentes de fidalgos ibéricos" (FARIAS, 2006, p. 352; grifos da autora). Com isso, o narrador alia a tradição do sebastianismo lusitano defendido por Samuel ao que se diz acerca da história da família Garcia-Barreto e, consequentemente, de Sinésio, filho de Pedro Sebastião Garcia Barreto, o Rapaz do Cavalo Branco. Por meio dessa relação, Quaderna enfatiza "a persistência da crença entre portugueses e brasileiros do retorno do monarca lusitano, e na restauração do reino sebastianista no sertão nordestino" (FARIAS, 2006, p. 354).

A relação do possível parentesco do protagonista da história com o rei português Dom Sebastião, assim como o conjunto de eventos messiânicos ocorrido no "Século do Reino", do qual fazem parte os redutos de Palmares e de Canudos, constitui uma unidade, um subconjunto de episódios ligados a crenças que atuam como referência mística para o narrador e que culminam com a aparição de Sinésio, que materializa a mesma simbologia de Dom Sebastião.

A partir do Livro III, intitulado "Os três irmãos sertanejos", o narrador concentra-se em contar as causas do seu processo. Neste caso, a abordagem sobre o contexto histórico e político do Nordeste recobre os anos de 1930, período histórico que põe fim ao regime da República Velha, quando se acirram as lutas nos meios rurais nordestino pelo poder local, e culmina com a morte do padrinho do protagonista, Pedro Sebastião Garcia Barreto.

É durante os episódios desse Livro que o narrador nos conta os detalhes do dia 1º de junho de 1935, acerca da aparição do "Príncipe Alumioso", que, supostamente, seria Sinésio. Quaderna apoia-se nas previsões do poeta Lino Pedra-Verde sobre o significado das guerras sertanejas e dos movimentos messiânicos no sertão. Lino atua como porta-voz das esperanças do povo de Taperoá, e, através da confusão que estabelece na cronologia dos eventos

históricos, ensina a Quaderna que todos esses eventos sangrentos e de espera de um salvador para pôr fim aos sofrimentos do povo representam no fundo "uma coisa só". Para o poeta Lino, os eventos rebeldes representam as reaparições sucessivas de Dom Sebastião até o dia da consumação final e da redenção do povo. Nesse sentido, todos esses eventos culminariam com a vinda do Rapaz do Cavalo Branco, o qual poria fim a todo um ciclo de guerras e de sofrimentos do povo sertanejo. É o que mostra o trecho abaixo:

> Nosso Prinspo apareceu na Serra do Rodeador, no tempo do ronca, no tempo de Dom João Pamparra e de Dom Pedro Cipó-Pau. Estava escondido na Casa da Pedra de onde a Santa falava, no soterranho! O nome do nosso Prinspo varia, ora é Dom Sebastião, ora é São Sebastião, conforme a necessidade! Ali, na Serra do Rodeador mataram o nosso Prinspo e mataram também o Profeta dele, Silvestre José dos Santos, o homem dos santos, também chamado de Mestre Quiou, O Enviado, Era o Profeta montado em seu alazão, e o Prinspo no cavalo branco (SUASSUNA, 2007, p. 696).

As visões de Lino são embasadas nas imagens do cordel, que, com seus enredos portadores de histórias medievais, possibilitava a Lino e a Quaderna alimentarem a mistura entre os cavaleiros e fidalgos e o povo rude do sertão. A passagem acima exemplifica bem o que afirma Chagas (2015, p. 18) sobre as apropriações feitas por Lino de autores que ajudaram a construir a memória coletiva brasileira, pois mostra que, nas projeções literárias do narrador, tudo se misturava. Ainda de acordo com Chagas (2015, p. 24), "para atender aos seus interesses circunstanciais, Quaderna se apropriará de quaisquer opções disponíveis na tradição letrada", desde que o fingimento da literatura pudesse "melhorar" a realidade triste e pobre do sertão. Com essa conciliação, explica o autor, "Quaderna abriga o comunismo sob uma liderança tradicional (carismática e messiânica) e sob o anti-republicanismo popular herdado da República Velha" (CHAGAS, 2015, p. 24).

Portanto, em Taperoá, o passado sobrevive no presente, e Quaderna é um dos agentes que contribuem para alimentar a esperança de renovação social, a qual corrobora as esperanças do povo sertanejo. Quando interrogado, Quaderna declara ao corregedor que a volta de Sinésio tem relação com a revolução comunista, liderada por Carlos Prestes, em 1935:

> Como eu vinha dizendo, estávamos às vésperas da Revolução Comunista de 1935. [...] Sinésio viera para instaurar o Reino, e a guarda de Ciganos que o acompanhava não era senão a guarda avançada de uma nova Coluna que o Fidalgo e Guerreiro-brasileiro, o Capitão Prestes, enviara ao Sertão para

> rebelá-lo e subvertê-lo, como já tinha feito em 1926, com a célebre "Coluna Prestes"! (SUASSUNA, 2007, p. 422).

É que no presente da ação – que ganha o primeiro plano do enredo apenas no primeiro quarto da obra (CHAGAS, 2015, p.4) – a vida de Quaderna se complica, pois ele se torna suspeito de apoiar os "revolucionários" da cavalgada do Rapaz do Cavalo Branco, Sinésio, o primo desaparecido que volta, em 1935, para reclamar a herança do pai degolado misteriosamente em 1930. Nessa perspectiva, a Revolução de 1935 e o golpe de estado de Getúlio Vargas, em 1937, estavam entre os motivos que levaram Quaderna à cadeia:

> Desde 1935 que eu esperava que um acontecimento qualquer — uma guerra, um cometa, uma revolução, um milagre — me repusesse, de repente, no trono que minha família ocupara um século antes. Por outro lado, do ponto de vista geral do Brasil, com o tenso e carregado ambiente político que estávamos vivendo desde a Revolução comunista de 1935 e o golpe de Estado de 10 de novembro do ano passado, 1937, a nossa Vila estava subvertida por muitos ódios, ressentimentos, ambições e invejas, meio endoidecida por um ambiente inquisitorial de denúncias, suspeitas, cartas anônimas e traições, às vezes as mais inesperadas.

Com a chegada do Rapaz do Cavalo Branco, em 1935, cria-se uma relação entre a suposta "ressurreição" de Sinésio e a disputa da herança dos dois irmãos, filhos de Pedro Sebastião Garcia Barreto.

Verificamos, ainda, que o encadeamento dos eventos e das pessoas envolvidas demonstra que há uma disputa política entre os partidários dos irmãos Arésio e Sinésio. Tal disputa apresenta interesses divergentes em relação à tomada do poder político e econômico em Taperoá.

Dessa forma, podemos afirmar que os acontecimentos ligados ao aparecimento à vila do Rapaz do Cavalo Branco mantêm relação apenas aparente com o tradicional conflito entre famílias rivais no sertão. Isso porque, tais acontecimentos eram, na verdade, desdobramentos da política nacional que chegava à Taperoá. Esses desdobramentos da política nacional se infiltravam na vila, fazendo com que, por traz de uma forma tradicional de conflito familiar, se insinuassem interesses e agentes modernizadores na região, agentes esses representados pelos acordos entre o usineiro Antonio de Moraes e o seu sócio, o gringo Edmundo Swendson (CHAGAS, 2015, p. 4).

Por isso, as ações políticas do Donzel são interpretadas pelo corregedor como tentativa de reativação dos eventos da Coluna Prestes e das ações comunistas de 1935 que alcançam o sertão da Paraíba. Quaderna, então, é convocado a depor. Como vimos, os indícios mostram que Quaderna pode ter atuado como agente de organização da invasão à vila ou mesmo ser o responsável pela tentativa de assassinato do Rapaz do Cavalo Branco.

Aos olhos do corregedor, Quaderna parece culpado, mas não fica clara a sua participação nos crimes de que fora acusado e nem seu envolvimento com agentes políticos considerados subversivos. Sendo Quaderna culpado ou inocente, agente político ou peça de manobra da ação de terceiros, vemos que o desejo de justiça e de esperança de redenção das classes oprimidas, por meio da organização popular, fazia parte de suas convicções, e tudo indica que o narrador-protagonista ajudou a reacender as esperanças do povo em relação ao retorno do messias, incitando os eventos ocorridos em 1º de junho de 1935, na praça da cidade.

Essa atmosfera de suspeição ligada, sobretudo, à participação do narrador em ações do comunismo, ligadas a Prestes, é uma das alusões do romance ao ambiente político opressor do Brasil que se configura a partir dos anos trinta. Nesse sentido, a aversão do corregedor à Coluna Prestes é uma forma de se apresentar, no romance, o crescimento da aversão ao Partido Comunista do Brasil, que culmina no decreto, assinado por Getúlio Vargas em 1937, o qual determina a ilegalidade da Aliança Nacional Libertadora. Salientamos ainda que esse clima de suspeição agravou-se no período de repressão militar que prevaleceu no Brasil a partir da década de 1960.

Voltando ao enredo do romance, remetemos ao momento em que, em 1930, o padrinho do protagonista fora assassinado nos conflitos da Guerra de Princesa contra os partidários do governo de João Pessoa. Quaderna manteve o segredo da existência de um mapa com roteiro do tesouro de Pedro Sebastião e dos locais onde o tio o levara nos momentos de delírio, nos quais se comunicava com um cavaleiro fantasmagórico que apenas o velho fazendeiro avistava. O latifundiário morreu sem revelar o segredo da localização do mapa. Como apenas Quaderna detinha as transcrições do mapa do tesouro, passadas a ele pelo padrinho, podemos supor que ele tenha sido alvo das acusações por parte de pessoas que desejavam a fortuna do velho fazendeiro e, com isso, buscavam estabelecer uma nova ordem política e econômica na região.

A “fidalguia” rural sertaneja, representada por Pedro Sebastião Garcia Barreto, seria superada por novas configurações políticas não reveladas. Talvez por isso Quaderna tenha sido acusado de comunista pelo corregedor e tenha sido preso, para, assim, garantir-se sua inércia. Dessa forma, os segredos do manuscrito não foram revelados por Pedro Sebastião, senil e assassinado no dia em que revelaria tais segredos a Quaderna. E os novos interessados no tesouro – a classe média ascendente, a Igreja, o Estado e a aristocracia urbana, representada pela figura do usineiro pernambucano Antonio de Moraes – possuíam planos arrojados de incluir a Vila de Taperoá nos novos rumos da modernização e da internacionalização do país.

Tal modernização poderia ocorrer tanto pela via do comunismo de Luís Carlos Prestes, que Sinésio e Quaderna poderiam representar, quanto pelo caminho dos empreendimentos econômicos modernizadores da família de Antônio de Moraes e de outros agentes que possivelmente iriam substituir a velha ordem da aristocracia rural dos Garcia-Barretto. Esses conflitos políticos na vila mostram que o ambiente de repressão de âmbito nacional era interpretado nos gestos locais praticados em Taperoá.

A apresentação desses elementos políticos da história recente do Brasil presentes no romance possibilita que o referido texto faça referência a outro momento específico, a saber, a época de publicação e de leitura do romance que, conforme vimos, fora lançado em 1971. De acordo com Chagas, com esse procedimento, o romance permite que, em relação às alusões do enredo, a narrativa dê “um salto abrupto para a década de 1960” (CHAGAS, 2015, p. 23), fazendo com que o leitor reconheça essas alusões como pertinentes aos acontecimentos políticos e sociais de sua contemporaneidade. Dessa forma, o texto de Suassuna permite uma sincronização do tempo do enredo com o momento de leitura do romance.

Defendemos que esse reconhecimento do presente da leitura, que não se confunde com o instante da enunciação do narrador-protagonista e dos demais personagens, pois se materializa através de um jogo interessante entre o nível da enunciação do narrador e das personagens e o momento da leitura. Esse artifício entre o nível da enunciação e o tempo da leitura, projetando deslocamentos para esse momento, é imposto pelo romance tanto em relação ao conjunto presente/passado – no caso do narrador que conta a história em 1935 remetendo a fatos de 1930 e também a fatos anteriores a estes – quanto ao par futuro/presente, que ocorre em relação ao tempo do leitor da obra. O narrador fala dos acontecimentos vividos em 1930, projetando previsões, que talvez não pudessem ser concretizadas. Porém, o leitor

reconhece, no nível da leitura, em 1970, que o ambiente de desconfiança e, principalmente, o clima de vigilância vivenciado por Quaderna e pelos demais personagens funcionam como alusões e, sobretudo, como previsões do texto para a época em que o romance é publicado.

Com isso, o romance faz conviver duas épocas distintas, mas que são apresentadas a partir de aproximações, caso se considere que a obra busca atender o horizonte de expectativas[73] do leitor, ou seja, busca dar a resposta que o leitor, no ato de recepção, espera que a obra ficcional apresente para o tratamento da atualidade. Dessa forma, o leitor reconhece, na alusão aos acontecimentos projetados, a possiblidade de anúncio no romance do enrijecimento das ações políticas, o qual é uma característica dos anos de 1970.

Vemos, nesta conivência de tempos distintos, o funcionamento do que estamos denominando de "memoria sincrônica". Neste caso, a memória promove a ressignificação dos processos de leitura, visto que há o reconhecimento, por parte do leitor, da atualidade da obra.

Esse ambiente de vigilância pode ser percebido, pelo leitor, nas revelações feitas por Clemente e Samuel no momento em que Quaderna fora intimado a depor em 1935. Os dois professores se consideram homens visados pela repressão: Clemente por ser presidente local do comitê da Aliança Nacional Libertadora e Samuel temia a represália por ter ingressado na Ação Integralista Brasileira, fundando uma seção local em Taperoá, "que passou a congregar os jovens filhos de família de tudo quanto era fazendeiro e proprietário" (SUASSUNA, 2007, p. 253). Seguidores de Carlos Prestes e Plínio Salgado, respectivamente, Clemente e Samuel temiam por suas vidas, desde que se agravou "o ambiente de repressão", que passou a dominar a região desde 1935. Ambos insinuam que eram vítimas de investigação, e Clemente menciona ter sido "seguido pelos agentes do Governo a serviço da reação e dos trustes internacionais" (SUASSUNA, 2007, p. 258). Mesmo no campo internacional, segundo Clemente, as coisas "andam turvas", os jornais de Pernambuco anunciavam mudanças significativas na América Latina e na Europa, com a instalação de governos autoritários e populistas, inclusive no Brasil. Além disso, havia a subjugação de potências, como a Espanha, ao julgo de nações imperialistas, como os Estados Unidos. Em compensação, segundo o bacharel taperoense, "no México o governo de esquerda", com Lázaro Cárdenas, e outras

[73] Segundo Jauss (2002), o horizonte de expectativas de um texto diz respeito, como o próprio nome indica, às expectativas que o leitor nutre em relação ao texto. Como exemplo, o referido autor teoriza sobre o relacionamento entre trabalhos apresentados na mesma época, que são recebidos de forma distinta. Segundo Jauss, em relação a um mesmo texto, um público pode recebê-lo como sendo atual e contemporâneo, e outro público pode recebê-lo como sendo ultrapassado e ainda outro como sendo avançado demais para a época.

manifestações populares vindas de Cuba, apontava para o que poderia ser "o começo da Revolução Latino-Americana" (SUASSUNA, 2007, p. 259).

O romance anuncia, através do presente da enunciação do narrador e das personagens, outra "previsão", segundo a qual os Estados Unidos se tornariam uma nação imperialista, a partir da década de 1950. De tal modo, tanto Samuel quanto Clemente fazem menção a "Eles" (os Estados Unidos da América), como sinal de uma força "impiedosa" e "diabólica", que os vigiava. Essa força estaria ligada às relações da América Latina com os "terríveis segredos do Poder" dos Estados Unidos. Samuel, um defensor de nossas origens ibéricas, ao referir-se a "Eles" como um mal e uma ameaça ao povo latinoamericano, está, muito provavelmente, fazendo referência aos Estados Unidos, que, a partir da guerra espanhola de 1899, foi elevado ao primeiro plano nas disputas políticas globais. Os EUA seriam a "Besta Anglo-Saxã" e "Besta-Loura-Calibã" que Samuel e Clemente temem por serem homens possuidores de ideias perigosas.

Como se vê, o futuro também aparece como uma preocupação política das personagens. Esta politização na qual eles discutem o futuro do Brasil e da América Latina, numa perspectiva global, "remete ao presente da leitura em 1971" (CHAGAS, 2015, p. 22). Dessa forma, além das remissões à história do Brasil daquele período – eventos da Coluna Prestes, em 1926, a Intentona comunista, de 1935, e o golpe do Estado Novo em 1937 – o romance menciona aspectos culturais e políticos da atualidade (1971), os quais não são enunciados explicitamente pelo narrador e pelas personagens.

Nesse sentido, mesmo que não de forma explícita, o romance faz remissões ao contexto pós anos 1930. Mais especificamente, o texto enfatiza questões nacionais, como a discussão sobre a complexidade política que o Brasil ganha nos anos finais da década de 1950, quando o crescimento do capitalismo e da industrialização ocorre de forma efetiva no país. Tais eventos situam-se próximos ou "colados" ao momento da leitura do romance e são aludidos pelas personagens em seus debates sobre o destino da nação. Desse modo, o leitor que entra em contato com o romance de Suassuna na década de 1970, em plena ditadura militar, reconhece como atuantes as marcas desse "passado familiar" (CHAGAS, 2015, p. 9), relacionado ao golpe do Estado Novo, em 1937, estabelecido por Getúlio Vargas, que se caracterizou por aumentar a perseguição aos integrantes do levante de 1935 (a Intentona Comunista), com a tentativa de impedir a ação do PCB (Partido Comunista Brasileiro) na sociedade brasileira. Institui-se, no Estado Novo, assim como na Ditadura Militar, a repressão

à atividade política, a propaganda anticomunista e a prisão de indivíduos considerados inimigos do governo de Getúlio Vargas, como militantes, sindicalistas e intelectuais.

Esses acontecimentos da história política do Brasil são sempre problematizados nos debates das personagens Quaderna, Samuel e Clemente, que também são atingidos pelas interferências das políticas nacional e internacional, que atuam no sertão nordestino, especificamente em Taperoá. Nos debates, as personagens fazem conviver simultaneamente épocas diferentes da história do país, mostrando "um passado a ser deixado para trás e um futuro a ser buscado pelo planejamento", embora a compreensão do presente fosse nublada pela polarização que eles impunham entre "arcaísmo e utopia" (CHAGAS, 2015, p. 22). Quaderna ficava em cima do muro, e, por não aderir a nenhuma dessas posições, era chamado por seus mestres e rivais de literatura de "A Diana Indecisa", porque não se animava a aceitar totalmente nem o comunismo de Clemente nem o integralismo de Samuel.

Enquanto o tempo passava, as mudanças no plano político-social brasileiro e mundial geravam tensões no presente, como, por exemplo, a disputa pelo poder político local, na qual se vê a substituição da velha oligarquia por novas formas de acumulação do capital. Enquanto isso, o povo de Taperoá, que aguardava as profecias da chegada do messias e de seu reino de glória e fartura serem cumpridas, via, no suposto Sinésio, esse salvador, e esperava, na Praça, a aparição do Rapaz do Cavalo Branco. Enquanto as forças políticas nacionais do presente de 1930 (como o comunismo, o fascismo, internacionalização política) interferiam e delineavam seus formatos na região, as pessoas da vila interpretavam tudo aquilo como resultado de um conflito tradicional entre famílias rivais e também como fruto do cumprimento de profecias messiânicas, conforme analisa Chagas (2015).

A partir dessa relação entre presente e passado, é possível supor que as imagens referentes ao coronelismo e ao messianismo representavam o "peso do passado" atormentando a leitura que a obra projetava para o presente de 1970. Contudo, acreditamos que não era isso que ocorria, pois defendemos, aqui, com base na noção de arquivo, que o romance d'*A pedra do Reino* mostra uma imagem de duas épocas distintas convivendo de forma simultânea no Brasil a partir da década de 1930: o passado rural e arcaico do messianismo e o presente da industrialização e da urbanização.

Desse modo, o romance recorta um quadro amplo da conjuntura histórica do país, que parte do século XIX, quando o narrador evoca os movimentos messiânicos da Pedra do Reino no sertão da Paraíba para a composição da genealogia dos antepassados, e vai até meados do

século XX, mais precisamente, as décadas de 1960 e 1970, que corresponde ao momento de publicação da obra. Nesse sentido, *A Pedra do Reino* traça um painel de eventos que mostra as transformações da sociedade brasileira a partir dos anos 1930 até os anos nos quais projeta a sua leitura, a saber, a década de 1970.

Tanto nas ações das personagens como nos debates intelectualizados entre elas sobre o contexto político do Brasil, o romance faz remissões à história do Brasil que "extrapolam o presente do enredo" (CHAGAS, 2015, p. 23). Faz alusão, portanto, ao contexto político-social e econômico que remete aos processos de intensificação da economia capitalista no governo de Juscelino Kubistchek e ao engessamento político da ditadura militar. Estes aparecem no romance como outros interlocutores contextuais "não manifestos" (FARIAS, 2006, p. 493) no discurso do narrador e de outras personagens.

Nesse sentido, o debate sobre o contexto histórico e político apresentado no romance abarca também a discussão sobre a complexidade política que o Brasil ganha nos anos finais da década de 1950, quando o crescimento do capitalismo e da industrialização ocorre de forma efetiva no país.

Assim, as disputas ideológicas dos professores de Quaderna culminam com as discussões travadas num encontro secreto, no dia da chegada do Rapaz do Cavalo Branco, no sótão da estalagem de Quaderna. Além dos professores e de Quaderna, há, nesse encontro, a presença de outros personagens, como Adalberto Coura, rapaz misterioso que retorna à Taperoá depois de passar alguns anos estudando fora, e Arésio, o filho primogênito da família Garcia-Barreto. Esse último reaparece no dia 1º de junho de 1935, quando da chegada de Sinésio e mostra-se interessado, aparentemente, em resolver as questões do testamento do velho Pedro Sebastião.

Por meio da personagem Arésio Garcia Barreto, o contexto histórico do Brasil pós os anos de 1930 – sobretudo o engajamento revolucionário pós-64 – aparece de forma indireta no romance e as conversas entre as personagens ultrapassam o tempo do enredo, projetando um olhar incrédulo e crítico sobre os limites da ideologia e do engajamento da esquerda, que a cada dia ganhava mais força no ambiente político nacional.

No episódio "O Emissário do Cordão Encarnado" (Folheto LXXIX), Arésio discute com Adalberto Coura sobre a questão do engajamento na luta revolucionária. Nesse momento, o romance faz alusão aos anos finais da década de 1950, como a fase social e desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, e aos anos de chumbo da ditadura militar, a

partir de 1960; e as personagens discutem as ideias e planos para o futuro político do país. Sobretudo na década de 1960, o romance mostra que a pauta de discussão política nacional movia-se em torno das alternativas de ação revolucionária no contexto de internacionalização das questões políticas do continente latinoamericano, no qual eram patentes os interesses da esquerda comunista na integração do continente latinoamericano às transformações promovidas pela Revolução Cubana. No episódio, a personagem de Adalberto Coura ganha um *status* novo e de destaque na trama. Através desta personagem, o romance introduz de forma efetiva a discussão sobre o tema do engajamento em forças revolucionárias de esquerda.

Segundo descreve o narrador, Coura era "um rapaz misterioso" (SUASSUNA, 2007, p. 326) que, tendo saído de Taperoá para estudar em Campina Grande, na Paraíba, e no Recife, em Pernambuco, voltara há pouco tempo sem que se soubesse a motivação desse retorno. Seu reaparecimento inesperado, no entanto, era associado a uma missão secreta do Partido Comunista, a qual Coura estaria encarregado a cumprir no sertão. Além disso, dentre os crimes misteriosos ocorridos em Taperoá, ele é acusado de ter assassinado o próprio irmão, Samuel Coura. Na conversa com Arésio, da qual Quaderna é testemunha, Coura pede ao herdeiro dos Garcia-Barretto que se aposse da herança do pai e financie a causa revolucionária. Coura defende a prática de atos violentos, como matar "o Juiz, o Prefeito e o Padre", meios sangrentos que, segundo a referida personagem, justificam "a luta revolucionária organizada" (SUASSUNA, 2007, p. 625). Coura diz ter coragem bastante para promover o banho de sangue purificador necessário à criação de uma "Nação unificada e forte" em torno do povo negro e vermelho explorado, e capaz de "enfrentar e derrotar a Besta Loura" (*Idem*, p. 625) imperialista e norte-americana.

Arésio, entretanto, reluta em concretizar as ideias de Coura e denuncia os limites das ações de violência de fundo fascista defendidas pelo companheiro, que se justificava alegando o desejo de unificação da América Latina. Para Arésio, as ideias de Coura tem inspiração idealista, baseada na obra *Sonho de Gigante*, de J. A. Nogueira, e já não eram válidas por fixar-se num iberismo nostálgico, que buscava juntar o Brasil ao resto da América Latina, formando uma pátria única. Como também rejeita a via de ação baseada nas concepções científicas de Sylvio Romero, Manoel Bonfim e Euclides da Cunha, que alimentaram os sonhos de Samuel, Clemente e Quaderna, Arésio denuncia os "lugares-comuns e fórmulas" das ideias de Coura, que, segundo ele, são fruto das lições, sobretudo, de Clemente.

Descrente de que possa haver mudanças pela via política ou da justiça, Arésio defende que toda luta na América Latina resume-se à questão de poder. Assume-se um "revoltado", ao invés de "revolucionário", embora outrora tenha se deixado seduzir por essas questões que envolvem a luta pela justiça e pelo bem comum. Arésio denuncia os limites de toda a ação bem intencionada baseada "em termos abstratos de Justiça, Verdade, Liberdade", que tenha a intenção de mudar o destino do povo, pois, ainda segundo ele, tais ações resumem-se ao plano do poder. Logo em seguida, Assim, de forma desabrida, ele revela sua verdadeira posição política:

> É que eu, nós, nada temos a ver com a sorte do Povo. A questão não é de justiça, não, é de Poder. Se o Povo puder conquistar o poder, conquiste. Por enquanto, só existem dois tipos de Governo: o dos opressores do Povo e o dos exploradores do Povo. O primeiro, é o dos Tiranos, o segundo é o dos Comerciantes. No primeiro tipo, o Povo é submetido e esmagado em nome da grandeza; no segundo é explorado em nome da Liberdade. Pois bem: ao contrário de vocês, que colocam suas opções em termos abstratos de Justiça, Verdade, Liberdade etc., eu coloco as minhas num plano puramente pessoal e concreto, o plano do Poder. Não nego que, em outros tempos, eu tenha me deixado seduzir por esses problemas que os dois capões colocavam diante de nós, a respeito do Brasil, do Povo brasileiro, da União Latino-Americana, da Cultura Ibérica e de todas essas palavras sonoras que eles são mestres em inventar! Mas mesmo quando eu fazia isso, era por um motivo puramente pessoal [...] (SUASSUNA, 2007, p. 631).

Inflamado e acossado pelas acusações de Arésio de que suas ideias correm o risco de pegar "mofo e teias de aranha" (*Idem*, p. 639), Coura defende o lado positivo do cangaço, da guerrilha e do caudilhismo que, para ele, representam uma vocação autocrática dos povos oprimidos da América Latina, assim como ocorreu na Rússia, vocação esta que poderia servir para "a organização de um verdadeiro Estado" (SUASSUNA, 207, p. 638). Aqui, o romance faz alusão, mais uma vez, à década de 1960, na qual o debate revolucionário já se encontrava internacionalizado.

Dessa forma, embora retome diretamente o tempo histórico passado nos episódios do enredo – fatos do século XIX e da década de 1930, que atuam como pano de fundo para as ações que ocorrem na história – o romance apresenta situações e discursos que remetem o leitor para refletir acerca do seu tempo histórico, tempo do momento da leitura, deslocando o olhar do coenunciador no sentido de "localizar no passado as suas descrições da sociedade atual" (CHAGAS, 2015, p. 9). O leitor d'*A Pedra do Reino* identifica, assim, marcas das condições históricas do passado como atuantes no momento da leitura, como se fossem

previsões, "profecias", de um futuro que a obra já havia antecipado e que o leitor já sabe terem acontecido.

Voltando ao enredo do romance sob análise, verificamos que a personagem Coura, no que se refere à composição do Estado, acredita no socialismo e idealiza a força de um "verdadeiro Estado" que reúna as qualidades do povo rumo ao senso de verdade e de justiça para todos, com a superação do capitalismo. Como se declinasse trechos de *Emílio, ou da Educação* (1762), de Rousseau, Coura defende a força de um Estado que levasse o homem a cumprir sua inclinação natural para "o bem, a mansidão, a fraternidade, a generosidade, e tudo mais que nos afasta do egoísmo, e da crueldade [...]" (SUASSUNA, 207, p. 638). Nesse sentido, a referida personagem empenha-se na propagação das ideias de criação de um Estado totalitário e na defesa de unificação da humanidade com base na Revolução. Mas, em relação a isso, o leitor reconhece o estereótipo do líder revolucionário de esquerda dos anos sessenta (e não de 1930, como sugere o enredo).

A que "revolução", afinal, Coura está se referindo? Nas décadas de sessenta e sessenta, quando o livro fala de revolução, o leitor reconhece o momento histórico próximo a ele, quando, tanto os militares vencedores do Golpe de 1964 quanto os revolucionários falavam da "revolução brasileira". Nesse período, a dita revolução era uma ideia comum tanto no vocabulário dos vencidos (revolucionários do PCB, por exemplo) quanto no jargão dos militares e dos conservadores. Nesse sentido, podemos supor que a revolução a ser preparada por Coura e por seus partidários já era um ideal enterrado na década de 1970, momento da publicação do romance. E Arésio, era uma personagem que anunciava a sua rejeição aos ideais de esquerda, mas que pensava no apoio da Igreja e no Exército como os únicos "Partidos organizados" do Brasil. Esse apoio de Arésio representava o anúncio das ideias e planos de um ramo conservador da sociedade que apoiava o regime militar em 1964.

O romance não conclui essas questões, mostrando que, na década de 1970, havia muito a se entender sobre a história recente do país, e que as contradições de nossas decisões no campo político, social e econômico, conforme defende Chagas (2015), demonstravam nossas experiências e aprendizados nem sempre bem-sucedidos. Nesse sentido, vemos que, em 1930, no que diz respeito à economia, o Brasil deixava de ser estritamente rural, e, a partir da década de 1950, começava a se industrializar e a se abrir ao capital estrangeiro, estabelecendo contratos financeiros com países hegemônicos, como os Estados Unidos, o que aponta para certa modernização. Mas, por outro lado, na contramão dessa modernização, no

campo social, o país mantinha grande índice de analfabetismo e de desigualdade entre as regiões; e, no campo político, experimentava um regime ditatorial que coibia o pensamento intelectual e as ações políticas. Diante de todas essas contradições, as quais eram, de certa forma, mostrada no/pelo texto de Suassuna, o *Romance d'A Pedra do Reino* "ajudava a abrir a interpretação do país num momento em que a nossa experiência histórica nos mostrava um acúmulo de experiências já realizadas e um acervo de futuros não concretizados" (CHAGAS, 2015, p. 48). Dessa forma, a utopia de totalidade do romance do arquivo (e também da narrativa enciclopédica) nos leva a perceber, na estruturação romance de Suassuna, o desejo de abarcar muitos contextos e problemas, como o sebastianismo e também as mudanças no poder político, social e econômico ocorridas no país, em especial, na região Nordeste, sem um ponto definitivo de interpretação e convivendo sincronicamente, conforme dito acima.

Desse modo, verificamos que a formação conceitual do arquivo permite a construção de um tipo específico de memória dinâmica e sempre atualizada, funcionando no romance de Suassuna, o que retoma, em certa medida, uma das hipóteses desta pesquisa: a de que o *Romance d'A Pedra do Reino* é estruturado a partir de uma memória de arquivo. E ainda: Com o arquivo, demonstramos como a memória que se projeta no romance não se constitui como uma forma de negação e afastamento da literatura do tratamento das questões do presente histórico no qual a obra foi concebida e publicada, mas, ao contrário, essa memória possibilita que o romance volte-se justamente à sua atualidade, aos problemas do presente, sem, contudo, apagar ou esquecer o passado.

Até aqui, mostramos a diferença formal e temática d' *A Pedra do Reino*, enfatizando que as técnicas estilísticas diferenciadas de narração do romance de Suassuna. Sobretudo, buscamos mostrar o equilíbrio existente em relação ao tratamento dado pelo romance de arquivo e à épica mundial à abordagem das transformações sociais e políticas do país em seu processo de inserção no mundo capitalista globalizado. Tanto a épica mundial quanto o romance de arquivo realizam uma abordagem diferenciada das realidades sociais e do tempo histórico. Dessa forma, mostramos que tais questões sobre a abordagem da peculiaridade histórico-cultural do país pelo romance de Suassuna se desdobram na questão da construção de uma memória no espaço romanesco. *A Pedra do Reino*, como vimos, retoma e imita os discursos e as formas textuais da tradição literária, sociológica e historiográfica com poder hegemônico reconhecido socialmente, trazendo para o contexto do enredo referências e

conhecimentos de realidades diversas, comportando-se como uma "memória virtual" de textos, conforme a expressão de Echevarría.

Ressaltamos, também, que no romance de arquivo, essa memória de textos se efetiva por meio da imitação que o romance faz do discurso hegemônico das ciências e de outros textos investidos de autoridade que, no entanto, encontra-se em permanente tensão em relação à afirmação da natureza literária do romance. Assim, destacamos que esse componente de tensão entre forma e conteúdo apontado por Echevarría (a pesquisa sobre a origem e a essência nacional mantendo-se na coexistência da afirmação da autonomia estática) se revela enfático no romance de arquivo e constitui uma das principais características que podem ser visualizadas no romance de Suassuna.

Por voltada década de 1960, a imitação dos discursos e textos de autoridade pelo romance de arquivo latinoamericano começa a demostrar sinais de arrefecimento. Dessa forma, o romance começa a exibir, através da metalinguagem, o convencionalismo dessas formas textuais (da sociologia, da história, da antropologia e da própria literatura) na discussão que propõe sobre a cultura e a história do continente. Assumindo a sua natureza literária, o romance de arquivo problematiza o projeto de representação da unidade nacional e a utopia de registro documental praticada no Brasil desde o romance romântico.

Essas questões relacionadas às estratégias literárias e ficcionais do romance de Suassuna são ampliadas no próximo capítulo, quando retornamos à configuração do narrador principal d' *A Pedra do Reino*. O intuito da análise do narrador é demonstrar que, no tratamento que faz da paisagem cultural e histórica, a voz narrativa não aborda a paisagem local a partir da descrição documental, mas, ao contrário, demonstra a dinâmica e as transformações sociais e políticas ocorridas no país, sem negar a condição de texto ficcional.

4. A FIGURAÇÃO DO NARRADOR E OS MODOS DE CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA NO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*

Neste capítulo, mostramos que o narrador de *A Pedra do Reino* é um dos aspectos que distanciam o romance de Suassuna do denominado romance realista brasileiro, sobretudo do romance regionalista de 1930 que, conforme vimos no terceiro capítulo, é constituído, em sua maior parte, por obras que investem na representação da peculiaridade social e histórica do Nordeste, apresentando a região como parte inteligível do resto da nação.

Defendemos, ainda, que esse funcionamento do *Romance da Pedra do Reino* liga-se ao fato de a memória presente no referido romance ser uma memória sincrônica. Nesse sentido, mostramos que a memória é um dos recursos principais que envolve a construção do narrador de *A Pedra do Reino*. Esse tipo de memória é construído com base nos recursos ficcionais do romance, que permite a sincronização do tempo ficcional da narrativa (que acontece em 1930) com a experiência do leitor de 1970.

Esse feitio memorialístico da narração mostra-se logo na abertura do romance, quando Quaderna afirma: "Agora, preso aqui na Cadeia, rememoro tudo que passei e toda a minha vida parece-me um sonho, cheio de acontecimentos ao mesmo tempo grotescos e gloriosos" (SUASSUNA, 2007, p. 34). Assim, é por meio do ato da rememoração do que aconteceu que o narrador esboça o texto do "romance-memorial", obra que escreve no presente da narração endereçada à nação brasileira. A memória torna-se uma das estratégias de revisitação das experiências vividas, sonhadas ou imaginadas por Quaderna no cumprimento de seu objetivo maior: escrever a "Obra da Raça" e provar a sua inocência. O romance-memorial que Quaderna escreve – e no qual ele se imagina o candidato predileto ao título de "gênio da raça brasileira" – revisa não apenas a sua "terrível história de amor e culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate", mas a trajetória pessoal que ele imagina ser permeada "de lutas nas estradas e combates nas Caatingas" (SUASSUNA, 2007, p. 35) e que culminou com a sua prisão na cadeia de Taperoá.

Assim, além da trajetória pessoal, o narrador revisita a tradição histórica e literária nacional, ao buscar a fórmula que melhor condiz com o projeto de sua grande "Obra da Raça", ao mesmo tempo em que intenta conseguir absolvição para o processo judicial em que foi envolvido, buscando convencer os leitores de sua inocência. Dessa forma, a construção de

uma memória sobre o Brasil se efetiva, sobretudo, na escrita literária do romance que o narrador diz estar escrevendo. No romance-memorial, Quaderna concentra-se também em mostrar as impressões pessoais e sensações diante da paisagem do sertão. Na condição de sujeito encarcerado, o narrador descreve o sertão como um lugar que, na maioria das vezes, se mostra ameaçador e destrutivo:

> Aí, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na Cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia dentro da qual, entre muralhas de serras pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça, sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição (SUASSUNA, 2007, p. 32).

Entretanto, não se trata apenas da lembrança do que se viveu, pois essa se vincula ao ato de invenção literária, vinculada a aspectos que são realçados pelo narrador. É o que podemos constatar em um trecho inicial do romance, quando Quaderna declara para o leitor as condições de produção da obra:

> Pensei: – Este, como as *Memórias de um Sargento de Milícias*, é um 'romance' escrito por 'um Brasileiro'. Posso começá-lo, portanto, dizendo que era, e é 'no tempo do Rei'. Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e este nosso ano de 1938 é o chamado 'Século do Reino', sendo eu, apesar de preso, o Rei de quem aí se fala. (SUASSUNA, 2007, p. 33).

Assim, afirmamos que a feição memorialística que se esboça no romance está ligada a uma reflexão subjetiva dos eventos experimentados, na qual se encontram comentários e intervenções pessoais ao texto feitos pelo narrador. A memória também está entrelaçada ao componente textual, sendo, portanto, responsável pela construção literária do texto.

Estes aspectos da narração contrastam com os estudos que analisam o romance de Suassuna como estando vinculado a uma tradição de textos que têm como tema principal a representação da realidade social e histórica do sertão nordestino na sua configuração regional[74]. Farias (2006), que assume essa perspectiva de análise, defende que existe, em *A Pedra do Reino*, uma busca "retrospectiva" de retratar as velhas estruturas da sociedade

[74] É o caso, por exemplo, do estudo feito na tese de Sônia Lúcia Ramalho de Farias, publicada em 2006, cujo título é "O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço". No livro, a autora analisou a representação do imaginário rural sertanejo no *Romance d' A Pedra do Reino*, comprando-o em diversos aspectos com *A pedra bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), escritos por José Lins do Rego.

patriarcal nordestina, fazendo uma representação do sertão a partir de imagens consagradas na ficção regionalista, como o cangaço, o messianismo e o coronelismo, que funcionam como demonstração literária de imagens-síntese de um Brasil atrasado e desconhecido. Ainda segundo a referida autora, por meio da retomada dessas imagens representativas de fragmentos que compõem a nacionalidade brasileira, o romance intenta construir uma "recuperação mítica" dessa formação cultural por meio da narração do passado feita pelo narrador memorialista de primeira pessoa (FARIAS, 2006, p. 500). O ponto de vista de representação do espaço do Nordeste, típica do romance regionalista, conformaria, segundo Farias, o projeto estético de *A Pedra do Reino*, no qual prevalece "o resgate da tradição cultural do Nordeste, erigido em símbolo identitário dos valores nacionais" (FARIAS, 2006, p. 47). Ainda de acordo com a tese da referida autora, Quaderna seguiria o modelo do narrador típico do romance regionalista, no qual "o memorialismo" é a principal característica estética "que sustenta o fingimento literário no discurso do narrador-personagem" (*Idem*, p. 445).

Na contramão do que defende Farias (2006), defendemos que, funcionando como um romance de arquivo, o romance de Suassuna é uma paródia ao romance regionalista, pois, embora as imagens do substrato rural do Nordeste persistam no relato de Quaderna, a "apresentação" desse imaginário combina-se ao processo crítico de releitura de discursos anteriores, formando uma memória específica, a qual funciona no âmbito do romance.

Ao invés de apresentar uma leitura fiel da realidade observada, o romance busca realçar o seu caráter fictício de texto literário e, com base nisso, acentuar aquilo que Iser (2013) denominou de "atos de fingir"[75], que são, para o autor, uma forma do texto ficcional

[75] No conceito de ficção postulado por Iser, esta não se opõe à realidade, mas mantém relações específicas com os aspectos do contexto social (e ainda sentimental e emocional) que são selecionados e reconfigurados pelo autor no texto. Através dos processos da "seleção", da "combinação" e do "desnudamento da ficcionalidade", o texto literário adquire, de acordo com o autor citado, formas próprias de "transgressão" dos limites com o contexto a que se refere. Embora tematize o real, a ficção não imita "as estruturas de organização" (ISER, 2013, p. 35) do mundo a que o autor se refere, de forma que o autor precisa implantá-las. Para isso, procede à "seleção", necessária a cada texto ficcional, dos aspectos de natureza sociocultural e mesmo literária, os quais o autor remodela pela "combinação" dos elementos selecionados do real no texto. São, portanto, os atos de fingir, como a "seleção", a "combinação" e o "desnudamento da ficcionalidade", que fazem com que os campos de referência do mundo repetido no texto adquiram o caráter de ficção. A repetição da realidade no texto literário, segundo Iser, é um ato de fingir que possui finalidades próprias, as quais "não pertencem à realidade repetida" (ISER, 2013, p. 32). Para cunhar e fazer funcionar o conceito de "atos de fingir", o autor buscou superar a separação entre realidade e ficção, utilizada para distinguir textos ficcionais e não-ficcionais, propondo a tríade entre real, fictício e imaginário. O ato de fingir, de acordo com Iser, seria responsável pela transformação da realidade repetida em signo e o imaginário é moldado como um efeito do que é repetido. É dessa forma que a realidade repetida no texto ficcional possui um caráter de transgressão, a partir do qual o texto confere um determinado fim ao que é imaginado.

dirigir-se ao real, apresentá-lo como uma realidade reconfigurada, mas sem a reprodução desta. No caso do romance de Suassuna – que, conforme mostramos no terceiro capítulo, faz remissões à época de lançamento da obra, – exige-se uma participação maior do leitor na experiência com o texto. Nesse sentido, o texto recupera os elementos da realidade próxima ao ato de leitura, mas de forma transformada, reconfigurada em ficção.

Dessa forma, a nossa compreensão em relação ao narrador do romance de Suassuna é de que este de posiciona diferentemente da voz narrativa definida segundo os moldes do padrão realista e naturalista de representação, paradigma que fora apontando, mormente, por Sussekind (1984; 1990) nas análises que empreendeu sobre a história do romance brasileiro. N'*A Pedra do Reino*, tal diferença pode ser observada na diversidade de temas e formatos que o romance incorpora, incluindo nesses o tema da escrita literária, e não apenas os assuntos ligados à história nacional e regional. Assim, Quaderna demonstra que sofre diretamente as consequências das transformações históricas pelas quais a sociedade brasileira estava passando a partir de 1930, quando as configurações políticas e sociais vão sendo reconfiguradas. Diversas características distinguem a forma como esse narrador descreve a paisagem local daquele modelo tradicional que caracterizou a voz narrativa do romance regionalista brasileiro, sobretudo do denominado romance de 30, o qual esteva empenhado em fazer um retrato fiel dos problemas sociais do país.

Nesse sentido, neste capítulo, analisamos, como dito acima, a configuração do narrador principal do romance de Suassuna, na perspectiva do romance de arquivo, mostrando que, por meio deste, o romance constrói um tipo de memória específica, uma memória de arquivo, sincrônica, dinâmica e ligada à reflexão das transformações do seu tempo histórico e ao histórico de representações do romance brasileiro. N'*A Pedra do Reino*, o narrador mostra uma pluralidade de pontos de vista, um acúmulo de representações sobre o Brasil. Tudo isso é efetivado por meio da autoconstrução, da autorreflexibilidade e da sobreposição de perspectivas sobre a paisagem histórica.

Por essa via de análise, demostramos que a figuração da paisagem local no romance de Suassuna se mostra em desacordo com a configuração tradicional do romance brasileiro de representação da paisagem natural, característico na história literária desde o século XIX, com o Romantismo, conforme foi definido por Maria Helena Rouanet (1991), Luiz Costa Lima (2006b) e Flora Sussekind (1985; 1990). O romance de Suassuna mostra diferenças em relação a esse padrão de narrativas, tanto no que diz respeito à mobilização de formas

diferenciadas de narração – várias vozes narrativas, autoconsciência, ambiguidade – quanto em relação ao tratamento problematizado que apresenta da singularidade histórica e cultural do país que se encontra em processo de modernização sem planejamento.

De tal modo, mostramos neste capítulo que, em relação à descrição da paisagem, n' *A Pedra do Reino*, o sertão continua sendo o lugar de representação que ambienta o enredo, ou seja, o microcosmo a partir do qual se efetiva a trama narrativa. Mas, ao invés de apenas mostrar os problemas locais da região Nordeste, como "metonímias de problemas nacionais" (CHAGAS, 2014, p. 239), como era característico no romance regionalista de 1930, no qual se "tomava a 'parte' como índice de interpretação do 'todo'" (*Idem*, p. 239), *A Pedra do Reino* mostra o Brasil fragmentado em realidades diferentes. Melhor que isso: o sertão (que no romance regionalista seria a metonímia do Brasil) aparece como uma imagem subjetivada pelas impressões pessoais do narrador e, sobretudo, inserido nas transformações ocorridas no âmbito nacional. O sertão, nas impressões reveladas por Quaderna, não se mostra apenas como uma a paisagem natural, mas revela-se, nas impressões do narrador, como uma imagem "reconfigurada" pela experiência literária.

Para construção dessa narrativa, um dos artifícios utilizados é construir a narração, buscando garantir a semelhança com o narrador tradicional, que solicitava o recurso da memória como forma de comunicar suas experiências que passam de uma pessoa a outra, tentando demonstrar, muitas vezes, sua presença real na cena do passado. Neste caso, a narrativa aponta para a possiblidade do romance de continuar intercambiando as experiências no mundo individualizado e solitário das cidades modernas, conforme veremos no item a seguir, e, com isto, constituir-se como um espaço de criação de memória.

O conceito de narrador tradicional, apresentado por Benjamin (1994), é importante neste trabalho, pois, através do referido conceito, temos condições de discutir o conceito de memória que vemos funcionar no romance de Suassuna. Dessa forma, a partir da noção de narrador de Benjamin, mostramos que Quaderna, mesmo representando o narrador no âmbito da narrativa romanesca moderna, busca aproximar-se da imagem que Benjamin afirma ser a do narrador tradicional, que se baseia na memória como forma de intercambiar a experiência.

Por esta via de análise, mostramos que, em *A Pedra do Reino*, a participação do narrador de primeira pessoa confere aos fatos narrados a marca da experiência e das impressões pessoais deste narrador, o qual é diretamente atingido pelas transformações na paisagem e no tempo históric//o representado.

Em seguida, voltamos a Echevarría (2000) para mostrar que à luz da ficção de arquivo latinoamericana, *A Pedra do Reino* permanece na mediação antropológica, ao propor, em uma das suas figurações discursivas, a discussão da história brasileira. Porém, sob a configuração do romance de arquivo, que expressa um processo de transição da ficção brasileira na década de 1960, o narrador de *A Pedra do Reino* destoa dos padrões tradicionais do romance brasileiro de representação documentalista, o qual descreve a paisagem natural e histórica do país. Dessa forma, embora efetive um relato de memória, o narrador se autoconstrói através do relato autorreflexivo e metaliterário e, sob essa perspectiva, a voz narrativa do romance de Suassuna põe em perspectiva a história da literatura brasileira, avaliando a validade dos discursos de verdade imitados pela literatura. Enquanto narrador do romance de arquivo, Quaderna mostra as dificuldades da própria literatura de sintetizar em um relato a identidade e a história do Brasil, sobretudo, se ambas forem pensadas a partir de uma ótica regional, como ocorre no caso do sertão nordestino.

A relação ambígua construída pelo romance em torno da relação entre ficção e real, mito e história, mostra que este demonstra a dificuldade de se estabelecer uma síntese conclusiva sobre a paisagem histórico-cultural do Brasil. Por apresentar as características da ficção de arquivo, Quaderna destoa da configuração do narrador-historiador, uma das três figurações que Sussekind (1990) demonstra ser comum ao romance brasileiro do Romantismo dos anos 30 e 40 do século XIX, construindo uma memória sincrônica sobre a história cultural do país.

4.1 O ROMANCE COMO FORMA DE MEMÓRIA EM WALTER BENJAMIN: A CONFORMAÇÃO DE QUADERNA COMO NARRADOR DA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL NA PERSPECTIVA DA FICÇÃO DE ARQUIVO

Iniciamos este capítulo nos apropriando da relação estabelecida por Walter Benjamin entre experiência e narração, no sentido de apresentar reflexões iniciais sobre a construção do narrador do *Romance d' A Pedra do Reino*. Atemo-nos nas teorias de Benjamin sobre a possiblidade de comunicação da experiência no espaço do romance, observando a possiblidade de construção de memória através da voz narrativa de Quaderna.

A questão da impossibilidade de enunciação narrativa tem relação, no pensamento de Walter Benjamin, com a perda da experiência em comunidade (ideia que toca diretamente na

preservação da memória) e, segundo Jeanne Marie Gagnebin, pesquisadora da obra de Benjamin, percorre toda a obra desse autor. Entretanto, os ensaios "Experiência e pobreza", de 1933, e "O narrador", escrito entre 1928 e 1935, tratam desse tema da experiência de forma mais específica, pois nestes o filósofo trata de forma detalhada do enfraquecimento dessa capacidade narrativa. Enfraquecimento este que, ainda segundo Benjamin, está ligado às novas configurações sociais do mundo capitalista moderno.

Para Gagnebin (1994), o ensaio "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov"[76] é paradigmático em relação ao tratamento dado por Benjamin ao tema da experiência (*Erfahrung*) no mundo moderno. No referido ensaio, Benjamin diferencia o conceito de *Erfahrung* (a experiência vivida pela comunidade tradicional) da noção de *Erlebnis*, ou seja, de vivência, característica do indivíduo solitário. Nesse texto, o autor estabelece de forma definitiva um laço entre "o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar" (GAGNEBIN, 1994, p. 9). Benjamin afirma que, nas condições do mundo moderno capitalista, e, sobretudo, após o choque da experiência causado nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, o homem perdeu a capacidade de relatar o que viveu, seja porque o isolamento moderno o privou da "experiência que passa de pessoa a pessoa" (BENJAMIN, 1994, p. 197), seja pelo trauma da guerra que emudeceu os soldados vindos das frentes de batalha. O autor defende que os narradores das antigas narrativas, como o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, que, segundo o referido autor, eram os únicos estilos de vida que possuíam o poder de comunicar a experiência vivida ou mesmo de intercambiar a experiência alheia, estavam em vias de extinção devido ao processo de desenvolvimento da sociedade burguesa: "São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" (BENJAMIN, 1994, p. 197), porque as ações da experiência estão em baixa na realidade capitalista. Benjamin defende que a experiência é a fonte a que recorreram todos os narradores tradicionais anônimos, que transmitiam de "pessoa a pessoa" o que haviam vivido.

A experiência, ainda de acordo com Benjamin, era alimentada pela vida comunitária e encarnada nesses narradores arcaicos: o marinheiro, que muito viajou e, por isso, tinha muito que contar; e o camponês, que ganhou a vida sem ter saído de seu país e que "conhece histórias e tradições" (BENJAMIN, 1994, p. 198) de sua comunidade. Esses narradores tradicionais, que possuíam o poder de narrar históricas oralmente, começaram a entrar em

[76] Presente na obra *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura, cultura da história. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1)

extinção, mas produziram suas respectivas famílias de narradores, as quais podem ser reconhecidas em autores alemães modernos. Estes reproduzem cada um deles o estilo desses contadores de histórias arcaicos. Após a existência desses narradores, esse mundo arcaico teve a inserção do sistema coorporativo da sociedade medieval, responsável, segundo Benjamin, pela interpenetração do estilo de vida do "mestre sedentário" e do "aprendiz viajante" que trabalhavam juntos na mesma oficina como artífice. Como cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de fixar residência em sua "pátria ou no estrangeiro" (BENJAMIN, p. 1994, p. 199), estes aperfeiçoaram a arte de narrar associando "o saber de terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário" (*Idem*, p. 199).

Com base nas convicções sobre o privilégio do narrador de intercambiar voluntariamente as experiências pessoais ou recebidas de outrem pela linguagem oral, Benjamin analisou a obra do escritor russo Leskov, afirmando que, na obra deste escritor, o narrador ainda é apresentado como aquele que constrói a narrativa de forma artesanal, que tece a rede de histórias articuladas umas às outras. Para Benjamin, enquanto agente russo, Leskov de uma firma inglesa, viajou durante muito tempo pela Rússia, e essas viagens enriqueceram "tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições Russas" (BENJAMN, 1994, p. 199), de forma que teve a oportunidade de enriquecer as suas narrativas a partir do funcionamento das seitas rurais com as quais teve contato. O senso prático e a dimensão utilitária dos narradores tradicionais são características dos contos de Leskov, que, segundo Benjamin, encontrou nos contos russos "os aliados contra a burocracia ortodoxa", alheios "à exaltação mística", embora "ocasionalmente se interessasse pelo maravilhoso" (BENJAMIN, 1994, p. 200). Porque começou a escrever tarde, "com 29 anos, depois de suas viagens comerciais", Leskov escreveu uma série de escritos sobre "a classe operária, o alcoolismo, sobre médicos da polícia e sobre os vendedores desempregados" que antecederam a escrita dos seus contos (BENJAMIN, 1994, p. 200). O senso prático de passar um ensinamento é uma das características dos narradores natos e que, de acordo com Benjamin, podem ser encontrados em Leskov ou, de forma mais típica, em autores que se preocupam com a dimensão utilitária da verdadeira narrativa. Esta utilidade se expressa na capacidade de transmitir um ensinamento moral, uma sugestão prática, "seja num provérbio ou numa norma de vida" (BENJAMIN, 1994, p. 200). Estas são habilidades que demonstram que o narrador é aquele que sabe de dar concelhos.

Benjamin defende que na configuração do mundo moderno, o conselho torna-se um ato antiquado, “porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”, de forma que não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Para aconselhar é preciso, ainda segundo Benjamin (1994), saber contar e quem recebe o conselho deve saber verbalizar a sua situação, o que não acontece na modernidade. Benjamin defende a impossibilidade desse ato de contar e de saber ouvir o conselho, praticado na narrativa oral (ou em narradores que a conseguem praticar), visto que o conselho apenas subsiste se for “tecido na substância viva da experiência”, pela sabedoria de quem viveu e pode narrar. De acordo com Benjamin, a arte de narrar está definhando, porque a sabedoria, que ele denomina de “o ato épico da verdade” (BENJAMIN, 1994, p. 201) está em extinção. Em Benjamin, este aspecto da perda de experiência alia o sentido da narração ao tema da memória. Essa relação perde seu estatuto com o surgimento do romance.

Na modernidade, segundo Benjamin, com a evolução das forças produtivas, a invenção do livro, a comunicação pelo jornal e a invenção do romance, se expulsa a narrativa da esfera do discurso vivo. Esse “discurso vivo” era a linguagem oral, que o autor entende ter sido responsável pela transmissão de histórias realmente vividas pelo narrador. Nesse sentido, Benjamin (1994) distingue a “experiência” da “vivência”. A experiência, de acordo com o autor, é caracterizada pelo contato grupal, pela sensibilidade das comunidades das sociedades pré-capitalistas, nas quais se possuía o poder de repassar as lembranças e ensinamentos de uma geração à outra. Fora da “experiência”, adquirida na vida comunitária, Benjamin afirma que existe a “vivência”. Esta, ainda segundo Benjamin, a experiência está ligada aos modos de produção e consumo do sistema capitalista, que mobiliza formas de segregação das relações comunitárias e do trabalho artesanal, resultando em atos solitários do homem sem história e desmemoriado, que se expressa pela forma escrita. Para Benjamin, a narrativa é mobilizada pelos eventos da vida comunitária, e o seu narrador atua como responsável por aquilo que narra no grupo comunitário. Nesse caso, a narração e a memória funcionam como experiências coletivas. A vivência seria mobilizada pelo romance, que segundo Benjamin, junto à informação jornalística, são manifestações do ato solitário do homem que vive na cidade.

Mas, ainda conforme Benjamin, muito antes do choque da primeira guerra, o romance já anunciava o fim das formas artesanais de transmissão das histórias, manifestando-se como uma forma diferente de narração característica da sociedade burguesa. O romance diferencia-

se da narrativa oral (contos de fada, lendas e novelas) porque esta se configura como uma prática que se realizava na vida em comunidade, enquanto que o romance "nem procede da tradição oral nem a alimenta" (BENJAMIN, 1994, p. 201). Para Benjamin esta presença viva do discurso oral estava presente na antiga narração épica, em que a experiência e a memória subsistiam como fonte de "sabedoria". O autor citado analisa o romance, sobretudo, como o anúncio da morte da narrativa tradicional, sendo a manifestação desse ato solitário através do espaço do livro: "o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno" (BENJAMIN, 1994, p. 201).

O advento do romance, segundo o autor referido, seria o sinal de que a memória e a narração perderam a sua interação com a experiência vivida em comunidade, da forma como se organizava a narração épica, na qual "o narrador retira da experiência o que ele conta" (BENJAMIN, 1994, p. 2001). O romance, entretanto, diferencia-se da narrativa justamente por se constituir a partir da escrita de um indivíduo isolado no mundo particular privado da cidade e desmemoriado da experiência comunitária: "O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los" (BENJAMIN, 1994, p. 201). O isolamento do romancista afasta o romance da possibilidade de absorver da experiência a sabedoria necessária para a condução da vida e transmiti-la. Escrever um romance significa descrever o "incomensurável" da vida humana e anunciar a "perplexidade de quem a vive" (BENJAMIN, 1994, p. 201). Por isso, segundo Benjamin, *Dom Quixote*, "o primeiro grande livro do gênero", é um exemplo de que "a grandeza de alma, a coragem e a generosidade dos mais nobres heróis da literatura são refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria" (BENJAMIN, 1994, p.201). Mesmo o romance de formação, de acordo com Benjamin, em que se incorpora "o processo da vida social na vida de uma pessoa" (p. 202), falseia o verdadeiro sentido do processo da realidade pela frágil legitimação das leis que governam o processo da vida.

Apenas aparentemente a perspectiva analítica de Benjamin define que a de narração e a memória sejam faculdades estritamente ligadas ao passado. Os autores que pensam dessa forma suscitam a reflexão de que as ideias de Benjamin baseiam-se numa perspectiva romântica e pessimista presente nas ideias de Benjamin. Essa concepção do autor esboça-se quando este confirma a importância da capacidade de conservação das histórias pelo narrador e pelo ouvinte, que juntos se interessam de forma ingênua pelas narrativas contadas: "[...] a

relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado" (BENJAMIN, 1994, p. 210). Porém, outras possiblidades interpretativas podem ser observadas na obra do autor. São essas outras possibilidades que defendemos serem úteis para se pensar a configuração do romance latinoamericano da década de 1960, este também voltado para a compreensão dos sistemas opressivos que dominaram em diversos momentos da história recente.

No ensaio "Experiência e pobreza", Benjamin expressou não só uma perspectiva pessimista diante do advento da modernidade e do choque da guerra, quanto anunciou que as ações da experiência estavam em baixa. Para o autor citado, o que se viveu na guerra, "uma das mais terríveis experiências da história" (BENJAMIN, 1994, p. 114) não podia ser transmitido através do relato, pois os jovens estavam pobres de experiências comunicáveis. Benjamin alia, de forma definitiva, a partir do que aconteceu na Grande Guerra, a experiência vivida à capacidade de transmissão daquilo que se viveu, segundo o autor: "na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres de experiências comunicáveis" (BENJAMIN, 1994, p. 114). O horror da guerra havia tornado os homens sem capacidade de expressar o que viveram, porque a experiência da guerra nas trincheiras era "desmoralizadora" e não podia ser comunicada, dessa forma perdemos a capacidade de partilhar as experiências coletivamente. Esse gesto percebido por Benjamin já podia ser identificado na realidade das pessoas antes da guerra, com o advento de romance, conforme foi dito acima.

Benjamim enfatiza que a bagagem do patrimônio cultural da humanidade nos chega de forma artificial, já que não faz parte da nossa experiência. A nossa pobreza de experiência, se constitui numa "nova barbárie", que vista, segundo Benjamin, a partir de um conceito "novo" e "positivo" (p. 116) pode conduzir o "bárbaro" que nos tornamos "a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco" da forma como fizeram os grandes criadores, como Descartes, Einstein, Bauhaus, "que partiram e operaram a partir de uma tábula rasa" (BENJAMIN, 1994, p.116), para criar o novo a partir de uma tradição em ruínas.

Em complemento a essa ideia, no ensaio "O narrador", Benjamim afirma que a experiência do romance é problemática, mas inteiramente aberta para que possa ser preenchida pela experiência do leitor, pois esse último espera que algum sentido para sua vida seja dado no romance. O autor citado defende uma memória que, encarnada no âmbito do

romance, tem o papel de reconstrução; é o que ele observa em Proust e Kafka, os quais Benjamin analisa como criadores que refazem a experiência do passado pela memória: "Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu [...]. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência" (BENJAMIN, 1994, p. 37). Assim, o autor defende que a memória esboçada se esboça no romance não é apenas involuntária, mas é uma busca do romancista, que escreve, tentando dar um sentido para a vida.

Nessa perspectiva, a rememoração, segundo Benjamin, seria responsável pela reconstrução criativa da experiência no âmbito do romance, lugar onde narrador e leitor podem encontrar o valor da experiência perdida em comunidade, valor esse característico da poesia épica, ou seja, da reminiscência, impossível de ser requisitada na sociedade moderna capitalista. Para Benjamin (1994, p. 211), "a reminiscência funda a cadeia da tradição que transmite, de forma espontânea, os acontecimentos de geração em geração". Nesse sentido, essa reminiscência, transmitida por narradores anônimos, seria a verdadeira forma de memória que, no entanto, não pode ser realizada no âmbito do romance.

A forma de memória construída no espaço do romance possui relação com uma nova configuração narrativa do mundo contemporâneo, que de alguma maneira, segundo Gagnebin (1994), foi anunciada por Benjamin (embora não diretamente explicitada na escrita do autor). Essa nova narrativa – que Gagnebin cogita ser o romance – não tem mais relação com a forma espontânea de narrar, porque, na contemporaneidade, ela se desenvolve no espaço isolado do romancista no momento da escrita, através da rememoração, e não no ambiente comunitário tradicional. A rememoração seria, então, uma forma de memória ativada pelo narrador do romance. Essa nova forma de narrar se estrutura por um processo de construção (e reconstrução) de memória, e possui ligação com a capacidade de colher os "restos" e as "ruínas" da experiência histórica, preenchendo os vazios e as lacunas que ficaram no esquecimento ou recalcados, e que a tradição oficial ou dominante não recorda. O narrador do romance seria, então, nesta perspectiva apontada por Gagnebin (1994), um narrador "sucateiro" a recolher o que sobrou da experiência espontânea, na perspectiva de que promover, através da escrita, uma reconstrução dos acontecimentos, no sentido de garantir uma "memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento social" (GAGNEBIN, 1994, p. 9).

Gagnebin (2006) observa que o ensaio "O Narrador" formula uma "teoria da narração". Nesta, postula-se a exigência de superação da constatação inicial feita por Benjamin de que o fim da narração tradicional torna-se uma realidade no contexto da modernidade. Embora não enunciado por Benjamin, o texto, ainda conforme a autora citada, "esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas" (GAGNEBIN, 2006, p. 53), que aponta para a necessidade de um trabalho de reconstrução da experiência vivida, a *Erlebnis*, característica do indivíduo solitário das cidades modernas. Isso ocorre por meio de um processo de reconstrução da vivência individual, como aquele empreendido por Proust na versão definitiva de *Em busca do tempo perdido*, na qual, ainda segundo Gagnebin (2006, p. 149), as lembranças do passado não ressurgem como ato involuntário, mas são resultado do trabalho da "memória voluntária, do esforço consciente de lembrar o passado (em oposição à felicidade da memória involuntária que o episódio da 'madeleine' ilustra)". Proust não trabalha mais no campo da reminiscência, da memória ancestral e involuntária dos narradores tradicionais, porque o trabalho estético que empreende no seu longo romance representa, de acordo com a autora referida, "a tentativa – árdua – da rememoração integral" (GAGNEBIN, 1994, p.16). Isso acontece porque os romancistas, afirma Gagnebin a respeito da teoria narrativa de Benjamin, tornam-se os narradores conscientes "que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (Erlebnin)" (GAGNEBIN, 1994, p. 10). Esta é outra possibilidade de interpretação da teoria de Benjamin, que, segundo a autora, é uma perspectiva construtivista que supera a visão nostálgica e romântica que se atribui às ideias do autor, dimensão esta que está presente no ensaio sobre o narrador, mas que não é exclusiva. Sob tal perspectiva, o narrador do romance representa a figura do "trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *cbiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza" (GAGNEBIN, 2006, p. 53), que tem como função recolher tudo aquilo que foi deixado de lado, os pequenos feitos, aos quais a história oficial não confere importância. A memória torna-se, então, um vetor de reconstrução da experiência individual soterrada através dos processos de homogeneização suscitados pela dinâmica da cidade grande.

Dessa forma, ao aproximarmos a ideias de Walter Benjamin, que tratam do romance em seu formato e conjuntura europeus, da configuração do romance latinoamericano e

brasileiro, como é o caso de *A Pedra do Reino*, temos consciência do fosso que separa essa concepção de narrativa e a realidade do romance que se esboçou em nosso continente; sobretudo, pelo componente mimético aos discursos de poder erigidos pelo romance na América Latina. A imitação de discursos como o das ciências (naturais e da antropologia) representou uma das formas de legitimação do romance latinoamericano. É também característica desse narrador do romance contemporâneo latinoamericano, segundo Santos (2014), a demonstração da autoconsciência narrativa, a fragmentação da identidade, a não linearidade do enredo e a construção de narrativas de ruínas, de restos. São elementos que apontam para a expressão de uma subjetividade no espaço do romance. Esses novos narradores estão presentes nas obras de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, conforme mostram Chagas & Santos (2015). Tais narradores possibilitam novas perspectivas de reconstrução da atividade da memória, através da experiência individualizada do sujeito nas cidades grandes.

Para a nossa análise, interessa o processo de desagregação e de fragmentação do sujeito moderno no ato da narração, apontado, de certa forma, por Benjamin e que se dá a conhecer no relato dos narradores do romance contemporâneo brasileiro, narração diferenciada que, segundo Chagas & Santos (2015), já se esboçava no espaço de transição da ficção de arquivo. Segundo esses autores, em tais romances "[...] o tema da nossa singularidade perdia importância, substituindo-se a interpretação nacional (do naturalismo, do regionalismo...) pela visão parcial ou fragmentária do país" (CHAGAS & SANTOS, 2015, p. 345). Em relação à aspiração de veicular uma "verdade" através da literatura, havia nesses romances, de acordo com os autores citados, a ideia de que "a verdade" é não "veicular uma verdade unívoca, mas uma multiplicação de verdades" (CHAGAS & SANTOS, 2015, p. 350) sobre a realidade configurada na narrativa. Ao contrário da experiência coletiva, construída na vida em comunidade, o romance contemporâneo mostra a experiência individual do sujeito em contato com o outro.

De tal modo, o romance brasileiro atual, segundo os autores referidos, distancia-se da busca pela singularidade histórica e cultural do país. O olhar do narrador distanciado da cena narrada e centrado na descrição objetiva da singularidade nacional, típico dos "romances-só-paisagem", é substituído por uma visão autocentrada e metalinguística, na qual a observação da paisagem natural e histórica é intercambiada pelas experiências individuais do sujeito que

busca a memória como forma de reconstrução de experiências no espaço isolado do romance, mesmo daquelas que ele não viveu.

A experiência que se dá a conhecer no romance contemporâneo, ainda segundo Chagas & Santos (2015), é individualizada, assim como o processo de deflagração da lembrança, que acontece a partir de uma busca individual do sujeito na luta contra o esquecimento no mundo moderno capitalista. Por isso, romances contemporâneos como os de Milton Hatoum e Bernardo de Carvalho suspendem a discussão da problemática identitária, da maneira como era realizada no romance de arquivo: "Por isso não concordamos com a insistência de Echevarría no 'arquivo' como condição de produção do romance latino-americano no momento atual: pelo menos é o que sugere a suspensão da problemática identitária em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho" (CHAGAS & SANTOS, 2015, p. 351). Nos romances *Relato de um certo Oriente* (2008) e *Nove noites* (2007) de Milton Hatoum e Bernardo de Carvalho, respectivamente, os narradores reconstroem as cenas da infância e as experiências que levam ao autoconhecimento: em Hatoum, a narradora narra o passado "revisitando estórias de uma casa e uma família de imigrantes libaneses, transitando entre a memória e o diálogo com outras vozes que irrompem por entre as suas recordações e hesitações" (CHAGAS & SANTOS, 2015, p. 351); em Bernardo de Carvalho, "um narrador obcecado pelo suicídio misterioso de um antropólogo estadunidense viaja para investigar a sua morte e, no transcurso, vai se autoconhecendo no contato com a selva e com o índio" (CHAGAS & SANTOS, 2015, p.351). Diante dessas duas obras, Chagas & Santos afirmam que a "tensão entre o recurso ao discurso hegemônico e a representação da identidade local é duplamente desarmada em Carvalho e Hatoum", pois esses autores podem apoiar-se em discursos diversos. Como na atualidade não há discurso "investido de autoridade inconteste" e como os romances "não depositam na identidade um interesse determinante (ela subsiste como um interesse localizado)", de acordo com Chagas & Santos (2015, p. 351), as obras possuem mais autonomia para apresentar uma reconstrução subjetiva da experiência, na qual a representação da paisagem (histórica ou natural) mostra a realidade "sentida, lembrada ou dialogicamente interpretada" (*Idem*, 2015, p. 356) pelos narradores.

Em relação ao romance de Suassuna, que é o objeto desta tese, o aspecto da memória ligado à conservação do passado, defendido por Benjamin, pode ser observado na apropriação feita pelo *Romance d' A Pedra do Reino* dos elementos da sociedade rural nordestina. Muitas vezes essa realidade é apresentada no romance ligada ao passado, ao tradicional, a um

repertório de lembranças de um mundo em vias de desaparecimento, perspectiva que pensamos ter relação com o conceito de memória apresentado por Benjamin, porque, neste caso, a memória conserva o que poderia ser relegado ao esquecimento. As relações sociais e econômicas em vigor n' *A Pedra do Reino* apontam para a presença desse mundo arcaico, o qual atua na narrativa ao mesmo tempo em que outras formas de sociabilidade do mundo capitalista vão se delineando. Esse mundo arcaico, rural e místico, a ser ultrapassado pela ordem capitalista, urbana e burguesa, está representado no romance por personagens como a Velha Sá Galdina, o Profeta Nazário e o Cego Adeodato. A Velha Sá Galdina comparece em diversos momentos do relato, entoando antigas trovas e profecias, junto a outras personagens que também já são arcaicas para o tempo histórico da narrativa, tais como o Profeta Nazário e o Cego Pedro Adeodato Sobral. No episódio em que o "povo" (mendigos, profetas e pobres) reúne-se em frete à casa dos Garcia-Barretto à espera de Sinésio, é a velha Sá Galdina, conhecida como a Velha do Badalo, que entoa uma velha cantiga que profetizava a volta do "Donzel" e conduzia o narrador à memória da infância: "A música, a solfa dessa cantiga, nunca mais me saiu da cabeça, Sr. Corregedor, porque, assim que ela começou a cantar, eu me lembrei de que Tia Filipa também cantava aquilo às vezes, me botando pra dormir" (SUASSUNA, 2007, p. 691).

As três personagens surgem nos eventos finais da trama, quando o povo se amotina na Praça de Taperoá aguardando que a aparição de Sinésio para fazer o anúncio da tão aguardada Guerra Sertaneja. Essas personagens têm relação com as lembranças da infância do narrador, nas quais os elementos do universo poético dos romances tradicionais comparecem para alimentar o imaginário de Quaderna. Fazem referência a uma memória, a um mundo tradicional, que está em vias de desaparecer. Porém, as relações sociais no romance de Suassuna aparecem sempre de forma dinamizada, e tais personagens são convocadas a participar dos fatos da política e da economia nacional, esboçados no presente da trama. Dessa forma, enquanto as pessoas, que encenam o mundo tradicional e religioso, aglomeravam-se em frete da velha casa dos Garcia-Barretto onde Sinésio se trancara, a burguesia, a aristocracia e representantes da Igreja (o bispo Dom Ezequiel Veras e o padre Renato) reuniram-se na Casa Paroquial a fim de decidir os destinos de Taperoá. Para um dos participantes da reunião, o Comendador Basílio Monteiro, o comunismo, representado por Sinésio e seus seguidos, é uma ameaça à ordem e à paz da vila e do resto do Brasil. Em seu discurso inflamado, o comendador declara: "O Comunismo, lobo disfarçado de ovelha,

prepara seu assalto às instituições, e somente os cegos é que não viram, ainda, o perigo que nos cerca por todos os lados, ameaçando retirar Deus dos altares, a Pátria do convívio das nações e a Família de sua posição inabalável de centro da sociedade" (SUASSUNA, 2007, p. 521). Neste sentido específico, o romance de Suassuna apresenta-se como um "lugar de memória" [77], da forma como Santos (2014, p. 27) analisou o registro de imagens, lugares e temporalidades nos romances de Milton Hatoum: "Os romances de Hatoum são "lugares de memória": memórias de Manaus, em seu processo de transformação; memórias dos imigrantes libaneses, em seu processo de inserção na sociedade, geralmente através das relações de comércio; [...]".

No romance de Suassuna, observarmos também uma forma de apropriação e verbalização da experiência individual – própria do gênero romanesco – por meio da palavra escrita atuando no discurso do narrador que se preocupa em contar aquilo que viveu ou soube pelo relato de alguém. O narrador se dispõe a reconstituir as experiências pessoais e preencher as lacunas do passado com base em elementos da literatura que alimentam seu imaginário e sua memória, como vemos nessa passagem, quando afirma que: "[...] eu sabia que tudo aquilo sucede é dentro do meu sangue e da minha cabeça, da minha 'memória'" (SUASSUNA, 2007, p. 242). Porém, à voz do narrador juntam-se outras vozes e pontos de vista, como a que vemos nessas passagens em que há o diálogo entre Quaderna e o juiz corregedor, e entre Adalberto Coura e Arésio, conforme analisamos no terceiro capítulo da tese.

Dessa forma, defendemos que, embora não apresente os elementos dos narradores dos romances contemporâneos, porque ainda permanece na transição do romance de arquivo que busca abordar a singularidade do Brasil como tema; a configuração do narrador de *A Pedra do Reino* mostra indeterminação de pontos de vista, humor, ambiguidade na narração, expressão da subjetividade e distorção de realidades como elementos que exigem a participação do leitor e como elementos que contribuem para a reconstrução da memória no âmbito do romance.

De tal modo, no item seguinte do capítulo, mostramos que o *Romance d'A Pedra do Reino* representa, na trajetória do romance brasileiro, um exemplo da renovação formal e temática em relação à apresentação da paisagem histórica, o que se mostra inclusive na configuração do narrador. Na narração feita por Quaderna, ao invés de apenas retratar o que observa, importa mais, a esse narrador-personagem, a subjetividade na forma de comunicar as

[77] Ressaltamos que, na análise da construção de memória nos romances de Milton Hatoum e Bernardo de Carvalho, Santos (2014) apropria-se do conceito de "lugar de memória" delineado por Pierre Nora (1981). Para maiores detalhes a esse respeito, conferir a nota 10 do segundo capítulo dessa tese.

experiências. A descrição da paisagem sertaneja e, por extensão, do mundo é mediada por elementos com forte carga simbólica:

> Por isso, o Mundo não me aparecia mais como um animal doente e leproso, como um lugar sarnento e pardo, nascido do Acaso, mas sim como um Sertão glorioso, fundado na Pedra, ao mesmo tempo harmonioso e ardente. Do mesmo modo, a parte deste Mundo que me fora dada — o Sertão — não era mais somente o "sertão" que tanta gente via, mas o Reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros, de frutas vermelhas de Mandacaru reluzentes como estrelas, bicadas pelas flechas aurinegras dos Concrizes e respondendo às cintilações prateadas de outras estrelas — as estrelas dos peitos das Damas, as estrelas negro-vermelhas dos sexos femininos, as estrelas de metal ostentadas nos estandartes das Cavalhadas ou nos chapéus de couro usados pelos Tangerinos, Vaqueiros e Cangaceiros, os Fidalgos da minha Casa Real com suas coroas de couro de Barão (SUASSUNA, 2007, p. 561).

São as mesmas impressões e sensações de exagero e de impotência diante do mundo perigoso e vasto do sertão, como vemos acima, que substanciam a imagens de temor, mas também de beleza e de grandiosidade, com as quais o narrador descreve a morte:

> Até mesmo a Morte, Sr. Corregedor, era, agora, para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. Aparecia-me como uma gigantesca Cobra-Coral, enroscada no Céu à nossa espreita. Era negra de "sable", branca de "prata" e vermelha de "goles", com asas de Gavião, com dentes e garras de Onça — uma Cobra cujo veneno passava a ser, para nós, o óleo sagrado, necessário para ungir-nos, indispensável à sagração sem a qual não podemos unir-nos ao Divino para identificarmo-nos com ele, para nos tornarmos também divinos (SUASSUNA, 2007, p. 561).

No romance de Suassuna, o tempo histórico e a paisagem sertaneja (o Nordeste do Brasil da década de 1930) aparecem dinamizados e em transformação, mesmo que sejam imagens ainda não devidamente interpretadas por Quaderna e outros personagens, os quais vivem sob as interferências da política nacional na rotina dos moradores de Taperoá. Ao abordar os conflitos na vila após a chegada do "Donzel" do Cavalo Branco, há uma sugestão de que, diante da modernização compulsória acirrada no país na década de 1960, torna-se urgente recolher o que sobrou da experiência desse mundo em vias de desaparecer, colhendo, através da visão de um "narrador sucateiro", que cria monumentos do passado, trechos de poemas, frases, imagens, trechos de romances, com os quais ele forma um arquivo, um registro sobre essa cultura que seria soterrada pelo processo de industrialização e urbanização do país, projetando-a para além do campo de visão da região Nordeste. Constatamos, assim,

na visão do narrador, o idealismo que sustenta essa postura de resgate do que é genuíno e autêntico em termos culturais. Em diversas passagens, Quaderna endossa essa postura romântica e nacionalista da cultura, pela valorização que faz dos componentes genuinamente brasileiros e nordestinos em oposição aos elementos estrangeiros adotados por nossos acadêmicos mais desavisados, como nessa passagem:

> Depois, no meu Catolicismo, os bichos que servem de insígnia ao Divino são todos rigorosamente brasileiros e sertanejos. Por exemplo: na minha linguagem, nunca entram leões ou águias, bichos estrangeiros, mas sim Onças e Gaviões. Ora, além dessa fidelidade brasileira e sertaneja, sempre achei essa história de representar o Espírito Santo por uma pombinha, meio inapropriada. Fique logo claro que o Espírito Santo não tem nada com isso: a culpa é de quem inventou! Essa história da "pombinha" não tem nada de Profecia-sertaneja, é idiotice desses Profetas do estrangeiro! É por isso que, no meu Catolicismo Sertanejo, o Espírito Santo é um Gavião, bicho macho e sangrador, e não essa pombinha que sempre me pareceu meio sem graça (SUASSUNA, 2007, p. 562).

Essa visão idealizada do narrador de *A Pedra do Reino* condiz com o desejo de conciliação dos elementos díspares da cultura brasileira que, conforme mostramos no terceiro capítulo da tese, baseia-se em critérios da raça, da religião e da nobiliação defendidos pelos professores Samuel e Clemente. Dessa forma, o narrador almeja, em seu projeto literário, utilizar o romance como forma de conciliação das diferenças sociais, étnicas e religiosas que configuram a formação identitária brasileira. O romance é adotado como gênero capaz de conciliar, negociar e harmonizar as diferenças se faz evidentes no projeto literário do narrador, no qual se afirma a participação das três raças que compõem o Brasil, assim como o sistema político da monarquia de esquerda, que aceita a sublevação dos cangaceiros nordestinos e dos rebeldes messiânicos de Canudos. Este aspecto se expressa na passagem acima, na qual o narrador escolhe os elementos do "Catolicismo Sertanejo", seu sistema religioso. Na fala do narrador realçam-se as características da autenticidade e da nacionalidade, em que se adota os aninais brasileiros e sertanejos para servir de "insígnias do Divino", conforme expressa. Por conta disso, os animais como as "Onças e Gaviões", segundo Quaderna, são mais apropriados para representar as divindades da "Igreja Católica Sertaneja" que os "bichos estrangeiros", como "leões ou águias". Embora se expresse de forma irônica, o desejo de conciliação de Quaderna reúne os elementos contrários da cultura,

como a monarquia e o comunismo, a catolicismo e a crença popular, pois em sua visão de mundo tudo sempre se mistura.

Entretanto, conforme demonstramos no terceiro capítulo, apenas os elementos da modernidade capitalista da "burguesia urbana, antinacional, cosmopolita, avarenta, mesquinha" (SUASSUNA, 2007, p. 302) estão fora do projeto de conciliação de Quaderna. Assim, o mundo rural e forma de vida da aristocracia "fidalga e guerreira" do sertão não podem ser conciliados com o universo da modernidade urbana, embora já coexistam no mesmo tempo e espaço e sejam inevitáveis. Tanto Quaderna quanto os professores Samuel e Clemente são unânimes em afirmar a força e a vitalidade do mundo arcaico do Nordeste, presente na poesia dos cantores, sobretudo. Porém, as personagens expressam a percepção de que já sentem as consequências da presença desse mundo urbano e capitalista do mundo estrangeiro atuando negativamente na realidade arcaica, rural, autêntica do nordestina, conforme afirma a personagem do professor Samuel, quando diz que "O Brasil será transformado numa espécie de Holanda em ponto grande, nuns Estados Unidos quaisquer, por aí, e deixará de ser peculiar, cavaleiresco, latino e católico, o filho glorioso da Ibéria!" (SUASSUNA, 2007, p. 269). Samuel, mesmo preso ao passado ibérico, reconhece que o "progresso" é inevitável ao curso da história, e, por isso, Taperoá não ficará de fora desse suposto progresso, mas, mesmo reconhecendo o progresso como inevitável, o professor Samuel critica a acolhida sem reflexão de "utopias recém-importadas" (CHAGAS, 2015, p. 68).

Entretanto, essa ideia de progresso inevitável não alimenta a visão da história que o romance apresenta. Sobre isto, há várias possiblidades apresentadas às personagens e diversas visões e previsões destas sobre o curso da história política e cultural do país da década de 1960, época para a qual o romance lança as suas remissões. A história é quase sempre mostrada numa perspectiva parcial, em que o desdobramento dos eventos encontra-se, quase sempre, em estado de suspensão.

Assim, a falta de conclusão e a redundância de opiniões sobre o presente e o futuro permanecem até o final do romance, conforme declara o juiz-corregedor, que defendemos ser um dos narradores da trama: "O inquérito continua aberto e em suspenso, de modo que, pelo menos por enquanto, sua Obra ficará assim, em suspenso e aberta, dependendo sempre de novos depoimentos que o senhor nos prestar" (SUASSUNA, 2007, p. 737). Com nesse argumento, o romance mostra que nenhuma dessas opiniões se apresenta como fechada e

também não mostra, de forma definitiva, os rumos do país, o que pode ser constatado nas diferentes descrições que as diversas vozes narrativas do romance apresentam sobre a inserção do Brasil no mundo globalizado.

No sentido inverso do que anunciava Benjamin, o romance de Suassuna, através da configuração do narrador, mostra outras formas de preservação da memória de eventos históricos e sociais dentro do espaço do romance, mesmo que esse (o romance) se mostre como um gênero que se inscreve no espaço da linguagem escrita; o caráter originário da narração oral, na qual a palavra e o corpo participam da construção da narrativa, como apontava Benjamin, são componentes da memória que participam do romance moderno a partir de outras perspectivas, conforme se vê no romance de Suassuna.

O romance, como vimos, possui em si a qualidade de criar memórias, pois a forma como guarda e registra elementos da cultura permite que o que foi dito seja registrado e transmitido por via da narração. É essa nova forma de memória que se apresenta no romance de arquivo, uma memória dinâmica que se propõe à reinterpretação e atualização dos eventos, buscando a interpretação dos acontecimentos no presente da enunciação do romance.

Essa memória enunciada pelo narrador do romance constitui-se por meio de "rastros" que ele recolhe da experiência solitária e individualizada vivida na cidade moderna, da qual esse narrador sente as consequências. Além de registrar fatos, valores, línguas e culturas, o arquivo observa a convivência do passado no presente, através de uma visão sincrônica dos eventos, o que também permite uma visão antecipada do futuro, conforme os eventos da trama do romance vão se encadeando e se constituindo.

O tempo da história nessa perspectiva não se apresenta de forma homogênea e estanque, como indicava a visão linear do historicismo positivista, a qual foi alvo das principais críticas de Benjamin. N' *A Pedra do Reino*, embora a trama se passe do interior do Nordeste – a vila de Taperoá – o tempo de mostra dinamizado e inserido nas transformações do mundo urbano e capitalista mundial, no qual o Brasil se insere compulsoriamente.

Nessa perspectiva, o romance se mostra como gênero do presente, constrói uma forma diferenciada de memória. Esta memória se dirige para a reflexão da atualidade em que o romance fora escrito – as décadas de 1960 e 1970 – ressaltando, todavia, as transformações que a sociedade brasileira já apresentava a partir da década de 1930, mormente em termos políticos e culturais.

4.2 A NARRAÇÃO AUTOCONSCIENTE DO ROMANCE DE ARQUIVO: DISSONÂNCIAS DE QUADERNA COM A VOZ DA TRADIÇÃO NARRATIVA DO ROMANCE BRASILEIRO DE REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM

Como vimos mostrando ao longo de toda esta tese, Echevarría (2000) mostra que o romance de arquivo é uma nova modalidade narrativa do continente latinoamericano, que representa uma ruptura progressiva, tanto formal quanto temática, em relação ao padrão ficcional de representação comumente aceito no continente.

O romance de arquivo é uma forma de superação da tensão, estabelecida na prosa de ficção, entre a mimese dos discursos hegemônicos e a discussão da nacionalidade, que se efetivou como um programa da literatura latinoamericana até a primeira metade do século XX. Respaldando-se no discurso jurídico no século XVI, na ciência positivista do século XIX e na Antropologia no início do século XX, o romance latinoamericano efetivou um programa de legitimação social da literatura, afirmando, na maioria das vezes, a negação de sua natureza literária.

A ficção de arquivo representa, pois, na história do romance latinoamericano, ainda conforme Echevarría, um padrão de transição, em que o discurso ficcional, paulatinamente, foi abandonando o tratamento da singularidade nacional como instância exclusiva da trama narrativa, sendo que esse tema, no arquivo, começa a ser tratado como um questionamento, em lugar de uma busca ou uma afirmação de uma origem e de uma essência de singularidades.

Ainda segundo Echevarría, principalmente devido a sua capacidade de mimetizar discursos não literários, já que seu ponto de partida é a dispersão e a negatividade do próprio discurso da literatura, os romances latinoamericanos nascem com a pretensão de não ser literatura, imitam discursos de poder, vestem disfarces para ser outra coisa que não a literatura e, com isso, guardam segredos acerca da origem e da história de uma cultura dada. Nas palavras do autor: “O romance usa disfarces para parecer outra coisa; o romance é sempre outra coisa. Outra coisa que inclui um desejo de guardar segredos sobre a origem e a história de uma dada cultura” (ECHEVARRÍA, 200, p. 69).

Nessa perspectiva, a “ficção de arquivo”, apontada por Echevarría como a emergência de uma nova sensibilidade romanesca, age sobre as próprias condições de possibilidade da literatura e da intelectualidade latinoamericana de realizar uma autointerpretação que fuja ao programa do mito identitário. Como exemplo, Echevarría afirma que em vários romances,

dentre os quais *Cem anos de solidão*, de Garcia Márquez, comparecem o discurso paródico e o debate crítico, entretanto, mesmo nessa aparente disparidade, tais romances permanecem buscando a chave da interpretação da origem da cultura latinoamericana.

Echevarría analisa que o romance de Garcia Márquez mescla o estudo do mito e a questão da genealogia, como forma de apresentar o tema da história e da cultura do continente. Aliada à questão do incesto como um mito familiar dos Buendia, a genealogia aparece no romance como uma mediação realizada pela Antropologia para explicar os mitos e a origem das culturas autóctones. A genealogia, ainda de acordo com Echevarría, era um procedimento programático na ciência antropológica do início do século XX. Para Echevarría, o romance de Garcia Márquez é um romance de arquivo arquetípico, porque parodia o modelo da genealogia enquanto um aspecto do discurso do romance regionalista (e por extensão da Antropologia), ao invés de imitá-lo.

Na instância do romance de arquivo, segundo Echevarría, é possível traçar um quadro da complexidade de nossas identidades e mostrar a heterogeneidade histórica e cultural dos países, porque o arquivo é uma memória virtual e crítica da história e dos discursos sobre a nacionalidade. Dessa forma, no romance de arquivo, não há uma síntese que fecha a interpretação do Brasil.

Como verificamos no *Romance d' A Pedra do Reino*, a realidade comparece de forma complexificada: a rotina da realidade rural de Taperoá, pequena vila do interior da Paraíba, mostra-se invadida repentinamente pela presença de instituições, concepções e formas econômicas, sociais e políticas da vida urbana da capital paraibana e do resto do país.

No período de 1930, o Brasil já se encontrava imerso nas transformações globais do mundo capitalista, que faz conviver várias realidades díspares na mesma condição espaço-temporal. Em Taperoá, na época relata por Quaderna, portanto, o espaço social não condiz mais com um lugar isolado e atemporal do sertão: representa o microcosmo da rede complexa de relações sociais e políticas do capitalismo mundial que o Brasil absorve sem planejamento. Não há a demonstração de uma unidade nacional, mas o país é mostrado em sua diversidade e complexidade (cultural, racial, política). Por isso Quaderna, Clemente, Samuel se veem afetados pelas consequências da repressão ao comunismo, instalada em âmbito mundial. Dessa forma, as personagens se veem afetas muito rapidamente pelas mudanças que atingem a vila e também o país e o mundo. Conforme afirma o narrador, "Aqui na Paraíba, para desgraça nossa, a Revolução se misturou às bárbaras vinditas familiares sertanejas, unindo-se

os ódios ancestrais e as divisões de sangue a tudo o que o Poder tem de fatídico e perigoso!" (SUASSUNA, 2007, p. 260).

Assim, os símbolos do capitalismo e da política mundial emergentes no Brasil na década de 1930 estão presentes n' *A Pedra do Reino*.

O narrador da história mostra-se sensível a essas mudanças, ou melhor, ele sofre as consequências dessas transformações, já que afirma ter sido preso sob a acusação de comunista, cinco anos depois da morte do seu tio e padrinho Pedro Sebastião ter sido relacionada às ações do Partido Comunista na região. O narrador comenta como esses eventos políticos estão relacionados à "teia política" da família de sua mãe:

> Eu fora chamado a depor sobre isso em 1930, perante os Tribunais Revolucionários surgidos com a vitória da Revolução. Cinco anos depois, o inquérito fora novamente aberto, quando se relacionou pela primeira vez toda aquela história de 30 com a "missão secreta" que o rapaz do cavalo branco teria vindo desempenhar na Revolução comunista de 1935. De modo que esta, de agora, era a terceira vez em que eu me via envolvido naquela teia de política, sangue, enigma e crime, relacionada com a família de minha Mãe, a suave e doce Maria Sulpícia Garcia-Barretto Quaderna (SUASSUNA, 2007, p. 321).

As consequências do processo judicial de Quaderna se relacionam , como se vê acima, não apenas com as disputas de famílias rivais da região, mas também com a política nacional. O romance mostra que o isolamento e as divisões regionais estavam ficando cada vez mais tênues nesse período de 1930. Como se vê, o olhar do narrador dirige-se para "a ação transformadora do tempo" (CHAGAS, 2014. p. 249), que operou mudanças na paisagem política e cultural do país entre 1930 e 1970.

O Brasil se mostra como um dos temas tratados no romance de Suassuna. Porém, mostra-se uma imagem do país fragmentado em sua constituição interna, com fissuras na apresentação da nacionalidade que indicam divisões e novas conformações políticas em vigor, como é próprio do romance de arquivo. Com isso, o romance de arquivo representa, a partir de 1960, o "progressivo abandono" (CHAGAS, 2014, p. 249) do padrão naturalista no romance brasileiro que Sussekind enxergava ainda vigente na década de 1970.

Esse aspecto, apontado Chagas (2014), pode ser verificado no *Romance d'A Pedra do Reino*, visto que, como uma ficção de arquivo, a obra mencionada apresenta uma diversidade de personagens e realidades com perspectivas divergentes em relação à interpretação do Brasil, traçando um mosaico de perspectivas e imagens sobrepostas acerca do país.

Em vários momentos da narração, Quaderna tece comentários sobre as mudanças na política mundial, e, neste caso, o romance, ao invés de mostrar uma imagem cristalizada do Brasil, focando uma forma específica de realidade, do sertão, por exemplo, apresenta uma série de novas realidades, como o comunismo, o capitalismo mundial e o imperialismo americano, os quais interferem nas vidas das personagens, como é típico ao romance de arquivo (CHAGAS, 2014, p. 253). Este aspecto pode ser visto nos comentários do narrador, nos quais ele relata os eventos que preparam a chegada de Sinésio aliados aos acontecimentos políticos da história do Brasil da década de 1930, incluindo o Levante Comunista de 1935, que funciona como pano de fundo do romance, já que em Taperoá a "revolução" será efetivada na "Guerra Sertaneja" protagonizada por Sinésio. Quaderna descreve o tempo atual em que vivencia a proximidade da guerra sertaneja como "um tempo fatídico e perigoso", era o "Século do Reino", no qual ele aguardava acontecer qualquer coisa, "uma guerra, um cometa, uma revolução, um milagre" (SUASSUNA, 2007, p. 245) que o repusesse, de repente, no trono de seus antecedentes sebastianistas.

O narrador descreve, então, sua visão sobre esse período, que conforme demonstra, tem implicações com as mudanças ocorridas na história nacional. Primeiramente, ele demonstra a agitação política nacional do momento, o que interfere diretamente no clima de suspeição presente em Taperoá:

> Por outro lado, do ponto de vista geral do Brasil, com o tenso e carregado ambiente político que estávamos vivendo desde a Revolução comunista de 1935 e o golpe de Estado de 10 de novembro do ano passado, 1937, a nossa Vila estava subvertida por muitos ódios, ressentimentos, ambições e invejas, meio endoidecida por um ambiente inquisitorial de denúncias, suspeitas, cartas anônimas e traições, às vezes as mais inesperadas (SUASSUNA, 2007, p. 245).

Em seguida, o narrador explica como percebe que esse clima de desconfiança presente na vila tem relação com as muitas decisões inesperadas dos chefes políticos brasileiros, como Getúlio Vargas e Carlos Prestes, e com o clima de instabilidade que marca a política brasileira do momento, narrando a culminância desse período com o golpe de Estado liderado por Vargas em 1937:

> De fato, desde novembro de 1935, depois da frustrada insurreição comandada por Luís Carlos Prestes, chefe dos comunistas brasileiros, a repressão vinha sendo violenta. Estavam presos ou exilados inúmeros

> comunistas e liberais-de-esquerda da Aliança Nacional Libertadora, partido que desencadeara a revolta e fora colocado fora da lei. Durante certo tempo, o Presidente Getúlio Vargas parecera se aliar ao partido de extrema-direita, a Ação Integralista Brasileira, chefiada por Plínio Salgado (aquele mesmo que o nosso Samuel tanto admirava, colocando-o ao lado do General Francisco Franco e do Doutor Antônio de Oliveira Salazar, os três formando as grandes esperanças de restauração do grande império da Nova Ibéria).
> Mas, de repente, sem que ninguém esperasse por aquilo, o Presidente Vargas deu um golpe de Estado no dia 10 de novembro de 1937, suspendendo as eleições, as garantias constitucionais, estabelecendo uma rigorosa censura, instituindo o famoso Tribunal de Segurança Nacional (do qual faz parte o nosso poeta Raul Machado) e colocando os integralistas fora da lei, como fizera já, dois anos antes, com os comunistas (SUASSUNA, 2007, p. 245 - 246).

Quaderna conta como os eventos nacionais descritos acima interferiram diretamente na vila e em sua vida pessoal, visto que em 1938 chegara a Taperoá o juiz-corregedor que o intimou a depor: "Por falta de sorte minha, fora então nesse ambiente carregado de ameaças que achara de suceder o desenlace de toda aquela terrível desaventura, na qual eu me metera em 1912, e que assumira aspectos graves em 1930" (SUASSUNA, 2007, p. 247). Como se vê, o narrador não pretende demonstrar imparcialidade na narração, pois mostra suas impressões pessoais sobre os eventos.

O romance de arquivo também revela um perfil de transição na mudança operada no romance na década de 1960, em que nem sempre os padrões de representação, comum ao romance realista, são totalmente abandonados. A configuração do narrador releva a permanência desse padrão, qual seja, a região Nordeste comparecendo como uma metonímia do Brasil.

Porém, essa voz narrativa enunciada por Quaderna pressupõe a ambiguidade e a pluralidade de vozes (mostramos que vários narradores dividem o relato com Quaderna), e não a transparência e a objetividade da linguagem presente no romance naturalista, na perspectiva teorizada por Flora Sussekind (1984)[78].

Ao invés de representar a região por meio de imagens estereotipadas e pitorescas, o narrador mostra o sertão como um espaço construído por discursos, símbolos, textos, imagens e representações literárias diferentes ao longo da história e dos quais ele não pretende abrir mão, mesmo que seja para superá-los. Por isso, o narrador mostra ao corregedor, com ironia, durante o depoimento, que respeita a autoridade de Euclides da Cunha, a qual define como

[78] Adiante mostramos a abordagem teórica da autora sobre o narrador e sobre o padrão narrativo do romance brasileiro, diferenciando o narrador d' *A Pedra do Reino* desse padrão.

"indiscutível", pois além de ser "recusado pela Direita e pela Esquerda", e ainda ser "membro da Academia Brasileira de Letras", este autor é um dos seus precursores ao mostrar em *Os Sertões* que a face do sertão é dual. Entretanto, Quaderna defende que esse discurso do autor deve ser superado por um "Astrólogo", "Decifrador" e "Gênio da raça brasileira", como o narrador acredita ser. Por isso, explica ao juiz corregedor que a face do sertão é tripla, reconhecendo os limites do texto de Euclides da Cunha:

> Com essa autoridade que o torna indiscutível, ele nos demonstra no seu tratado Os Sertões que o nosso Sertão tem uma face de Inferno e Paraíso. Acontece, porém, que Euclydes da Cunha, por mais genial que fosse, era apenas um precursor meu: não era Astrólogo e Decifrador, nem era o Gênio da Raça Brasileira, de modo que não sabia que, na verdade, a face do Sertão é tripla, e não dupla! É o Inferno, o Purgatório e o Paraíso (SUASSUNA, 2007, p. 409).

O sertão, para o narrador-protagonista, é espaço atravessado por discursos, e não apenas uma categoria geográfica que possa ser representada pela suposta transparência e pela objetividade da linguagem presente no romance realista. Quaderna mostra que a imagem do sertão como um espaço constantemente assolado pela seca é um estereótipo, uma imagem forjada também pela literatura. Orienta o corregedor a "olhar" a face do sertão no "tempo das águas", lendo esta passagem lírica de sua "epopeia":

> É por isso que, depois de olhar a Chapada infernal, com a Furna de Bruzacã, com a ventania do inferno, com os Gaviões bicando os olhos dos borregos e cabritos, Vossa Excelência, se quiser entender, bem mesmo, tudo isso, deve limpar os olhos e ver, no tempo das águas, num ano de boas chuvas, já em junho, quando as trovoadas passaram e os rios se limparam do turvo das enchentes, uma água rasa e clara deslizando, como prata, sobre a areia incrustada de cristais reluzentes.
> E ainda: o fulgor das malacachetas; os seixos amarelos, brancos e vermelhos das encostas e ladeiras; os poços dos rios, já meio secos, cuja água se retém, entretanto, por entre grandes pedras, e que nos oferecem, quando estamos caçando e com sede, o descanso, a sombra, a carícia do vento tornado suave pela proximidade da água; e a floração das jitiranas, de campânulas roxas ou azuis (SUASSUNA, 2007, p. 410).

O romance mostra o sertão como um espaço simbólico construído por discursos a serem retomados, reescritos e parodiados.

Dessa forma, convém afirmar ainda que o romance de arquivo sinaliza na história do romance brasileiro uma possibilidade de mudança. Enquanto espaço simbólico de acumulação

e de dispersão de discursos, na forma como foi delineada por Echevarría, o romance de arquivo torna-se uma instância de produção de formas, temas e estratégias narrativas, disponíveis à escolha do escritor, mas que só foram adotadas aos poucos, sobretudo no caso brasileiro.

Perguntamo-nos, então, em relação ao Brasil, como e por que nosso sistema literário em vigor em 1960 permitiu essa mudança, mesmo que de forma embrionária, na forma de abordar a nação?

Para explicar essa mudança, apoiamo-nos em Chagas (2014; 2015), porque este autor adota a teoria criada por Echevarría para a análise dos romances latinoamericanos, buscando incluir, nessa análise, o romance brasileiro. O autor mencionado afirma que o arquivo no Brasil foi sinal de uma mudança discreta, mas que permitiu "eliminar a fixação do naturalismo como técnica dominante", contudo preservando, ao mesmo tempo, a preocupação que "o romance latinoamericano não deixaria de manifestar com a pesquisa identitária e a interpretação da região – sem filiá-las agora a qualquer estática precisa e sem condicioná-las à síntese metonímica do múltiplo" (CHAGAS, 2014, p. 250). Chagas constata que no período recente da história da nossa ficção, mais ou menos na década de 1960, por questões ligadas às possiblidades e mudanças dentro e fora do ambiente literário, o romance começa a apresentar sinais tímidos de mudança, ou talvez de dissonância em relação à "remissão da sua representação à missão coletiva de expressão do Estado-nação" (Chagas & Santos, 2015, p. 344). Este aspecto, ainda segundo Chagas, modificou lentamente a relação do romance no que diz respeito ao tratamento do Brasil como tema, que não deixou de existir, mas que, ao menos, passou a conviver com uma diversidade maior de temáticas.

Esse processo discreto de mudança, no caso do Brasil, resultou em mudanças importantes na ficção brasileira contemporânea. Segundo Chagas & Santos (2015, p, 345), na ficção brasileira, a partir da década de 1970, houve uma modificação sensível não apenas em relação aos temas tratados, mas, sobretudo, no que se refere "aos modos de narrar" e à "própria noção de literatura nacional, conforme originalmente articulada", a qual se viu inviabilizada (*Idem*, p. 345). Chagas & Santos observam ainda que alguns romances não priorizados nas análises de Sussekind apontam para uma mudança que a autora não observou. Segundo os autores referidos, Sussekind, ao priorizar apenas um conjunto majoritário de obras para detectar a longa duração do padrão naturalista operando no romance brasileiro,

observou apenas as obras do cânone literário, deixando de analisar que muitos romances brasileiros ausentes desse conjunto.

Assim, quando Sussekind anunciava que, em 1970, que o Naturalismo ainda persistia como uma "ideologia" a nortear o padrão estilístico do romance, *A Pedra do Reino* e outras obras, como *Quarup* (1967), de Antonio Callado, *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Galvez, o imperador do Acre* (19), de Márcio Souza, eram exemplos de uma tensão nos padrões vigentes no sistema literário brasileiro, pois apresentavam diferenças em relação ao modelo mostrado pela autora, já que mostravam outras possibilidades formais e temáticas que fugiam do modelo "naturalista" defendido por Sussekind. Desse modo, ainda segundo Chagas & Santos (2015), ao mostrar um conjunto homogêneo de romances que traziam expressões documentalistas e realistas da nacionalidade ao longo da produção nacional desde o Romantismo, Sussekind até enxerga as exceções que operam uma ruptura desse padrão; mas a autora citada não consegue compreender tais expressões isoladas poderiam fazer parte de um novo modelo de romance que surgia na ficção brasileira a partir da década de 1970.

No nível da produção do romance latinoamericano, Echevarría, porém, visualiza sinais de mudança como um todo na ficção latinoamericana já a partir da década de 1960. No Brasil, foi a partir desse momento que os romances começaram, de forma mais sensível (mas não programática), a apresentar diferenças entre si em relação ao tratamento da identidade. Segundo Chagas (2014), "no Brasil o 'arquivo' conviveu com a continuidade de estéticas tradicionais", mas mesmo assim, ainda conforme o autor, o romance se afastou progressivamente do modelo realista. A orientação metaliterária das obras é apontada por Chagas como um dos sinais dessa mudança discreta dos romances no Brasil. Chagas defende, ainda, que o componente metaliterário participa ao menos da construção de duas instâncias d'*A Pedra do Reino*: a do narrador e a do componente crítico do romance à tradição letrada.

Ao invés da abordagem típica do romance brasileiro sobre a história como um registro fiel ao que aconteceu – geralmente narrada em terceira pessoa por um foco de terceira pessoa –, Quaderna demonstra como a literatura (bem como a memória e o imaginário) podem ser seus aliados na reconstrução dos fatos e na construção do narrador.

Dessa forma, a voz enunciada por Quaderna confirma o distanciamento desse narrador em relação à documentação realista da paisagem, padrão comum a muitos romances brasileiros do regionalismo de 1930. No lugar de narração e descrição documental dos fatos, o

romance vai se constituindo por meio de comentários metalinguísticos feitos pelo narrador, que se autoconstrói enquanto enuncia o relato. Tais comentários são dirigidos ao fazer literário e à própria dificuldade do texto literário de compor uma descrição fiel à realidade representada. Para o narrador d'*A Pedra do Reino,* literatura e realidade são divergentes e o poeta de "gênio" deve aprender que a literatura era apenas um fingimento que ajudava a "melhorar" a realidade: "[...] Se a gente não mentisse um pouco, 'ajudando as pedras tortas e manchadas do real a brilharem no sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino Encantado da Literatura!'" (SUASSUNA, 2007, p. 148).

Essa relação conflituosa e constitutiva entre ficção e realidade pode ser observada em diversos episódios do romance, o que torna o vínculo entre fato e ficção um dos temas mais problematizados pelo narrador. Em todo o percurso, as digressões que faz sobre a literatura demonstram a dificuldade do narrador de construir uma narrativa verossimilhante, bem como indicam que sua pretensão de construir um relato documental se esvai no relato subjetivo da memória e no discurso crítico da metanarrativa.

A ambiguidade em torno do relato de Quaderna também evidencia que o narrador de *A Pedra do Reino* se distancia do padrão majoritário de representação do romance brasileiro. Quando retoma os eventos da infância e dos fatos que ele afirma constituírem sua formação literária, as memórias escritas por Quaderna ganham sentido de confissão e também de reflexão acerca do próprio fazer literário.

Nesse sentido, enquanto confissão, a subjetividade se exacerba no relato e a pretensa fidelidade do fato contado é traída pela imaginação que vem da literatura. Nesses momentos, a participação do leitor torna-se importante para a reconstrução do(s) sentido(s) da narrativa. Essa ambiguidade na postura do narrador, conforme vimos no primeiro capítulo, é tão gritante que o leitor não chega a uma conclusão acerca da participação de Quaderna no apoio ao primo Sinésio nos eventos da Guerra Sertaneja. Dessa forma, reforça-se a ambiguidade da participação política do narrador, conforme defende Chagas (2015, p. 13), ao mostrar a imprecisão da personalidade Quaderna, que se mostra "inocente" ou "involuntariamente culpado". Com isso, conforme Chagas, "não fica clara a medida em que o seu interesse pessoal, o seu sentimento de injustiça e o seu delírio messiânico haviam-no motivado a apoiar Sinésio" (*Idem*, 2015, p. 13). Assim como são ambíguas também, segundo Chagas, a capacidade do narrador de interpretar os interesses em jogo nas disputas de poder da região e

as convicções políticas e religiosas mais espontâneas, de forma que as atuações de Quaderna são interpretadas pelo corregedor como intenções comunistas.

Também, enquanto narrador, a ambiguidade em torno de Quaderna se mantém, pois verificamos que Quaderna se comunica com o leitor no espaço do romance que ele próprio está escrevendo. Comunica-se como quem faz literatura, assumindo as possibilidades ficcionais que o espaço romanesco lhe oferece. A partir do espaço isolado e privado do romance, conforme apontado por Benjamin, o narrador-protagonista mostra que a função da literatura pode ser a de embelezar o real, enquanto um discurso que se refere à realidade, mas que não a copia.

Avaliamos, porém, que a ambiguidade se faz presente também por conta da postura do narrador que se pretende memorialista. Embora assuma outras posições no foco narrativo (com vimos no primeiro capítulo), o ponto de visto homodiegético é predominante na narração de Quaderna e, a partir dessa posição de narrador e de protagonista ao mesmo tempo, ele se configura como um narrador que conta a própria história, de um ponto de vista pessoal e subjetivo. Essa posição do narrador de primeira pessoa exige do leitor uma participação mais ativa.

Com base em Sussekind (1984), podemos verificar, de forma breve, que há diferenças entre Quaderna e os narradores que tentam uma reprodução fiel da experiência do passado na busca de captar ao máximo o tempo perdido da infância. O narrador de *A Pedra do Reino* tem semelhanças com narradores como Paulo Honório e Riobaldo, os quais são exemplos de personagens da ficção memorialística, em que a memória é colocada na perspectiva da dispersão, da revisão crítica e da busca por captar as rupturas da identidade e os fragmentos das experiências do passado, dispersando as analogias entre o presente e o passado. Em *São Bernardo*, Paulo Honório é o narrador-protagonista que decide retomar as suas experiências vividas através da escrita de um romance. Após tornar-se um latifundiário bem sucedido pela conquista e posse da fazenda São Bernardo, Paulo Honório vive uma crise de consciência como resultado do suicídio de Madalena, sua esposa. Ao perceber-se sozinho e diante das lembranças do passado, embora tenha se tornado um capitalista como pretendia, o narrador passa em revista a sua existência, avaliando as decisões que tomou no processo de reificação das pessoas e das relações que manteve na vida. O jagunço Riobaldo também revisa, pelo relato de memória, as suas experiências na vida perigosa e errante do sertão. Seu relato também é retrospectivo, é um balanço da vida daquele que se tornou chefe de jagunços e que

avalia a pertinência da ideia de existência do diabo, já que vive no presente um dilema fáustico: o diabo existe ou não?

Nesses romances, o sertão subsiste como um microcosmo que movimenta a trama narrativa, mas, assim como n'*A Pedra do Reino,* não é mais utilizado como metonímia para a discussão da nacionalidade a partir da perspectiva regional; a paisagem do sertão faz parte das questões internas do enredo. Dessa forma, a partir dessa paisagem se discutem outras temáticas de cunho não apenas regional, mas mundial, como o dilema fáustico, por exemplo. Como esses narradores, Quaderna destoa do padrão tradicional do romance regionalista, segundo o qual a memória dirige-se apenas à reflexão do passado. Sob esta perspectiva, o romance de Suassuna observa a sincronização de tempos divergentes no momento da enunciação narrativa, o que possibilita a discussão de que a memória não se dirige apenas ao passado, mas orienta-se para a discussão do presente.

Dessa forma, a configuração do narrador-protagonista como escritor da própria história passa pela consideração de que a obra de Suassuna não pode ser vista como um romance regionalista (ou "romance da terra", conforme Echevarría) em que o observador de fora da trama acompanha o protagonista em sua trajetória, abordando a questão da região – no caso o sertão – como principal tema do enredo. N' A *Pedra do Reino,* a caracterização da personagem principal e narrador da trama, Pedro Dinis Quaderna, como um escritor-personagem que intenta reescrever a história nacional compondo uma grande "Obra Nacional", leva-nos a defender que a tematização da posição do escritor ao retratar a identidade e a história nacional torna-se o foco temático do romance. Esse aspecto de tematização do próprio fazer artístico dentro do espaço do romance é um fator de mudança no romance brasileiro, e isso possui mais força de mudança na ficção que a feitura do retrato da realidade em si. Dentre as características peculiares do romance de arquivo, este se mostra "consciente da sua condição de escritura e descrente da pretensão à não-ficção – à objetividade – das narrativas do 'mito'" (CHAGAS, 2014, p. 253). Este feitio pode ser observado na passagem do romance em que Quaderna conta sobre o III Império dos Ferreira-Quaderna, pois, nessa parte da narrativa, o narrador-personagem descreve com empolgação as cenas de degolação e as crueldades idealizadas pelo seu bisavô no reduto messiânico: "Foi em Maio de 1838 que se deu o 'instante de fulminação' do Império da Pedra do Reino. Naquele mês, meu bisavô teve a gloriosa coragem de iniciar o grande banho-de-sangue, que deveria depois se estender numa verdadeira guerra sertaneja, a 'Guerra do Reino'" (SUASSUNA,

2007, p.76). O desejo de ser consagrado rei do império do Brasil faz o narrador justificar as ações sangrentas dos antepassados da Pedra do Reino. Assim, verificamos que Quaderna é um narrador que ficcionaliza e inventa a si próprio, intentando preencher, a partir do imaginário do cordel, os vazios e as lacunas do passado, reativando, pela memória, o que poderia ter caído no esquecimento. Esta, conforme vimos, é uma das defesas de Benjamin em relação à presença da memória no âmbito do romance, pois, ainda segundo o filósofo alemão, esse tipo de rememoração funciona como uma forma de evitar a morte e o esquecimento daquilo que as versões oficiais não recordam.

No próximo tópico, mostramos que, por se constituir como um romance de transição na trajetória do romance brasileiro, o tema da singularidade do Brasil ainda persiste no texto de Suassuna. Mostramos, ainda, que essa temática aparece como uma busca, um questionamento realizado no espaço do romance. Dessa forma, a ideia de afirmação da identidade e reconstrução histórica é sempre precária. Sob tal perspectiva, a construção de uma memória sobre a nacionalidade no romance de arquivo, embora permaneça na mediação antropológica, se mostra como um "agrupamento" e uma "sobreposição" de imagens, que se complexificam a cada tentativa do narrador (e de outras vozes) apresentar uma síntese conclusiva da nacionalidade e da identidade cultural do país.

Nesse sentido, *A Pedra do Reino* trata a história do país de maneira temática ou, conforme afirmou Echevarría, de forma "simbólica". Por essa perspectiva, o romance mobiliza novos sentidos e formas para a interpretação da trajetória do continente.

Em consonância com a concepção de Echevarría, mas, ampliando-a, em certo sentido, defendemos que o romance trata a história do país a partir de uma perspectiva ficcional, na qual, de acordo com a concepção de Iser (2013), a reformulação da experiência histórica é presidida pelo agenciamento do imaginário, uma forma de apresentação da realidade presente no texto de ficção, que exige, sobretudo, uma atualização no ato da leitura. Segundo Iser, "o texto ficcional não documenta fatos, mas, na melhor das hipóteses, os projeta para a atividade de representação do leitor" (ISER, 1999, p. 160). Esta apresentação no texto ficcional exige, por sua vez, de acordo com o autor, uma participação ativa do leitor na reconstrução dos sentidos do texto.

4.3 DIMENSÃO SINCRÔNICA DA PAISAGEM HISTÓRICA BRASILEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA SINCRÔNICA NA CARACTERIZAÇÃO DO NARRADOR D' *A PEDRA DO REINO*

O romance de arquivo mostra-se como uma possiblidade de aguçamento da mudança nos padrões da ficção brasileira (e por extensão latinoamericana) na década de 1960, incluindo nesse rol a transformação nos padrões de narração realizados por esse romance.

De acordo com Echevarría, este tipo específico de romance destoa do padrão realista, sobretudo, por caracterizar-se pela exibição da própria natureza literária, enquanto põe em cheque a relatividade de todo discurso hegemônico que imita.

Concordamos com a argumentação do referido autor de que o romance latinoamericano de arquivo representa uma narrativa de transição, na qual a abordagem da paisagem histórica se mantém como um tema persistente, mas possibilitando que inovações e dissonâncias estéticas sejam apresentadas pelos narradores autoconscientes; por isso, neste tópico, com base nessas afirmações de Chagas, verificamos a construção do narrador Quaderna, a fim de mostrar em que tal narrador se aproxima do modelo narrativo dos romances de arquivo, construindo uma memória diferenciada sobre a história cultural e social do país.

Dessa forma, mostramos que o narrador do *Romance da Pedra do Reino* aproxima-se do formato estilístico do romance de arquivo, pois se utiliza, mormente, do componente imaginativo, da ambiguidade e da multiplicidade de perspectivas para discussão da história nacional; desse modo, distancia-se do narrador-historiador, apontado por Sussekind como uns dos perfis do narrador viajante, o qual, ainda segundo a autora, é um padrão comum à prosa brasileira em sua trajetória histórica[79].

Sobre o contexto histórico que o romance de Suassuna aborda, o narrador deste mostra ao leitor, através da alternância de vozes divergentes das personagens e de outros narradores, várias temporalidades (do passado e do presente) e vários Brasis (rural e urbano, da esquerda e da direita, da classe média e da oligarquia) coexistindo no presente de 1960 (momento de leitura do livro), revelando, entretanto, a impossibilidade de sintetizar uma interpretação da realidade fragmentada do país em sua configuração histórica e identitária interna. No projeto literário da obra da raça, o narrador-protagonista do romance de Suassuna aponta para

[79] O narrador-historiador, segundo Flora Sussekind (1990), surge na trajetória histórica do romance brasileiro em consequência da busca obsessiva de definição e expressão da nacionalidade; essa busca sedimentou alguns perfis narrativos. Ver mais em SUSSEKIND (1990).

existência de um gênero literário novo capaz de conciliar as diferenças que constituíam o Brasil, a saber, o seu "Romance heróico-brasileiro, iberoaventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja" (SUASSUNA, 2007, p. 420).

Nessa perspectiva, o *Romance d' A Pedra do Reino,* embora trate de episódios historicamente constatáveis, não apresenta a pretensão de representá-los de forma documental, visando legitimar-se como um discurso de verdade, de forma que a configuração do narrador-personagem se organiza num contorno oposto ao narrador-historiador apresentado por Sussekind. O romance mostra-se mais interessado em abordar o histórico de problemas acerca da representação da história do país legado por romances anteriores, relativizando a verdade desses textos e dos discursos neles materializados, como faz, por exemplo, com o romance romântico de José de Alencar, o qual Quaderna avalia reiteradamente, buscando a fórmula da "epopeia" sertaneja que está escrevendo: "Na obra de meu precursor José de Alencar, por exemplo, é assim que acontece com as Epopéias! O Sertanejo termina sem acabar, com o mistério da vida do velho Jó sem conclusão e sem se resolver o amor de Arnaldo Louredo por Dona Flor" (SUASSUNA, 2007, p. 734).

Assim, por meio de diferentes vozes narrativas, *A Pedra do Reino*[80] ao invés de mostrar o desejo de representação da paisagem histórica, exibe um discurso crítico dirigido às representações literárias anteriores e à história oficial, imita-os para mostrar a impossibilidade de fechar uma síntese conclusiva sobre a diferença histórica e a singularidade cultural do Brasil. Assim, visões opostas do Brasil são colocadas nas criações literárias e filosóficas de Samuel e de Clemente, posições antagônicas que os mestres de Quaderna defendem e que vão possibilitando o acúmulo de informações sobre nossa peculiaridade cultural e histórica. É o que ocorre, por exemplo, na passagem em que Clemente, recorrendo às suas concepções de filósofo de esquerda, critica os folhetos de cordel, e os chama de "horríveis", assim como não aceita o cangaço pelo fato de, segundo ele, a luta dos cangaceiros não ter "conteúdo ideológico". Clemente rotula, então, a literatura de cordel de "alienada", por produzir enredos em que o "cantador" toma partido da classe dominante:

> Outro dia, eu li um desses que você e seus irmãos imprimem na tipografia da Gazeta e vendem nas feiras. Para lhe ser franco, foi uma das coisas mais

[80] Mostramos no primeiro capítulo desta tese que Quaderna, o narrador principal do romance, divide a narração com outras personagens, como o juiz-corregedor.

> alienadas que já vi. Começava o Cantador dizendo que "no Reino do Pajeú", em Pernambuco, morava "um honesto Fazendeiro". [...] Mas a coisa vai além! Sendo o tal "honesto fazendeiro" o "Rei do lugar" (imagine!), morava ali por perto "um Negro cangaceiro", cujo costume era "deflorar as donzelas". Um dia, vendo a tal "Princesa", filha do "Rei fazendeiro", o Negro resolve "desfolhar a folha dela". Pois bem: com esse enredo armado, o peste do Cantador toma o partido do fazendeiro e da moça, e volta toda sua antipatia contra o Cangaceiro negro, ao lado do qual ele deveria estar, por solidariedade racial e por coerência na luta de classes! (SUASSUNA, 2007, p. 275).

Nesse trecho, verificamos que o enunciador assume um ponto de vista irônico em relação à forma como Clemente (re)conta a história do cordel. Isso porque, a construção textual mostra certo exagero de Clemente ao caracterizar o cantador chamando-o de "peste" e dizendo que ele "toma o partido do fazendeiro e da moça, e volta toda sua antipatia contra o Cangaceiro negro, ao lado do qual ele deveria estar, por solidariedade racial e por coerência na luta de classes!". A parte final do relato de Clemente, a qual grifamos, reforça esse "tom" exagerado, tanto pelo uso de verbos deônticos (deveria) quanto pelo recurso a expressões referenciais vagas (solidariedade racial) e/ou empregadas de forma pouco convincente, como, por exemplo, dizer que a atitude do Cantador vai de encontro à "coerência na luta de classes", afinal o emprego da expressão "luta de classes" aqui é, no mínimo, inconsistente. Além disso, o uso do ponto de exclamação ao final do relato também reforça esse tom exagerado por parte de Clemente. Dessa forma, o comentário/relato de Clemente mostra, de uma perspectiva irônica, um suposto exagero por parte dos intelectuais de esquerda, quando tratam de qualquer tema, seja ele ligado ou não a questões de cunho político-social. Isso mostra que o enunciador do romance não assimila o ponto de vista de seus narradores, nem mesmo o de Quaderna, o que reforça o argumento de que, n'*A Pedra do Reino*, não há a assunção de uma única imagem de país, mas o que se mostra é um painel de visões do Brasil.

Como temos demonstrado, enquanto uma ficção de arquivo, *A Pedra do Reino* se reporta a gêneros e discursos hegemônicos, como o jurídico, bem como as crônicas da ciência histórica do século XIX, que Quaderna reescreve segundo sua conveniência literária e seus propósitos nobiliários. Porém, diferenciando-se do padrão comum dos romances que imitam um discurso legitimado socialmente, almejando o reconhecimento dado a esse discurso, um romance de arquivo como *A Pedra do Reino* quase sempre mostra os limites desse lugar enunciativo, como nessa passagem em que o narrador-protagonista declara que as falas do seu depoimento baseiam-se no estilo régio que usará em sua epopeia: "Assim, tudo o que lhe

disse é verdade e pode ficar documentado em seu inquérito. Mas é, também, estilo régio, e vai me servir, na minha Epopéia, para eu ser mais completo, modelar e de primeira classe do que José de Alencar!" (SUASSUNA, 2007, p. 504). Também se vê que, na reescrita da trajetória dos antepassados sebastianistas do reduto da Pedra do Reino, o narrador-protagonista está sempre enfatizando o convencionalismo desses discursos "tidos" como verdade, apontados por Echevarría, revelando que estes podem ser escritos de outra forma, incluindo o folheto de cordel que embasa o seu imaginário e faz com que a realidade apareça no texto de forma "embelezada" pela literatura. [81]

Ainda em relação à pluralidade temática do *Romance d'A Pedra do Reino*, mostramos, no capítulo anterior, que *A Pedra do Reino* recorta um quadro amplo da conjuntura histórica do país, que parte do século XIX, nos episódios em que o narrador evoca os movimentos messiânicos da Pedra do Reino no sertão da Paraíba por meio de uma genealogia familiar, porém distanciando-se do padrão narrativo naturalista e regionalista, por apresentar, sobretudo, uma paródia desse padrão expressivo. Na observação que faz da história recente do país, *A Pedra do Reino* traça um painel de eventos que mostra as transformações da sociedade brasileira a partir dos anos 1930 até os anos nos quais projeta a sua leitura, a saber, a década de 1970, engajando-se, enquanto obra literária, na demonstração de eventos históricos locais, vistos, porém, na perspectiva mais global do contexto da América Latina e do mundo.

Este aspecto representa o desejo de totalidade do romance de arquivo, que busca abarcar toda a complexidade e heterogeneidade da identidade e da história latinoamericana, conforme argumenta Roberto Echevarría (2000). O autor cubano defende, ainda, que, para a maioria dos leitores da ficção latinoamericana, o romance produzido no continente deve parecer obcecado pela singularidade e pela história latinoamericana: Carlos Fontes, em *Terra nostra* (1976), narra grande parte da história espanhola do século XVI, incluindo a conquista do México; Carpentier narra a transição da América Latina do século XVIII ao século XIX em *El século de las luces* (1962); Mario Vargas Llosa volta a contar a história de Canudos em *La guerra del fin del mundo* (1980), a qual já havia sido abordada em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Segundo o referido autor, a relação de obras que abordam a história e os mitos latinoamericanos é muito extensa.

[81] No terceiro capítulo desta tese, mostramos como o narrador-protagonista reescreve as crônicas dos antepassados sebastianistas, mostrando uma versão pessoal e "embelezada" da história da Pedra do Reino e da Serra do Rodeador.

Todas essas obras se voltam à origem para contar a história do continente. Entretanto, na perspectiva do romance de arquivo, essa tentativa de retorno à origem mostra-se quase sempre um fracasso, porque a perspectiva do narrador em relação ao tempo histórico na ficção de arquivo supera a visão diacrônica e linear da história. Ao invés de diacronia – sucessão de fatos, explicação de origens, visões teleológicas da história – na perspectiva do arquivo, o romance mostra a sincronia de tempos diferenciados, construindo um painel de eventos caracterizados, sobretudo, pelas incertezas políticas e/ou sociais do país e/ou do continente; o que, no caso do Brasil apresentado n'*A Pedra do Reino*, ocorre a partir da década de 1930.

Ainda em relação ao *Romance d' A Pedra do Reino*, verificamos que o painel que este traça da história mostra uma sobreposição de pontos de vista narrativos, que reforça o não fechamento da interpretação que o romance faz da história. A ambiguidade e a justaposição de pontos de vista – do(s) narrador(es), das personagens e do leitor – demostram a diferença do romance de Suassuna, em comparação com romances que não podem ser considerados como narrativas de arquivo, no que diz respeito ao tratamento dos eventos.

A ambiguidade que permeia a construção do narrador de *A Pedra do Reino* pode ser verificada, sobretudo, no que diz respeito à presença do discurso memorialístico de primeira pessoa que emoldura a narração da história. Assim, ao analisamos a presença da memória no romance, verificamos as diferenças do romance de Suassuna em relação a outros textos ficcionais memorialistas do modernismo, como, por exemplo, *A Pedra Bonita* (1938), de José Lins do Rego, embora a memória seja o foco da abordagem que os dois romances fazem do evento histórico messiânico ocorrido na Paraíba.

Buscando construir uma perspectiva literária do que aconteceu no passado para a leitura do presente, pela inclusão do fato histórico messiânico da Pedra do Reino na história de vidas de ambos os protagonistas das narrativas, os romances mencionados se voltam ao passado histórico do Brasil procurando registrar o evento ficcionalmente. A perspectiva de ambos os romances é estritamente literária. Embora o dado histórico persista, as narrativas não buscam uma reprodução fiel e documental dos fatos retomados. Verificamos algumas semelhanças e também diferenças em relação ao processo narrativo dos dois romances.

Ambos os textos são retrospectivos, utilizam-se da memória para narrar a trajetórias de seus protagonistas. Mas uma das diferenças capitais entre esses dois romances é a configuração dos narradores da história. Antes de abordar o narrador, algumas diferenças entre esses dois protagonistas dos romances – Bentinho e Quaderna – em relação à maneira

como se reportam em relação ao fato histórico precisam ser explicitadas aqui. *A Pedra Bonita* de José Lins do Rego apresenta o protagonista Bentinho, cuja história de vida é contada por um narrador onisciente de terceira pessoa. O protagonista é um jovem dividido entre assumir a defesa dos ideais dos antepassados sebastianistas ou aliar-se às forças policiais da região. Bento fora criado por um padre e recebeu educação cristã, enquanto o resto de sua família morava em uma propriedade rural que faz fronteira com o lugar onde se esquartelaram os sebastianistas. O protagonista Bentinho questiona-se durante toda a trama em relação aos eventos do passado, pelo fato de ser um descendente dos rebelados da Pedra do Reino. No final da história, com a irrupção de novo reduto e a ameaça de invasão do local pela polícia, Bentinho toma partido dos parentes revoltosos (sua mãe e irmãos), escolhendo o caminho da estrada que o levaria ao reduto messiânico para alertá-los da chegada da polícia.

Em relação ao narrador, ao contrário de Bentinho, cuja história é narrada por alguém indiferente, o narrador onisciente de terceira pessoa, Quaderna coloca-se como o narrador de sua própria história e, como narrador-protagonista de primeira pessoa, possui a capacidade de agir diretamente sobre a versão dos fatos narrados, como nessa fala em que o narrador revela que seleciona os textos adequados a partir dos quais conta a história dos parentes sebastianistas: "– Não tenho dificuldade em contar essa história a Vossa Excelência, porque colecionei cuidadosamente uma porção de textos de geniais escritores paraibanos e pernambucanos sobre ela. Alguns desses textos, devidamente 'versados', serão incluídos na minha Epopéia" (SUASSUNA, 2007, p. 459). A postura de intrusão realizada por Quaderna enquanto narrador e participante da trama como personagem e o teor picaresco de seu relato emprestam um tom de farsa a sua história de vida, como demonstra nessa passagem em que tenta convencer o juiz-corregedor da incompletude da obra literária, buscando levá-lo a encerrar o depoimento:

> É até uma tradição dos Romances epopéicos sertanejos, isso de ficarem incompletos! Na obra de meu precursor José de Alencar, por exemplo, é assim que acontece com as Epopéias! O *Sertanejo* termina sem acabar, com o mistério da vida do velho Jó sem conclusão e sem se resolver o amor de Arnaldo Louredo por Dona Flor (SUASSUNA, 2007, p. 734).

O riso e a ironia e, sobretudo, a intrusão do narrador são elementos que despertam alto grau de desconfiança no leitor, que se mantém em posição de alerta constante para as versões dos fatos dos crimes de que ele fora acusado e para o fingimento aparente do protagonista em relação à sua inocência. O romance de Suassuna não possibilita uma interpretação conclusiva,

pois Quaderna é um narrador ambivalente e que sempre suscita desconfiança em relação a seus atos.

Pela descrição que faz de si mesmo e da sua história, Quaderna, assim com Bentinho, também se apresenta, na juventude, dividido e dilacerado entre assumir a descendência dos "reis" da Pedra do Reino, ou escondê-la como um segredo que macula a sua imagem diante da Vila de Taperoá e de seus professores Samuel e Clemente. Mas em relação ao episódio messiânico, a personagem de Suassuna não segue o mesmo padrão constitutivo da "personalidade" de Bentinho, personagem de José Lins do Rego. Bentinho é um rapaz dilacerado pela dúvida entre a defesa dos oprimidos ou o massacre destes pelo poder local da polícia; dessa forma, sua única forma de tomar o partido de seus familiares é aliar-se fisicamente aos parentes do reduto. Quaderna encontra na dimensão literária, uma possibilidade de seguir o destino dos antepassados messiânicos, pois através desta poderia envolver-se em batalhas "sangrentas" e "reais", criando um "reino" imaginário, um "castelo poético" como nas histórias contadas nos folhetos, em que as mulheres "degoladas ou desonradas" da Pedra do Reino eram vistas como "princesas amorosas e desventuradas", mas "disputadas sempre por Cavaleiros, em duelos mortais, travados a punhal, junto a enormes pedras e num Campo encantado, embebido de sangue inocente" (SUASSUNA, 2007, p. 92). Nesse sentido, diferentemente de Bentinho, Quaderna não precisava se envolver corporalmente nas disputas empreendidas por seus antepassados da Pedra do Reino.

Também a posição de autoconsciência do processo narrativo, diferencia o narrador d'*A Pedra do Reino* do personagem de *A Pedra Bonita*. Enquanto Bentinho é resultado do processo de narração de uma terceira pessoa – conforme ocorre nos romances de José Lins do Rego, os quais "prescindem de qualquer implicação ou referência explícita ao ato da escritura. O discurso se constrói sem que seja necessário falar dele próprio" (FARIAS, 2006, p. 284) – Quaderna reflete conscientemente sobre a construção de sua história. Orgulhoso de descender dos "reis castanhos" da Pedra do Reino, e ao saber que a vida de seus parentes foi narrada por historiadores em "Epopéias chamadas de Crônicas", o narrador vislumbra sempre a possiblidade de tornar-se o gênio da raça brasileira, aproveitando-se dos feitos de seus antepassados. Se Quaderna demonstra que esteve divido no início de sua formação intelectual e relata que teve vergonha de assumir seu parentesco aos rebeldes da Pedra do Reino, ele mostra-se na fase adulta como escritor da sua história, refletindo crítica e humoradamente sobre ela. Nesse sentido, é sob seu ponto de vista que a história é narrada:

> Além disso, depois eu descobri que todos os Reis cujas vidas são narradas na História da Civilização tinham historiadores que escreviam sobre as vidas deles umas espécies de Epopéias chamadas "Crônicas" e onde vinha a relação de tudo quanto era crime e safadeza que eles tinham praticado. Foi assim que fiquei de novo orgulhosíssimo, vendo que os Reis sertanejos, antepassados meus e de Sinésio, tinham tido Cronistas nas pessoas geniais de escritores brasileiros – Varnhagen, Pereira da Costa, Sebastião de Vasconcelos Galvão, Antônio Áttico de Souza Leite, Euclydes da Cunha e o Comendador Benício das Chagas (SUASSUNA, 2007, p. 463).

É interessante ler as passagens em que Quaderna afirma o desejo de se tornar escritor e escrever a "Obra da Raça Nacional" e de se tornar "Rei" da Pedra do Reino e do Trono do Brasil sem precisar pegar em armas e envolver-se em "matanças", mas aproveitando-se da história dos antepassados para promover-se na literatura e na política: "Espero, um dia, 'versar' tudo o que ele escreveu, metendo o resultado na minha Obra, no meu Castelo sertanejo!" (p. 463). Ao invés de constrangimento, Quaderna confessa o seu orgulho diante da condição de descendente dos reis sangrentos da Pedra do Reino, e mostra-se desejoso de ser promovido a Imperador do Brasil e, com isso, ascender no mundo literário: "[...] o que eu queria mesmo, confesso, era ser Imperador do Sertão e do Brasil, para me tornar Gênio da Raça Brasileira". (SUASSUNA, 2007, p. 465).

A ambiguidade que, como temos mostrado nesse tópico, é constitutiva do *Romance d'A Pedra do Reino*, também está presente no que diz respeito à interpretação do romance em relação à história política brasileira, o que, conforme verificamos, também tem relação com a posição do narrador de primeira pessoa, que se mostra como protagonista da própria história. Este narrador-personagem, segundo Leite (1985, p. 44) constrói uma narração que quase sempre é ambígua. Sobre essa ambiguidade da narração de Quaderna, Farias (2006, p. 286) ressalta como o romance aguça a opacidade da linguagem, embora apresente, por meio dos comentários críticos do narrador, uma possiblidade de "filtro" e de "macroleitura interna do texto". Entretanto, verificamos que embora Quaderna seja um narrador que "interfere constantemente no discurso dos outros figurantes" (FARIAS, 2006, p. 289), as demais vozes narrativas que detectamos no texto contribuem para que o leitor desconfie das versões manipuladas por Quaderna. Na maioria das vezes, o que importa na leitura é divertir-se por meio da "viagem" alucinante do imaginário do narrador, sem encarar com tanta seriedade as

intenções deste na reelaboração de histórias e de versões por ele forjadas em momentos de delírio literário e político.

Embora a narração principal centre-se na figura e na história pessoal de Quaderna, reforçam-se, no romance, as várias versões dos eventos e as sobreposições de pontos de vista – o do narrador, o das personagens e o do leitor – sem se apresentar uma visão conclusiva dos eventos. A visão do narrador é construída a partir de uma perspectiva mística e religiosa que ele almeja construir a partir da narração dos episódios políticos acontecidos em Taperoá com a chegada do Rapaz do Cavalo Branco. Essa visão é, entretanto, contrastada com a percepção de personagens, como o juiz-corregedor, que contesta as versões contadas por Quaderna, e também pelo leitor, que reúne elementos que testam a pretensa ingenuidade do protagonista. Como exemplo dessa ambivalência, citamos uma fala do corregedor, em que este busca desestabilizar as declarações de Quaderna sobre o seu titulo de "rei": "Quer dizer que o senhor é que é o verdadeiro Rei do Brasil? Afinal de contas, quem era o rei, mesmo daqui? O senhor ou seu padrinho, Dom Pedro Sebastião?" (SUASSUNA, 2007, p. 465).

Verificamos que, por meio de delírios, visagens e alucinações, o narrador constrói todo o componente épico da literatura de cordel, com o qual ele filtra e metamorfoseia a realidade que o cerca. Indagado pelo corregedor sobre a sua opção pela "Monarquia de Esquerda" como sistema político, o narrador responde, com base na fórmula de seu estilo literário "régio": "– Porque acho Monarquia bonito, com aquelas Coroas, tronos, cetros, Brasões, desfiles a cavalo, bandeiras, punhais, Cavaleiros e Princesas, como no folheto de Carlos Magno e os Doze Pares de França!" (SUASSUNA, 2007, p. 462). Além da concepção cavalheiresca[82] que embasa a leitura do narrador dos episódios, resultado de da leitura de folhetos, Quaderna mostra ter uma percepção mística dos acontecimentos, tentando fazer reviver as atividades messiânicas da Pedra do Reino nas atividades protagonizadas no presente de 1935 pelo Rapaz do Cavalo Branco. Segundo Farias (2006, p. 348), *A Pedra do Reino* apresenta "uma reinterpretação mítica do acontecimento histórico do fenômeno messiânico da Pedra Bonita ou Reino Encantado", tendo como pano de fundo o movimento social de base popular e realizando uma "representação simbólica" do messianismo. Segundo expõe Farias, é principalmente através da recomposição da linhagem familiar do narrador-protagonista – que se imagina herdeiro do "trono do Império do Brasil" e "rei do Quinto

[82] Farias (2006, p. 298) ressalta a vertente cavalheiresca que embasa "a visão idealizada do espaço rural" do narrador do romance de Suassuna.

Império" e "profeta da Igreja Católico-Sertaneja" – que o romance faz a retomada de temas e eventos históricos messiânicos do Brasil, sobretudo do sertão nordestino, inscrevendo-os, entretanto, em uma aura mística. A genealogia do narrador, descrita pelo próprio Quaderna, mostra os episódios sucedidos com a chegada dos Garcia-Barretto ao Brasil durante a colonização e a persistência do nome de Sebastião entre os descendestes da família, até os feitos "sangrentos" e "proféticos" dos "reis castanhos" da Pedra do Reino de 1835 a 1838. É o próprio narrador que confirma este pertencimento nobiliário e real, aliando a descendência do padrinho Pedro Sebastião e do primo Sinésio à estirpe dos "Sebastião" (tanto o rei, como o santo). Portanto, é Quaderna que se empenha em ratificar o cumprimento da profecia do Quinto Império no Nordeste do Brasil. Indagado pelo juiz-corregedor, o narrador confirma: "[...] desde 1930 que eu esperava e profetizava, todo ano, a volta do meu sobrinho e primo Sinésio" (SUASSUNA, 2007, p. 690).

Nessa representação mística da história dos movimentos messiânicos do Nordeste, de acordo com a autora referida, o romance de Suassuna ressalta principalmente a ligação desses fenômenos com o sebastianismo português, recobrindo a realidade do sertão de uma assimilação "feudal" e "medievalizante" do imaginário cavalheiresco que "se estende também aos personagens através dos quais se atualiza n' *A Pedra do Reino* o mito sebastianista (FARIAS, 2006, p. 352). São esses elementos de cunho religioso e mítico que formam as vertentes familiares reais do narrador e que compõem a "atualização" mítica que, segundo Farias, o romance faz dos eventos históricos da Serra do Rodeador e da Pedra Bonita: a primeira, mais antiga, está ligada a ascendência dos parentes maternos do narrador (os Garcia-Barreto) ao rei português Dom Sebastião, ou seja, a vertente "fidalga" ibérica que o professor Samuel identificou na família de Quaderna; e a segunda linhagem familiar refere-se ao parentesco por via paterna do narrador (os Ferreira-Quaderna), isto é, a sua ligação de sangue com os "reis" castanhos dos redutos messiânicos da Serra do Rodeador e da Pedra Bonita, na fronteira entre Pernambuco e Paraíba. Essas duas vertentes se ajustam ao propósito do narrador de provar a ascendência aos reis autênticos do Brasil que ele imagina pertencer, e partir da qual o narrador reveste os episódios messiânicos brasileiros de cunho majoritariamente sebastianista.

Além desses elementos do passado familiar de Quaderna, apontados por Farias (2006), verificamos que o narrador do romance de Suassuna apresenta os eventos mais contemporâneos ao presente da narração, concentrados de 1930 a 1938, que Quaderna

acredita fazerem parte da "guerra" ou "revolução" sertaneja prevista para acontecer no "Século do Reino Encantado", no período de 1835 a 1938. Dentre esses eventos, são ressaltados pelo narrador a morte do rei do Cariri, Pedro Sebastião, e o desaparecimento de Sinésio. A "ressurreição" profética de Sinésio em 1938, disfarçado do Rapaz do Cavalo Branco, assinala, segundo o narrador, o cumprimento da profecia de que um messias iria livrar o povo de Taperoá da dominação dos fazendeiros poderosos. Sinésio, o filho desaparecido do rei do Cariri, no dizer de Quaderna, representa a esperança de redenção e justiça dos sertanejos de Taperoá. O Rapaz do Cavalo Branco, que recebe significado messiânico de acordo com as intenções de Quaderna de reclamar o seu direito ao "trono do Império do Brasil" enquanto "rei do Quinto Império e do Quinto Naipe", é uma das personagens através das quais o romance de Suassuna "atualiza" o mito sebastianista.

Quaderna intenta mostrar que Sinésio é, de acordo com Farias (2006, p. 352), "o representante simbólico no presente fabular da figura de Dom Sebastião", que a população pobre de Taperoá acreditava ter voltado para estabelecer um reino de justiça social. Verificamos a importância que Quaderna confere ao Rapaz do Cavalo Branco nessa passagem do livro, na qual Quaderna explica ao juiz corregedor a esperança de salvação que o "povo" concentrava em torno de Sinésio: "O Povo nunca perdera a fé na sua volta, quando ele, ressurreto, realizaria a Restauração, ou instauração de não sei que Reino, um Reino sertanejo no qual os proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres" (SUASSUNA, 2007, p. 422). Aqui, a esperança é atribuída ao "Povo", porém o leitor nota que é o próprio narrador que carrega essa esperança e que intenta anunciar essa profecia. Assim, as diversas "guerras" acontecidas no Nordeste, segundo o narrador, teriam relação com o cumprimento dessa predição. Unindo as duas demandas da guerra do Reino – a profetizada salvação do povo e a revolução encampada pelos partidários que acompanhavam Sinésio – o narrador garante que o "povo" de Taperoá via, na "guarda de Ciganos" que acompanhava o Rapaz do Cavalo Branco, nada menos que a "a guarda avançada de uma nova Coluna que o Fidalgo e Guerreiro-brasileiro, o Capitão Prestes, enviara ao Sertão para rebelá-lo e subvertê-lo como já tinha feito em 1926, com a célebre 'Coluna Prestes'!" (SUASSUNA, 2007, p. 422).

Nesse sentido, Quaderna endossa a versão de que o povo acreditava que Sinésio viera para restaurar o "Reino". A chegada de Sinésio à Taperoá no período do Levante Comunista, da forma como este evento é apresentado por Quaderna como uma "Revolução da Guerra do Reino" (SUASSUNA, 2007, p. 320) em favor do povo sertanejo, confere um sentido mítico

ao episódio histórico. Quaderna, Lino Pedra Verde, o profeta Nazário e o "povo" sertanejo fazem prenúncios do regresso de Sinésio, interpretando-o como o cumprimento de uma profecia do "Século do Reino", de uma "revolução". Por tudo isso, atestamos que a mitologia sebastianista é reativada pelo imaginário do narrador-protagonista que pretende ver as promessas do Século do Reino realizadas com a volta de Sinésio. De forma que a utopia messiânica de redenção da miséria é reforçada por uma visão circular do tempo, endossada por Quaderna: Sinésio voltara em 1935 para cumprir uma profecia anunciada há cem anos.

O narrador constrói essa visão circular do tempo histórico que consiste em relacionar os eventos de cunho político, social e econômico da atualidade de Taperoá – as disputas de poder das famílias rivais, a modernização das formas produtivas, a presença da burguesia urbana nas decisões e as ações comunistas da Coluna Prestes na região – aos fenômenos messiânicos do século XIX, ocorridos na Pedra do Reino.

Entretanto, constatamos que a ambiguidade[83] que permeia a construção do narrador-personagem é responsável também por construir uma visão ambígua dos fatos mostrada no romance. Como *A Pedra do Reino* não apresenta uma leitura conclusiva dos fatos históricos, a participação do leitor torna-se muito importante. Assim, o leitor pode concluir que Quaderna forjou essa concepção messiânica dos eventos, porque possuía, ele mesmo, intenções políticas em torno da imagem pública de Sinésio. O leitor pode conjecturar, ainda, que, caso o narrador não tenha sido um agente "comunista", como acreditava o corregedor, talvez possa ter sido, ao menos, usado para o agenciamento dos eventos em torno da herança do padrinho Pedro Sebastião Garcia-Barretto e da Guerra anunciada com a chegada de Sinésio. Nesse caso, interesses maiores de modernização da região, com implantação de indústrias de mineração pela família dos Moraes, poderiam está por trás dos aparentes conflitos familiares que envolviam as disputas dos irmãos Sinésio e Arésio.

De tal forma, a visão messiânica da história que o narrador deseja construir contrasta com a percepção de outras personagens que mostram os interesses dos chefes políticos e os interesses econômicos que desejam se instalar na região. Isto é demonstrado nos diálogos de alguns personagens do romance, como Arésio, Pedro Gouveia, Adalberto Coura e o juiz-corregedor, que participam da história como narradores secundários.

Assim, as várias perspectivas interpretativas para os acontecimentos, que são apresentadas pelo narrador, contrastam tanto com as diferentes posições narrativas, que o

[83] A respeito da ambiguidade na construção da(s) personagem(ns), conferir no primeiro capítulo desta tese.

próprio Quaderna assume, quanto com as interpretações dos demais personagens e narradores. A postura de Quaderna reforça que esse retorno ao "começo" de tudo, ou seja, aos mitos de fundação, seja da nação, da região ou da família, pode fazer reviver, na história do presente, as crenças do passado, moldando com a imaginação um novo sebastianismo que se (re)constitui com na figura de Sinésio. Contudo, esse, retorno do sebastianismo, pelo que sugere a prisão do narrador, concretiza-se por meio do fracassado. Contudo, para além desse suposto fracasso do retorno do sebastianismo, outras personagens mostram caminhos diferentes a serem seguidos na história do país. Vemos, assim, constituírem-se: i) a classe média urbana e a nova burguesia industrial, que emergia dos negócios de Antônio de Moraes; ii) os partidários de Sinésio e de Arésio, que se aproveitam do imaginário do narrador acerca da volta do Donzel, e alimentam discursos acerca da "Revolução Sertaneja", mostrando, assim, pontos de vista distintos acerca do engajamento revolucionário, conforme se pode verificar no longo diálogo entre Arésio e Adalberto Coura.

Assim, consoante ao que mostramos no primeiro capítulo desta tese, mesmo sendo narrador e personagem central da trama, Quaderna não narra de um ponto de vista fixo, "limitado quase exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos" (LEITE, 1985, p. 43) sobre os fatos, o que caracterizaria, em princípio, o narrador-protagonista. Para além dessa imagem de narrador, mostramos que, dentre as posições narrativa, Quaderna também se comporta como um "eu-testemunha" dos fatos, atuando em diversos pontos da história, como um narrador-testemunha. Tal narrador, segundo Leite (1985, p. 37) "vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil." Segundo a autora citada, o narrador-testemunha apela para o testemunho de alguém, "quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal" (*Idem*, p. 37). Tal posição coincide com a de Quaderna, que deseja provar a sua inocência para o leitor. Nesse sentido, como as demais personagens e os outros narradores (como é o caso do juiz-corregedor) apresentam versões que nublam a visão do narrador principal e lançam ambiguidade sobre sua narrativa, Quaderna toma a posição de uma personagem secundária, recorrendo, algumas vezes, a outras personagens para obter as versões dos fatos. Mas, ele não apresenta uma versão final do que foi relatado, pois, assume, mais uma vez, uma postura ambígua. Assim, em vários episódios do romance, o narrador transcreve os diálogos entre as personagens,

revelando as opiniões e posições destas sobre os assuntos abordados, como nesta passagem em que Arésio critica o do iberismo latinoamericano defendido pelo professor Samuel:

> – 'Sim!' – disse Arésio, em tom evocativo. — 'Era aí por 1924 ou 1925, quando começaram a chegar aqui uns livros nacionalistas, vindos de São Paulo! Samuel enchia nossas cabeças com eles, e eu e Dinis sonhávamos com a fundação da Falange Nacionalista Latino-Americana, ampliando nossos sonhos para o Continente inteiro, que
> nós queríamos ver unido num País só, o Ariel Ibérico sonhado pelo uruguaio Rodó e que nós queríamos levar ainda mais adiante dos seus sonhos! Lembra-se, Dinis?' (SUASSUNA, 2007, p. 627).

Dessa forma, é sob essa visão ambígua dos fatos, mostrada tanto pelo narrador quanto pela interferência de outras personagens, que o leitor conjectura, no final da trama, que o protagonista não tenha sido um agente "comunista", como acreditava o corregedor, mas que possa ter sido, ao menos, usado para o agenciamento dos eventos em torno da herança do padrinho Pedro Sebastião Garcia-Barretto e da Guerra anunciada com a chegada de Sinésio. Nesse caso, interesses maiores de modernização da região, com implantação de indústrias de mineração pela família dos Moraes, poderiam estar por trás dos aparentes conflitos familiares que envolviam as disputas dos irmãos Sinésio e Arésio, conforme discutimos no terceiro capítulo da tese.

O que afirmamos com certeza é que Quaderna, enquanto personagem, sabia demais, e que questionado poderia explicar sobre os "crimes" de que fora acusado, como se fosse um arquivo e, por isso, acabou preso, visto que guardava segredos que poderiam implicar pessoas importantes envolvidas no aparente jogo da herança e da Guerra do Reino. Os segredos do manuscrito não foram revelados por Pedro Sebastião, senil e assassinado no dia em que os revelaria a Quaderna. E os novos interessados no tesouro – a classe média ascendente, a Igreja, o Estado e a aristocracia urbana, na figura de Antonio de Moraes – possuíam planos arrojados de incluir a Vila de Taperoá nos novos rumos da modernização e internacionalização do país. Esses planos de modernização poderiam se concretizar tanto pela /via dos empreendimentos econômicos modernizadores da família de Antônio de Moraes e de outros agentes, quanto pela via do comunismo, já ensaiada por Carlos Prestes, que Sinésio e Quaderna poderiam representar. E o "povo" de Taperoá, que aguardava se cumprirem as profecias da chegada do messias e de seu reino de glória e fartura, via no suposto Sinésio esse salvador. Por isso, após um tiroteio na praça liderado pela tropa de cangaceiros de Capitão

Ludugero, seguiu os partidários de Sinésio, como descreve o narrador: "Depois é que soubemos o que houvera na Praça: o Povo, guiado por Lino Pedro-Verde e vendo que nós nos encaminhávamos para o alto Tabuleiro situado fora da Vila, compreendeu, instintivamente, que para lá é que se deviam dirigir todos os que fossem partidários do rapaz do cavalo branco" (SUASSUNA, 2007, p. 731). Assim, como se dirigiram para "fora da Vila de Taperoá", vemos que, embora não narre os desdobramentos da Guerra Sertaneja, ao que parece, a "revolução" protagonizada pelo suposto Sinésio resulta em fracasso. A possiblidade de retorno do "messias" que cumpriria a profecia da Pedra do Reino, conforme anunciou o narrador, não se concretizou em Taperoá.

Na perspectiva do romance de arquivo, a possiblidade de retorno à origem, conforme proposto pelo narrador-personagem de Suassuna, significa sempre um fracasso, uma impossibilidade de explicação da identidade nacional pela via da unidade e da homogeneidade da cultura e da história fragmentada do continente latinoamericano. Por isso, a voz narrativa de Quaderna convive com as demais personagens, mostrando a impossibilidade de se fechar uma interpretação para a complexa realidade histórica do país a partir de 1930, e pela qual os moradores da vila Taperoá se viam afetados.

Ao mostrar o panorama histórico e político de Taperoá, o narrador apresenta as disputas entre as famílias tradicionais da região, as tramas do poder patriarcal, as formas de acumulação em uma sociedade ainda agrária, elementos que fazem parte do passado familiar dos Garcia-Barretto. Mas esses parentes latifundiários são atingidos pelas transformações vivenciadas por Quaderna e são participantes das circunstâncias do presente do narrador, mobilizando ações no presente. Esse passado retratado no romance, conforme dissemos antes, é bem próximo do horizonte dos leitores do romance, a saber, as décadas de 1960 e 1970, e não uma época distante, como aquela a que foi retratada pelo narrador-historiador do romance romântico.

Assim, porquanto se mostre como um gênero que possui uma relação com a atualidade que o conforma, o romance revela em si a capacidade de construção de memórias. No romance de Suassuna, defendemos, constrói-se uma memória específica, que se caracteriza não apenas pela reiteração e acumulação, mas pela capacidade de atualizar, no presente de leitura, os diversos discursos anteriormente pronunciados tanto na literatura quanto nas ciências sociais. Neste sentido, o *Romance d'A Pedra do Reino* é, segundo a concepção de

memória que defendemos aqui, a memória sincrônica, uma forma de memória sempre diferenciada e atualizada.

Neste ponto da análise, chegamos ao problema da fronteira entre ficção e realidade, que defendemos também estar problematizada no romance de Suassuna. A obra refaz o percurso da história dos eventos messiânicos ocorridos na fronteira da Paraíba com Pernambuco, no século XIX, mas afirmando a narração memorialística e sua condição de texto ficcional. Vimos que é através da imaginação e da memória do narrador que os episódios históricos são ficcionalizados no romance suassuniano. Enquanto ficção, o texto não se esforça para apresentar uma leitura fidedigna do passado, como ocorre no gênero autobiográfico e memorialístico, embora estes possam ter, segundo Lima (2006, p. 354), "uma inscrição literária suplementar". Quaderna apoia-se nos documentos oficiais para construir seu relato, posição que confirma a validade da história e da tarefa do historiador no sentido de mostrar o que aconteceu na Pedra do Reino: "Sobre tudo isso, existe um papel do Governo, coisa oficial e portanto indiscutível. É uma carta-relatório, dirigida a Francisco do Rego Barros, Conde da Boa Vista, Governador, no tempo do Império, da Província de Pernambuco" (SUASSUNA, 2007, p. 75). Com isso, o narrador valida o estatuto dessa forma de conhecimento (o trabalho historiográfico) como forma de acessar o que aconteceu no passado.

Entretanto, Quaderna mostra também que o resultado do trabalho do historiador não pode ser considerado como um discurso de verdade: "Apesar de oficial, porém, e de ter instilado em mim a peçonha do 'campo encantado e sagrado, banhado de sangue', a carta-relatório omite uma porção de fatos importantes ligados à política dos Quadernas" (SUASSUNA, 2007, p. 75). É por isso que o narrador-protagonista reelabora os acontecimentos, mesmo os mais recentes, como as atividades da Coluna Prestes, com base em suas impressões pessoais dos fatos, estratégia que é resultado de sua capacidade de invenção e de imaginação. Dessa forma, o que sugere o romance de Suassuna mostra, assim, que a busca da verdade não pode se constituir em dogma, e que a memória pode ser uma fonte válida de conhecimento do que aconteceu. Segundo Gagnebin (2006, p. 44), essa concepção diz respeito "ao mesmo tempo, (a) uma definição certamente polêmica, paradoxal e, ainda, constrangedora da tarefa do historiador: é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade". Nesse sentido, ao invés de afirmar a validade do relato verdadeiro, o romance

suassuniano se empenha em atrair a atenção do leitor para a funcionalidade da memória no sentido de compartilhar experiências narradas no âmbito do romance.

O narrador faz questão de aliar realidade e imaginação, como nessa passagem em que ele lembra os versos ensinados na Escola de Cantoria de João Melchíades: "Eram, ainda, os três Reis degolados da Pedra do Reino que vinham à minha imaginação, quando eu ouvia meu Padrinho cantar esses versos, 'de tão profunda significação filantrópica e litúrgica'" (SUASSUNA, 2007, p. 103). É a poesia também que ativa a memória do narrador quando relembra a morte de seu padrinho: "E quando, em 1930, meu tio Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto foi degolado, foram ainda esses versos que me queimaram a memória, pegando fogo em meu sangue" (SUASSUNA, 2007, p. 103). Verificamos, portanto, que, n*'A Pedra do Reino*, a narrativa é uma construção que surge da relação entre ficção e realidade.

Dessa forma, defendemos que a construção de memória no romance de Suassuna filia-se a uma concepção fictícia do ato de lembrar. Do mesmo modo, torna-se útil distinguir o papel da história e o da narrativa de ficção. A narrativa histórica não opera do mesmo modo que a memória e a ficção, porque o sentido que a história organiza não é da ordem do imaginário. Diferentemente do narrador ficcional, o narrador do texto histórico atua dentro de um "protocolo de verdade" (LIMA, 1989, p. 104), mesmo que de forma lacunar e também provisória, ele busca responder às práticas discursivas da história. Embora, tanto o historiador como o narrador do texto ficcional criem, com base na verossimilhança, há diferenças fundamentais. Na história, o protocolo de verdade é uma exigência que deve existir na narração do passado feita pelo historiador, que é o responsável por dizer o que realmente aconteceu. Na ficção, a criação da verossimilhança baseia-se no que poderia ter acontecido.

Em suma, na análise que realizamos do narrador de *A Pedra do Reino*, estabelecemos distinções entre Quaderna e os narradores do romance de representação da paisagem. Nessa perspectiva, mostramos que, enquanto os romances de representação da paisagem buscavam fazer uma descrição da realidade que se aproximava de uma visão quase historiográfica; a forma como o romance de Suassuna dispõe sobre os eventos históricos nos mostra que, na narrativa ficcional, "o que parece verdadeiro não precisa, no menor grau que seja, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecê-lo (SCHLEGEL, 1798 *apud*. LIMA, 1989, p. 105). É, portanto, o caráter de verossimilhança do texto ficcional que faz com que o leitor se familiarize com as referências de realidade (pessoas e fatos) nele representados e aceite o

pacto ficcional, no sentido de considerar os eventos a partir da perspectiva do que poderia ter sido, e não do que realmente aconteceu.

6 CONCLUSÕES

Nesta pesquisa, analisamos *A Pedra do Reino* como uma ficção de arquivo, uma modalidade narrativa emergente na América Latina e no Brasil na década de 1960, segundo Echevarría. Para analisar a referida obra como uma ficção de arquivo, mostramos o funcionamento de alguns componentes literários e ficcionais da mesma. Levantamos a hipótese de que, enquanto romance de arquivo, o romance de Suassuna apresenta recursos estilísticos e temáticos diferenciados do padrão narrativo que se esboçou no Brasil desde o século XIX, sobretudo em relação à forma diversa de abordar o tema da identidade nacional.

Com base na teoria construída por Echevarría e discutida por Chagas (2014; 2011) sobre esta modalidade de ficção, avaliamos também a possiblidade de construção de uma memória sincrônica no espaço do romance. Para tanto, enveredamos por caminhos analíticos que mostraram alguns aspectos que tornam *A Pedra do Reino* uma obra ficcional e literária, tocando em questões intrínsecas e também extrínsecas à referida obra. Nesse sentido, consideramos alguns aspectos ligados à configuração do sistema literário e social da época, ocorrências estas responsáveis pela diversificação das obras produzidas no período, denominadas por Chagas (2014) de forças "endógenas" e "exógenas". Além disso, as teorias do romance formuladas por Bakhtin (1988) e Moretti (1996) nos ajudaram a analisar a forma como esse gênero, de caráter autocrítico e dispersivo, se relaciona com as questões do ambiente social e histórico. Dessa forma, por meio das discussões teóricas empreendidas por esses autores, vimos que o romance constrói uma memória ligada à reflexão e à atualização de elementos do presente da narrativa, como dito, uma memória sincrônica.

Na análise, verificamos, ainda, os elementos composicionais desse romance publicado por Ariano Suassuna em 1971. Dessa forma, analisamos os aspectos que constituem o feitio bem humorado da história, bem como a composição de um enredo atraente, entretanto, com volumoso conjunto de ações e de personagens, inclusão de textos, imagens, citações e referências, tudo isso girando em torno das desventuras do protagonista Pedro Dinis Quaderna. Defendemos, aqui, que todos esses elementos contribuem para a criação de uma obra diferenciada dentro da história do romance brasileiro. Nesse sentido, mostramos que o romance de Suassuna constitui-se como um "arquivo virtual" de textos que busca abarcar uma totalidade social, histórica e literária, e, que por isso, firma-se (ou pelo menos almeja firmar-

se) como um "marco" e como "monumento" da cultura brasileira. Essa busca pela abrangência pode ser verificada na grande quantidade de informações que a obra apresenta – seja na remissão que faz a diferentes contextos da história, da literatura e da cultura brasileiras, seja por via da abrangência de gêneros diferentes que apresenta, compondo um acervo textual que se infiltra no enredo.

Quanto ao motivo que nos levou a estudar, nesta tese, o *Romance d'A Pedra do Reino*, uma vez que o referido romance já havia sido objeto de estudo de várias dissertações e teses, nos Programas de Pós-Graduação de universidades brasileiras e estrangeiras, argumentamos que muitas dessas pesquisas ressaltam a configuração caleidoscópica do romance de Suassuna, mostrando a profusão de temas e de formatos presentes na obra, bem como os parentescos que a mesma mantém com as formas poéticas populares do Nordeste. Verificamos, estudando a fortuna crítica da obra, que pouco se tem dado atenção a "arquitetura" do romance como um todo, preferindo-se, na maior parte das vezes, esboçar estudos de temas históricos e sociológicos presentes no romance e traçar genealogias e filiações da obra. Poucos estudos até agora deram ênfase aos elementos que constituem a sua singularidade ficcional. Também, verificamos que, desde a sua primeira edição em 1971, o romance de Suassuna tornou-se uma obra bastante conhecida para o público leitor brasileiro: seu lançamento obteve sucesso de tiragens no mercado editorial e foi muito bem recebido pela crítica especializada, sendo citado em textos jornalísticos e em suplementos literários da época do seu lançamento. A boa recepção da obra pela crítica jornalística e pelos meios literários deveu-se, principalmente, à sua novidade formal e à diferença que estabelecia em relação ao romance típico do regionalismo de 1930. O romance foi elogiado na época de seu lançamento pela crítica brasileira por tratar da realidade local do Nordeste e contar uma história que se passa no sertão, sem se prender ao documentalismo naturalista que marcou a maioria da produção ficcional regionalista.

Apesar dessa boa recepção, o livro ainda não faz parte dos cânones literários brasileiros, de forma que se mantém fora dos compêndios de história da literatura. Este fato também justifica nossa disposição em estudar essa obra, buscando mostrar sua importância e sua participação no ambiente literário num momento em que o romance brasileiro começa a mostrar sinais de mudança, a saber, as décadas de 1960 e 1970, período de gestação e de publicação da obra.

Também, consideramos que, em relação à complexidade que apresenta, *A Pedra do Reino* merece ser analisada em comparação com outras obras da literatura, inclusive em nível mundial. Assim, verificamos, na pesquisa que deu origem a esta tese, que os recursos estilísticos e temáticos do romance dão forma a uma complexidade formal e a uma ambição de totalidade da matéria narrada, características da ficção de arquivo, segundo defende Echevarría, mas também da "épica mundial" e da "narrativa enciclopédica", subgêneros do romance categorizados por Moretti (1996) e por Mendelson (1976), respectivamente, os quais aproximamos da noção de ficção de arquivo no intuito de caracterizar o romance de Suassuna. Estes subgêneros foram retomados, em linhas gerais, por Chagas (2015), para analisar o lugar ocupado (ou pretendido) pelo romance de Suassuna na literatura brasileira e mundial. Nesse sentido, as análises de Chagas colaboraram para mostrarmos a inserção do romance de Suassuna no contexto social e cultural de produção do romance, verificando a possiblidade (e a ambição) de participação da referida obra no sistema literário brasileiro e até global.

Ressaltamos, ainda, que, por ser uma narrativa de transição, *A Pedra do Reino* mantém o foco em algumas questões temáticas ligadas ao padrão comum do romance brasileiro, dentre as quais a discussão sobre a singularidade da nação. Dessa forma, a análise que realizamos do romance de Suassuna mostra que, como um romance de arquivo, a obra é um exemplo de que os romances brasileiros da década de 1960 ainda continuam mostrando a singularidade das culturas locais, porém trazendo esse tema como um questionamento. Como um arquivo, o romance manifesta, também, outras perspectivas discursivas não visitadas pela maioria dos romances nacionais. Uma dessas perspectivas é a de afirmação da natureza literária do romance, a partir da qual o texto de Suassuna reconfigura a forma de imitação do discurso antropológico. Por esse viés, o romance realiza uma crítica aos romances regionalistas e à explicação das culturas locais feita por esses romances. As ficções do mito, termo com o qual Echevarría descreve o romance regionalista, privilegiavam a imitação do discurso e do método antropológico, materializando, nos textos, um discurso de explicação das culturas primitivas, da mesma forma como os viajantes europeus buscaram explicar as culturas nativas no período da colonização do continente. As ficções de arquivo, ainda de acordo com Echevarría, "continuam buscando a chave da cultura e da identidade latinoamericana" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 238), porque permanecem na mediação do discurso antropológico de explicação da origem das culturas locais, porém esses romances não aceitam o discurso do método da antropologia como algo dado, pois privilegiam o caráter literário das narrativas.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que demonstram o limite das bases do discurso da antropologia, as ficções de arquivo enfatizam a linguagem da literatura para produzir novas formas de registro das culturas e épocas nas quais são escritos. Dessa forma, mostramos, com base em Echevarría, que "a diferença entre as ficções de arquivo e seus antecessores é que aquelas fingem ser literatura, e não outra forma de discurso hegemônico" (ECHEVARRÍA, 2000, p. 238). A ficção de arquivo representa, na visão de Echevarría, uma modalidade do romance em fase de transição, visto que, apesar de afirmar o componente literário e a autoconsciência do caráter metaliterário, o romance de arquivo continua buscando uma interpretação da cultura e da identidade nacional, mas sem negar seu caráter de texto ficcional e sem apresentar uma síntese dessas figurações culturais.

Mostramos, também com base na noção de arquivo, a possiblidade de construção de uma memória no romance. Nesse sentido, a metáfora e o conceito operacional de "arquivo" nos foram úteis na tarefa de demonstrar a natureza plural d'*A Pedra do Reino*. Atestamos que os romances de arquivo continuam a produzir registros das épocas que abordam; produzem, portanto, uma memória. Porém, esses romances elaboram modos distintos de produção de memória, centrando-se, principalmente, na questão da singularidade das nações numa perspectiva sincrônica. Assim, os arquivos demonstram, em relação à estrutura social, um quadro de transformações e também de permanências, convivendo numa mesma época, conforme mostramos no romance de Ariano Suassuna. Defendemos, portanto, que, dada a sua singularidade estilística, *A Pedra do Reino* se alia a uma construção específica de memória. Por isso, ao registrar fatos, valores, línguas e culturas de temporalidades diferentes, condessados no presente do enredo, essa memória sincrônica se associa à atualização e à ressignificação da realidade observada.

Denominamos, na tese, essa forma de memória de "memória do presente" ou "memória sincrônica". Nesse sentido, verificamos que, no *Romance da Pedra do Reino*, o passado da década de 1930, e até o passado mais remoto, ao qual se refere o narrador-personagem quando trata dos episódios ocorridos na Pedra Bonita, no século XIX (1835), são mobilizados com o objetivo de contribuírem para uma reflexão acerca dos acontecimentos da atualidade do leitor (década de 1970), quais sejam: transformações socioeconômicas e políticas ligadas ao acirramento da urbanização e das disparidades sociais no país, bem como à radicalização política e ao florescimento de governos autoritários, cujas consequências, são mostradas, no enredo, por meio daquilo que acontece na vida do narrador e de outras

personagens. Além disso, também por meio do que estamos chamando de "memória sincrônica", o romance exibe previsões para a realidade do país que têm validade, inclusive, para a contemporaneidade.

Por fim, reconhecemos que analisar uma obra monumental como *A Pedra do Reino* não é uma tarefa simples. Afinal, como o classificou Raquel de Queiroz, no momento de sua publicação, trata-se de um romance "tumultuoso", escrito durante doze anos, e, por isso, analisá-lo demandou muito de nossas forças "acadêmicas" (como diria, de forma bem-humorada, Quaderna) para encontrar e manter o foco no objeto principal da pesquisa.

Temos ciência de que muitos dos elementos que compõem a obra ficaram de fora da análise, pois abordar a totalidade de efeitos de sentido e de caminhos reflexivos desse livro é uma tarefa que consideramos quase impossível, dado o caráter de multiplicidade e de enciclopedismo que este romance apresenta. Contudo, apesar das possíveis e prováveis falhas, acreditamos ter conseguido apresentar o *Romance da Pedra do Reino* como sendo uma ficção do arquivo; e defender que essa sua forma de estruturação arquivística implica o funcionamento de uma memória sincrônica. Essa foi nossa tese e é isso que esperamos ter podido mostrar.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente**: a performance, o segredo e a memória. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. BENJAMIN, Walter. In: Considerações sobre a obra de Nilolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas, Vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.197-221.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. Considerações sobre a obra de Nilolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas, Vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.114 -119.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, Beth. **A personagem.** Vol. 3. Série Princípios, Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio**. A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1987. (pp. 140-162)

CAMARGO, Luís Gonçales Bueno de. **Uma história do romance brasileiro de 30.** Tese (doutorado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2001.

CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. **Cavalaria e picaresca no romance d' A Pedra do Reino de Ariano Suassuna**. (Tese Doutorado em Letras - Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americana). Universidade de São Paulo, USP, 2011.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina. **Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,** n. 38. Brasília, julho-dezembro de 2011, p. 41-59.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Sobre a origem histórica da diversidade do romance brasileiro contemporâneo. Uma leitura de *Quarup* como romance de arquivo**. Revista Brasiliana Journal for Brazilian Studies**. Vol. 3, n.1 (Jul. 2014). ISSN 2245-4373.

CHAGAS, Pedro Dolabela & PEREIRA, Ingrid Michelle Lopes. Arquivo e memória: uma análise dos conceitos de arquivo segundo Michel Foucault e Roberto Gonzalez Echevarría. **Fólio Revista de Letras**. Vitória da Conquista: v. 3, n. 2 p. 319-331 jul./dez. 2011.

CHAGAS, Pedro Dolabela & SANTOS, Dárley Suane Leite dos. O narrador e a paisagem: Milton Hatoum, Bernardo Carvalho e o fim do projeto de uma literatura nacional. **Revista de Estudos de literatura brasileira contemporânea,** n. 46, p. 343-361, jul./dez. 2015.

CHAGAS, Pedro Dolabela. O Romance da Pedra do Reino: o seu lugar na história. **Revista Caletroscópio.** Volume 3 / n. 4 / jan./jun. 2015.

CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. São Paulo: 5º Ed. Editora Ática, S. A., 2005.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte. Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo**. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna:** Espaço Regional, Messianismo e Cangaço. Recife: Editora Universitária - UFPE, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collége de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

FOUCAULT, Michel. O pensamento exterior. In: FOUCAULT, Michel**. Ditos & Escritos vol. II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Organização e seleção de textos Manoel de Barros da Motta; Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel**. Ditos & Escritos. Vol. III**. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica (quatro ensaios)**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Vol. I**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.7 -19.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GENETTE, Gerárd. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético, vol. 2, São Paulo, Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário:** perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1969.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). **A literatura e o leitor**: Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67- 84.

LEAL-MCBRIDE, Maria Odília. **Narrativas e narradores em A Pedra do Reino:** estruturas e perspectivas cambiantes. New York: Peter Lang Publishing, 1989.

LEITE, Lígia Chiapinni Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LEMOS, Anna Paula Soares. **Ariano Suassuna, o palhaço-professor e a sua Pedra do Reino**. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Rio de janeiro/ UFRJ, Faculdade de Letras, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **História, ficção, literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. Implicações da brasilidade. In: **Caderno de Teoria e História Literária: Floema Especial** - Ano II, n. 2 B, p. 13-22. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006b.

LIMA, Luiz Costa. **Na aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIND, Georg Rudolf. Ariano Suassuna, romancista**. Revista Colóquio/Letras**. Nº 17, 1974.

LUKÁCS, Jorge. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Vida de Quaderna e Simão.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2003.

MICHELETTI, Guaraciaba. **Memória e discurso no romance**: traços discursivo-estilísticos d' A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. Anais do VII Congresso luso-brasileiro de ciências sociais**.** Coimbra, 2004.

MENDELSON, E. Gravity's Encyclopedia. In: LEVINE, G., e LEVERENZ, D. (orgs.). **Mindful pleasures.** Boston: Little, Brown and Company, 1976. p. 161-196

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORETTI, Franco. **Modern Epic:** The World System from Goethe to García Marquez. Nova Iorque: Verso, 1996.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Bloch Editora, 1988.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história**: a problemática dos lugares. Projeto História. n° 10, p. 7- 28, dez. 1993.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1900.

PELLEGRINI, Tânia. **A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade.** Revista de Filología Románica, 2002, 19, 355-370. ISSN: 0212-999X

PEREIRA, Leonice Rodrigues. **Tereza Albues e Wanda Ramos: memórias em diálogo**. Cuiabá, MT: Carlini & Caniati Editorial, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. **Revista de História das Idéias**. Vol. 1, 2000. p. 33 - 57

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Réforme et révolution dans les societés traditionnalles**. Paris: Edittions Anthrops, 1968.

QUEIROZ, Raquel. Um romance picaresco? In: **Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta**. 9ª edição. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

REGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Ficção Completa, Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido:** a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SANTOS, Idelette Muzart dos. Le Pierre Du Royaume, version pour européens et brésilliens de bon sens: a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna**.** Veredas 4: 117-131, **Revista**

da Associação Internacional de Lusitanistas. Coimbra, Fundação Eng. António de Almeida, décembre, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano**. Nas malhas das letras/ensaios**. Rio de Janeiro, Rocco. 2002.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2ª ed. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2009.

SANTOS, Dárley Suane Leite dos. R**omance e Memória: a memória sincrônica como mecanismo ficcional em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho**. Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. Belo Horizonte: editora UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOLES. Robert. "Métarécits". In: **Poétique nº. 7. Revue de théorie et d'analyse littéraires.** Paris: Éditions du Seuil, 1971.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d' a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano. **História do rei degolado nas caatingas do sertão:** romance armorial e novela romançal brasileira – Ao sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial.** Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012**.**

SUASSUNA, Ariano. **História do amor de Fernando e Isaura**. Recife: Edições Bagaço, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das letras, 1990.