

Alegoria e utopia em "O Romance d'A Pedra do Reino", de Ariano Suassuna

Allegory and utopia in *O Romance d'A Pedra do Reino*, by Ariano Suassuna

Marcus De Martini
Noeli Dutra Rossatto

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil

Resumo: O presente artigo analisa *O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do escritor brasileiro Ariano Suassuna, com o objetivo de relacionar o gênero da obra a seu conteúdo. A partir da análise da presença de ideias messiânico-milenaristas, de cunho sebastianista, no texto, constatou-se sua função alegórica na narrativa. Mais que se referirem literalmente a uma realidade futura e idealizada, tais ideias servem de alegoria a uma evasão estética na literatura, como utopia. Daí o uso do gênero da "anatomia" (FRYE, 2014) como forma de explorar todas as dimensões dessa ideia.

Palavras-chave: A Pedra do Reino. Ariano Suassuna. Sebastianismo. Literatura. Anatomia.

Abstract: This article focuses on the *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, a novel by the Brazilian writer Ariano Suassuna, and explores the relation between its genre and its content. Analyzing the presence in the text of millenarian and messianic ideas, related to "Sebastianism", we reveal the importance of a complex allegorical system in this narrative. In spite of referring to a future and idealized reality, such ideas are used as an allegory to an aesthetic evasion through literature, that amounts to creating an utopian world-vision. Hence the use of the genre of "anatomy" (FRYE, 2014) as a way of exploring all the dimensions of this idea.

Keywords: A Pedra do Reino. Ariano Suassuna. Sebastianism. Literature. Anatomy.

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

286

Publicado em 1971, *O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do escritor brasileiro Ariano Suassuna, já está em sua sexta edição. Com base nesse romance, a Rede Globo de Televisão produziu e exibiu, entre os dias 12 e 16 de junho de 2007, a minissérie *A Pedra do Reino*, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho.¹ Podemos perceber daí o atual revival e a popularização da obra de Suassuna, como do próprio autor, em grande parte devido ao sucesso de bilheteria nos cinemas de *O Auto da Compadecida* (2000), película dirigida por Guel Arraes com base na obra homônima do escritor paraibano, mas também com referências a *O Santo e a Porca* e *Torturas de um Coração*, igualmente dele (OROFINO, 2006). Como a *Pedra do Reino*, o *Auto*, antes de ir ao cinema, foi uma “micro-série” em quatro episódios originalmente veiculada pela Rede Globo, mas não há indícios, pelo menos até o momento, de que o *Romance* seguirá o mesmo caminho do *Auto*, migrando para as salas de cinema.

No entanto, seria extremamente injusto atribuir esse surto de interesse pela obra suassuniana como sendo decorrente apenas da exposição de sua obra no cinema e na televisão, com o adendo da chancela da Globo em ambos os casos. A obra de Suassuna é extremamente interessante e inteligente, sendo capaz de realizar de fato, como parece ser um lugar-comum quanto à sua obra literária, aquele velho diálogo entre o erudito e o popular, reivindicado por muitos e alcançado por poucos.

No caso d'*O Romance d'A Pedra do Reino*, isso se torna ainda mais evidente que em seus outros textos, pois esse choque cultural entre um Brasil oficial e pretensamente “civilizado” e outro Brasil selvagem e medieval, diagnosticado inicialmente pelo Euclides da Cunha de *Os Sertões* e glosado impiedosamente pelo romance nordestino, ambos referências onipresentes para o texto de Suassuna, transforma-se no radical do próprio gênero escolhido pelo autor e no desenvolvimento de todo o texto a partir daí. Seja no desenrolar da própria trama, seja em diálogos periféricos, que podem passar despercebidos em uma primeira leitura, mas que se mostram, com uma análise mais detida, sustentados numa mesma viga, a tensão entre o erudito e o popular, o mítico e o científico, o espontâneo e o artificial, o atávico e o estrangeiro, entre outros, é sempre posta em primeiro plano, numa promessa de síntese que se busca realizar e que se frustra constantemente, na construção da própria narrativa.

1 Sobre a minissérie brasileira da Rede Globo de Televisão, ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Pedra_do_Reino>.

Esse entrechoque de extratos culturais busca sua integração em Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna, narrador-personagem da obra, um misto de sertanejo e homem de letras, cujas ambições seriam a de reestabelecer o “Reino da Pedra Bonita”, de que se julgava herdeiro, e escrever a grande obra do gênio brasileiro. Tais objetivos mostram-se viáveis a partir de um momento-chave da trama, a chegada de uma cavalgada à cidade de Taperoá, espaço principal da história, trazendo certo “moço do cavalo branco” de volta, este supostamente ressuscitado, evento que ocorre já no início do romance. Esse acontecimento miraculoso dará azo a toda uma série de interpretações messiânicas, cuja estrutura subjaz ao delineamento das situações dramáticas, como também à criação da própria obra literária que se propõe a narrá-las. Este artigo procurará analisar essa tensão.

Alegoria e utopia em “O Romance d’A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna

287

O “Romance”

Num prefácio a *O Romance d’A Pedra do Reino*, a romancista Rachel de Queiroz relata que Suassuna havia lhe dito, ao mencionar pela primeira vez a composição dessa obra, que escrevia um “romance picaresco”. A romancista, porém, logo questiona a precisão da denominação do gênero, pois, ao ler o texto a que o paraibano chamara de “romance picaresco”, havia constatado algo diverso. *A Pedra do Reino* seria muito mais que um “romance picaresco”, sem, pelo menos em parte, deixar também de o ser. Como afirma Queiroz, “*A Pedra do Reino* transcende disso tudo, e é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse [...]” (SUASSUNA, 1995, p. 6²). Para saber se a autora de *O Quinze* tem razão, precisamos, inicialmente, destacar a organização da obra e a situação enunciativa que desencadeia o processo narrativo.

O Romance d’A Pedra do Reino não se organiza em capítulos, mas em “folhetos”, o que remete à literatura de cordel de onde Suassuna retira parte substancial da inspiração de sua obra. A onipresença dos folhetos, tanto no conteúdo como na apresentação física do *Romance*, remete ao “Movimento Armorial”, movimento estético lançado por Suassuna, entre outros, e ligado à literatura de cordel, à música popular de viola, rabeça ou pífano, e à xilogravura, elementos que se encontram todos integrados na construção da *Pedra do Reino* (NEWTON JR., 1999). Essa escolha é, portanto, referencial/reverencial, no sentido que indica

2 Doravante, indicaremos apenas o número da página citada.

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

a onipresença de um elemento de literatura popular na composição do texto, o que se percebe, posteriormente, pela matéria narrada e pela linguagem, sem diminuir ou satirizar essa vertente literária, mas a fim de integrá-la em outra instância, que é a da literatura oficial, “acadêmica”. Ao passo que, depois das epígrafes iniciais, Suassuna anuncia a apresentação de um “Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz do Cavalo Branco” (p. 13), mimetizando um vendedor de folhetos de cordel que propagandeia seu produto, despertando o desejo dos distraídos passantes de uma feira, deparamo-nos com uma “invocação às musas”, primeira parte canônica de uma epopeia. Não uma invocação típica, vale notar, mas sertaneja:

288

Ave Musa incandescente
do deserto do Sertão!
Forje, no Sol do meu Sangue,
o Trono do meu clarão:
cante as Pedras encantadas
da Catedral Soterrada,
Castelo deste meu Chão!

Nobres Damas e Senhores
ouçam meu Canto espantoso:
a doida Desventura
de Sinésio, o Alumioso,
o Cetro e sua centelha
na Bandeira aurivermelha
do meu Sonho perigoso! (p. 27).

São duas estrofes de sete versos, cada um dos quais com sete sílabas métricas. Isto é, temos dois septetos de redondilhas maiores, o verso tradicional da literatura popular de raiz ibérica. Não por acaso, o peso cabalístico do número sete reforça o tom de mistério anunciado anteriormente para o romance. Contudo, as duas estrofes “sertanejas” correspondem aos dois movimentos do proêmio de uma epopeia. Como se sabe, uma epopeia apresenta cinco ou seis partes de “quantidade”, que correspondem à materialidade do poema, que são: título, proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo (HANSEN, 2008). O título deveria fazer referência ao herói da epopeia ou ao lugar onde se passa a

ação. No caso d'A *Pedra do Reino*, ele faz alusão às duas coisas: à pedra do reino e ao príncipe do sangue do vai-e-volta. Referência irônica, como veremos mais adiante. Logo após o título, a primeira estrofe corresponde à já aludida invocação às musas, à qual se segue o anúncio da matéria que será narrada no poema, a *propositio*. Tal matéria é o “canto espan-toso” mencionado na segunda estrofe: “a doida desventura de Sinésio, o Alumioso etc”.

O primeiro folheto, “Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de In-trodução”, já de início perverte o esquema épico que tomava conta da obra. Muito embora o narrador prossiga na referência ao “canto”, já que o *epos* grego é recitação, esse cantar se torna agora “acadêmico”, numa repentina mudança de registro, com a qual o leitor logo terá de se habituar. O “pequeno cantar acadêmico” antepõe-se assim à parte que deveria se seguir à proposição, segundo o cânone épico – a *narratio* –, que somente iniciará no segundo folheto. O primeiro folheto traz assim, curiosamente, uma digressão sobre a escolha do gênero, o que ressalta a importância disso na arquitetura da obra. Mais que uma questão de categorização genérica, supostamente de interesse apenas para críti-cos ocupados com ferramentas de análise empoeiradas, como amiúde parecem sugerir certos autores, a escolha do gênero é fulcral, tanto que é anteposto ao título propriamente dito da obra, como nos textos anti-gos, o que indica uma relação íntima e integral entre forma e conteúdo. Seguindo a nomenclatura retórica clássica, poderíamos caracterizar o primeiro folheto como uma explicitação da *inventio*. Como se sabe, a *inventio* da retórica compreende o processo de elaboração do discurso, com a escolha do gênero, das palavras adequadas a ele etc. (REBOUL, 2004). Isto é, não faz parte da materialidade do texto, presente na *dispo-sitio*. Assim, ao tergiversar sobre a escolha do gênero, o narrador rompe o distanciamento épico típico pela primeira vez, estabelecendo um diálogo metalinguístico totalmente estranho ao modelo antigo de que insinuava inicialmente lançar mão. Mais ainda, contrariamente à e-po-eia, geralmente ocupada de fatos passados, da *res gestae* de um herói, o relato da *Pedra do Reino* é contemporâneo ao narrador, já que a persona-gem principal da trama, apesar de o proêmio sugerir que fosse Sinésio, o Alumioso, é o próprio narrador. Tais seriam, de fato, características do romance moderno, não de uma epepeia.

O narrador-personagem, Quaderna, explicita que se encontra preso devido a um processo injustamente movido contra si. Disso teria

*Alegoria e
utopia em
“O Romance
d’A Pedra
do Reino”,
de Ariano
Suassuna*

289

surgido seu desejo de defender sua inocência através de um “romance”. Contudo, como o próprio narrador reconhece, seu “romance” é mais um “memorial” que qualquer outra coisa. Essa discussão estabelece, desse modo, desde o início, um caráter de inacabamento da narrativa, como também marca a ironia da situação desse poeta-narrador/aedomemorialista, que, ao propor o romance das desventuras de um herói – Sinésio Sebastião –, entrega, em vez disso, o memorial de um anti-herói, Quaderna, ele mesmo:

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

290

Escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos, minha terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates nas Catingas; *história que foi a suma de tudo o que passei e que terminou com meus costados aqui*, nesta Cadeia Velha da Vila Real da Ribeira do Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Província da Paraíba do Norte. (p. 20, grifos nossos).

Depois dessa que parece ser a verdadeira *propositio* da obra, ao final do primeiro folheto, tem-se início a *narratio*, que, como ocorre numa epopeia, é *in media res*. Assim, a narrativa de fato irrompe com a chegada de uma estranha cavalgada, acontecimento de fundo místico-transcendental, ao qual o narrador irá se referir insistentemente, criando uma força centrípeta na narrativa.

Primeira das partes referentes à “qualidade” de uma epopeia, a fábula deveria ser única, narrando uma ação com começo, meio e fim (HANSEN, 2008). Muito embora todos os “episódios” do romance tenham alguma conexão com essa ação desencadeadora, o tempo da narrativa vai além dela, já que o tempo da enunciação ocorre três anos depois da cavalgada, cujo desenlace não será narrado no final da história, frustrando as expectativas do leitor. Ou seja, a fábula não tem um fim, o qual é protelado para um momento posterior ao término da narrativa.

Essa grande “cavalgada” ou “desfilada moura”, como caracteriza o próprio autor, ocorre na véspera do Pentecostes de 1935, ou seja, três anos antes do tempo de início da narrativa, 1938 (p. 35). Desse modo, Quaderna dá à sua narração uma feição cronística e não apenas épica, como ele mesmo reconhecerá. Esse tempo complica-se ainda mais, pois, de saída, o autor adverte para duas singularidades dessa Cavalgada. A primeira delas é que aquele episódio, tal como se as personagens

transitassem livremente das narrativas de ficção literária ou do imaginário popular para o vivo palco da história, já havia sido previsto por um brasileiro “alumiado” e “visionário”: o poeta Gonçalves Dias (1823-1864), que vivera um século antes. Por “preencher” uma profecia, a cavalgada leva a narrativa para o tempo sagrado, mítico, em que a cronologia é relativa; mais do que isso, um tempo além do tempo humano, ou, numa perspectiva tomasiana, um tempo em que tudo é simultâneo.³

A segunda singularidade é a de que a cavalgada tem à frente, na primeira parte do desfile, três homens que dão início à cerimônia. O primeiro está montado em um cavalo e conduz uma bandeira com três Onças vermelhas. Logo atrás, vem o segundo homem, andando a pé e trazendo uma cruz de madeira com Gaviões e Carcarás. O terceiro homem, montado em um cavalo-branco, é identificado como sendo um Frade-Cangaceiro ou um Monge-Cavaleiro. Seu nome é Frei Simão. Empunha uma bandeira em que reluz um sol com os raios em meio a um campo vermelho; e, no centro, um anel circunda um pombo branco em voo. Segundo o autor, esta é a “Bandeira do Divino Espírito Santo do Sertão” (p. 49). Tais personagens reforçam então o tom apocalíptico da cavalgada, como se o advento de um novo tempo chegasse com ela.⁴

Estabelecido o evento centrípeto da trama, no terceiro folheto, o narrador começa uma série de digressões, vindo a retomar a sequência cronológica inicial da narrativa apenas muito depois. Novamente aqui, a fim de contar a emboscada enfrentada pelos cavaleiros antes de chegarem a Taperoá, o narrador discute seu estilo. A *elocutio*, elocução, era outra das partes de qualidade da epopeia, devendo ser caracterizada como magnífica ou sublime, em conformidade com o caráter elevado da matéria narrada (HANSEN, 2008). Quaderna, entretanto, define seu estilo como um meio termo entre os estilos de seus dois mestres: o Doutor Samuel Wandernes, que é poeta, promotor de justiça, fidalgo, monarquista e cavaleiro; e o Professor Clemente, advogado criminalista, mestre-escola, filósofo e comunista. Tal como as figuras das cartas do baralho ou as personagens das Cavalhadas ou das Folias do Divino, uma personagem é o contrário da outra. Samuel é o cavaleiro branco,

Alegoria e utopia em “O Romance d’A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna

291

3 Na concepção de São Tomás de Aquino, todos os eventos, mesmo os futuros contingentes, seriam presentes para Deus. Isso não significaria que esses eventos deixariam de ser contingentes, mas que Deus conhecê-los-ia sempre como se estivessem acontecendo no presente, ainda que, no mundo terreno, esses fossem eventos ocorrendo sucessivamente no tempo (CRAIG, 1988).

4 Já tratamos do significado dessas personagens em outro lugar (ROSSATTO; DE MARTINI, 2014).

descendente de nobres estabelecidos há séculos como senhores de engenho da Zona da Mata pernambucana, relacionando-se ao papel do cruzado cristão do Cordão Azul; enquanto Clemente é negro, de origem humilde, relacionando-se com o papel do cavaleiro mouro do Cordão Encarnado. Como afirma Quaderna:

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

292

Vossas Excelências não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena [a emboscada], colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito, numa ‘prosa heráldica’, como dizia o grande Carlos Dias Fernandes. Só o consegui porque, além de pertencer ao ‘Oncismo’ do Professor Clemente, pertence também ao movimento literário do Doutor Samuel Wandernes, o ‘Tapirismo Ibérico-Armorial do Nordeste’. Graças a este último é que omiti, nas descrições que fiz até aqui, qualquer referência ao tamanho diminuto e à magreza dos cavalos sertanejos que serviam de montada aos Cavaleiros, assim como às pobreza e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa. No movimento literário de Samuel é assim: Onça é ‘jaguar’, anta é ‘Tapir’, e qualquer cavaliño esquelético e crioulo do Brasil é logo explicado como ‘um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes, cruzadas na Península Ibérica e para cá trazidas pelos Conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal, quando realizaram a Cruzada épica da Conquista’. (p. 33).

Ao digressionar sobre o estilo adequado ao seu relato, o narrador mais uma vez rompe o distanciamento épico. Esse abandono, porém, é parcial, pois o “tapirismo” de Samuel Wandernes, correspondendo, *grosso modo*, a um estilo literário grandiloquente, de feição épica e cavaleiresca, essencialmente poético (do verso à versalhada), mantém-se em sua narrativa, dando conta, como vemos no excerto – o que se confirmará na continuidade da história –, de eventos sobrenaturais ou grandiosos. Já o “oncismo” de Clemente corresponderia ao registro popular, que será empregado na narração dos eventos mais “mundanos”, “picarescos” da obra; portanto, prosaico. Percebemos daí a correspondência entre estilo e matéria narrada, ainda que se sobreponham no decorrer da narrativa. Mais ainda, podemos notar que a matéria de seu romance não é apenas elevada, como seria a de uma epopeia, mas também popular, indo do registro pretensamente realístico, ao satírico e burlesco.

Nem tanto grandiloquente, mas também não totalmente “realista”, nem todo poético, mas nem todo em prosa, o relato de Quaderna, colocando-se nesse entremeio, perde justamente sua credibilidade, fato que será levado ao primeiro plano no interrogatório policial ao qual o narrador terá de se submeter na parte final da narrativa. Ao comentar o “folheto” que seu amigo e poeta Lino Pedra-Verde escreveria mais tarde sobre a chegada da cavalgada, onde este mencionava que Frei Simão trazia um “rifle”, afirma Quaderna:

É verdade que o Frade trazia era um mosquetão. Mas como este não cabia na métrica, Lino Pedra-Verde transformou-o num rifle, no ‘folheto’. E é aí que eu, apesar de partir ‘da realidade rasa e cruel do mundo’, como Clemente, dou também razão a Samuel, quando diz que, na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia (p. 36).

Essa dualidade entre dois mestres, dois registros poéticos, duas realidades, continuará na matéria da história propriamente dita: a guerra da pedra do reino e suas repercussões.

A “Pedra” do “Reino”

No “Folheto IV”, Quaderna relata que foram duas as causas de sua prisão, ainda que correlacionadas: a chegada do moço do cavalo branco e a misteriosa morte de seu tio, o fazendeiro Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto. A relação entre os dois fatos é que, no dia da morte do fazendeiro, seu filho Sinésio Sebastião desaparecera. Dois anos depois, fora dado como morto. No entanto, acreditou-se que o moço do cavalo branco seria o próprio Sinésio ressuscitado ou simplesmente ressurgido (pela notícia de sua morte ser falsa), regressando a Taperoá para vingar a morte de seu pai, crime deixado sem solução.

O sertão em que se passa a história encontrava-se marcado por episódios messiânicos, dos quais se destaca o episódio de Canudos, narrado pelo já citado Euclides da Cunha. Porém, o episódio inicial mencionado por Quaderna era o ocorrido na “Serra do Rodeador”, com o qual já se envolvia sua família, chamado pelo narrador de “Primeiro Império”. Tais episódios messiânicos teriam seguimento, chegando às “Pedras do Reino”, o que daria origem ao que Quaderna consideraria o “Segundo Império”:

Alegoria e utopia em “O Romance d’A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna

293

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

294

Nessa terra, fica a famosa Serra do Reino, na qual se erguem aquelas duas enormes pedras, estreitas, compridas e paralelas, que os nossos Sertanejos consideram sagradas, por serem as torres do Castelo, Fortaleza ou Catedral Encantada onde meu bisavô, Dom João Ferreira-Quarderna, foi Rei, ensinando, de uma vez para sempre, que o Castelo está ali, soterrado por um cruel encantamento, do qual somente o sangue nos poderia livrar, acabando de uma vez com a miséria do Sertão e fazendo todos nós felizes, ricos, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais. (p. 38).

Os “impérios” sucedem-se até o “Quarto”, que se encerra com um banho de sangue e o morticínio de seus seguidores, tendo como ponto comum com os anteriores “a fundação de um Reino junto a uma Pedra, dentro da qual, prisioneiro e encantado, está El-Rei Dom Sebastião, o Desejado”.

D. Sebastião é uma figura que perpassa toda a *Pedra do Reino*. Nascido em 1554, foi chamado de “o desejado”, pois, como filho único do príncipe D. João e de Dona Joana de Áustria, irmã de Filipe II, rei da Espanha, tornou-se único herdeiro direto da coroa portuguesa. Como o príncipe D. João morreu antes do nascimento de seu filho, a questão sucessória tornou-se preocupação nacional. Os ânimos se acalmaram com o nascimento de um menino, desde o berço visto como uma espécie de “Salvador da Pátria”. Seu avô, D. João III, morre quando o menino tinha apenas três anos. Com essa idade, Dom Sebastião torna-se rei, apesar de a regência ter ficado a cargo de sua avó paterna e, depois, de seu tio-avô, o cardeal D. Henrique. Por conseguinte, a morte do jovem rei, depois de sua empresa mal-sucedida em Alcácer-Quibir, em 1578, desencadeou uma crise sucessória no reino de Portugal. Mais interessado em perpetrar feitos guerreiros que em assegurar uma continuidade à Coroa Portuguesa, o jovem rei não deixara descendentes, fazendo com que o governo ficasse novamente a cargo de seu tio, o cardeal D. Henrique. O reinado do velho cardeal, que ascendera ao trono com 66 anos de idade, durou apenas um ano e cinco meses. Morto D. Henrique em 1580, cinco candidatos postularam a sucessão, todos remontando suas pretensões a D. Manuel I, haja vista não restarem herdeiros de D. João III. No entanto, apenas dois possuíam reais chances políticas de ocupar a coroa vacante: Catarina de Bragança, filha de D. Duarte e, portanto, neta de D. Manuel, e Filipe II, já detentor da coroa de Castela, filho de Carlos V e

de D. Isabel, por sua vez filha de D. Manuel. A sentença que decidiria a sucessão sairia a 17 de julho de 1580, reconhecendo Filipe II como rei. Portugal perdia assim sua independência política (MARQUES, 1978).

Com a anexação de Portugal pela Espanha e pelas circunstâncias misteriosas da morte de D. Sebastião, cujo corpo não teria sido encontrado, começou-se então a especular a respeito do regresso do rei⁵ e do restabelecimento de uma dinastia portuguesa, não necessariamente sob sua égide. Assim, segundo Jacqueline Hermann (2005, p. 100), o sebastianismo é uma manifestação que, embora cunhada com o nome do rei desaparecido em Marrocos, tornou-se associada, de uma forma mais genérica, “à fé na volta de um rei salvador que viria resgatar o reino português das mãos dos castelhanos e restaurar a honra e a soberania perdidas”. Essa definição, porém, como também afirma Hermann (2005), não esgota a dimensão desse fenômeno, que grassou nos mais diversos discursos e textos, desde finais do século XVI e durante todo o século XVII, período em que teria “nascido” o sebastianismo propriamente dito.

Fica claro o caráter sebastianista das crenças de Quaderna, como haviam sido as dos sertanejos de Canudos, mas também o caráter metafórico da “pedra do reino”. Os “quatro impérios” mencionados por Quaderna correspondem aos quatro impérios da interpretação do sonho de Nabucodonosor por Daniel (Dn 2).⁶ Tal interpretação teve uma longa trajetória na literatura messiânico-milenarista através dos tempos. O “Quinto Império” mencionado por Quaderna seria justamente o da “Pedra”, o definitivo, o messiânico. Não por acaso, os reis desse reino sertanejo são também todos “Pedro”, como o próprio Quaderna, também ele Pedro, que se quer “Dom Pedro IV”. Além disso, os tradicionais cinco impérios sucessivos remetem à defesa do Quinto Império empreendida por Padre Antônio Vieira, a qual o levava à Inquisição e à escrita de uma defesa muito próxima daquela empreendida por Quaderna.⁷ Como a heterodoxia de Vieira,⁸ a de Quaderna via-se ameaçada de penalização; não mais pelo Tribunal do Santo Ofício, uma instituição ligada à Igreja de Roma, mas pelas autoridades judiciárias, representantes de um

Alegoria e utopia em “O Romance d’A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna

295

5 Sobre o assunto, ver Bercé (2003, p. 25 e segs.).

6 O rei sonhara com uma estátua com cabeça de ouro, peito de prata, ventre de bronze, pernas de ferro e pés de ferro e barro, que era destruída por uma pedra, que, depois de converter tudo em pó, crescia e cobria todo o mundo. Segundo a interpretação de Daniel para a profecia, os quatro metais significavam quatro impérios que se sucederiam, sendo substituídos por um último e definitivo.

7 Organizada por Hernâni Cidade com o nome de *Defesa Perante o Tribunal do Santo Ofício* (VIEIRA, 1957).

8 Sobre o assunto, ver Rossatto e De Martini (2011).

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

296

estado leigo, despreocupado com qualquer dimensão mística e preocupado apenas com a dimensão política e policial dos eventos ocorridos na região de Taperoá. No entanto, é significativo lembrar que, com o advento do estado moderno, o estado fica responsável pelo planejamento e controle do futuro, coisa que antes era feita pela Igreja e seus profetas. Agora a profecia é razão de estado. Mas, novamente como Vieira, Quaderna acredita estar sendo investigado por pessoas que não compreendem suas interpretações messiânicas e, na tentativa de provar sua inocência, revela cada vez mais fatos que o enredam progressivamente nas malhas do processo.

O “Sangue” do “príncipe” do vai-e-volta

Também como Vieira, Quaderna é um “decifrador” de profecias e de eventos sobrenaturais em geral. Por isso a cavalgada do início do romance é lida em chave apocalíptica, e mais ainda em um ambiente sebastianista. A volta de Sinésio Sebastião, montado em um cavalo branco, corresponde à volta do próprio Dom Sebastião. Com esse regresso, haveria a restauração da linhagem da Pedra do Reino, interrompida pelas autoridades usurpadoras do poder real, como ocorrera com Portugal. É por isso que Quaderna sempre se refere à dinastia de Bragança, que restaurara de fato a independência de Portugal depois do domínio filipino em 1640, como sendo de impostores. Tentando remontar sua linhagem ao período pré-bragantino, Quaderna se vê como legítimo descendente dos verdadeiros reis de Portugal. No caso do romance, Sinésio quer recuperar a herança de seu pai, o fazendeiro assassinado Dom Pedro Sebastião, que passaria a seu irmão Arésio.

Percebemos assim que Quaderna opera uma leitura “alegórica” do mundo. Do mesmo modo que nas estratégias da interpretação medieval, Quaderna se vale da similaridade entre personagens ou episódios, provenientes de diferentes momentos da História do Brasil ou da Humanidade e das narrativas de ficção literárias, para estabelecer uma relação na qual o significado velado é desvelado mediante a alegoria e a tipologia, isto é, o sentido espiritual é transladado do sentido literal ou histórico (na mesma tradição dos *translata signa* de Agostinho de Hipona). Outros exemplos disso são a similitude estabelecida entre Peri, personagem do romance indianista *O guarani*, de José de Alencar (1829-1877), e Perival ou Perseval, personagem do romance de cavalaria medieval *O conto do Graal*, de Chrétien de Troyes (s. XII). De igual modo,

há uma paridade entre Dom Antônio Mariz, fidalgo português, também personagem de *O guarani*, e Dom Antônio, Prior do Crato (que se opusera ao domínio filipino) e ainda Antônio Mariz, prior da cidade do Crato, no estado brasileiro do Ceará (SUASSUNA, p. 709). Ou ainda, entre Antônio Villar, nome com o qual Luiz Carlos Prestes (1898-1990), militar e líder comunista, apelidado de Cavaleiro da Esperança, volta ao Brasil disfarçado de padre; e outro Antônio Villar, conhecido fazendeiro no interior do romance (SUASSUNA, p. 269 e p. 434).

Portanto, o leitor deve ter em mente que a história narrada por Quaderna é essencialmente alegórica. Palavras que são fundamentais para o narrador – e destacadas por ele mesmo no correr da narrativa – devem ser lidas alegoricamente. Abordemos as que nos interessam no momento: “príncipe” e “reino”.

Para tratar da primeira, devemos mencionar a constituição da personagem principal da trama. Seguindo a pista da narrativa que se quer “épica” de Quaderna, devemos tratar das outras duas partes da qualidade de uma epopeia de que ainda não tratamos, que são os costumes e os pensamentos. As personagens diferenciam-se umas das outras por seus pensamentos e seus costumes, já que os últimos são resultado dos primeiros. Numa epopeia, os pensamentos e costumes do herói devem ser admiráveis (HANSEN, 2008). Um príncipe é personagem adequada a um gênero elevado como a epopeia. Se o “príncipe” a que se refere o título do romance for Sinésio Sebastião, bondoso e generoso, em total contraposição a seu irmão e inimigo na questão da herança do pai morto, Arésio, a personagem é de fato épica. No entanto, Sinésio pouco age como personagem, e o “moço do cavalo branco” é mantido oculto desde que chega à cidade. Fala-se mais na obra de uma ideia acerca de Sinésio do que dele próprio. A grande personagem da obra é Quaderna, ele mesmo príncipe, como revela em seu interrogatório, por descender dos reis da pedra do Reino. Ou seja, compartilha grande parte do sangue “real” de Sinésio.

Quaderna, porém, não compartilha das mesmas qualidades atribuídas a Sinésio. Seu amor não é puro como o deste com Heliana, formando um par romântico típico. Quaderna, em vez disso, tem uma relação adúltera com Maria Safira. As relações de Quaderna com o povo são movidas pelo interesse pessoal, com o intuito último de sagrar-se rei, enquanto que as de Sinésio seriam a de uma revolução popular. Sinésio ingressa na cidade numa verdadeira cruzada contra os infiéis, enquanto

*Alegoria e
utopia em
“O Romance
d’A Pedra
do Reino”,
de Ariano
Suassuna*

297

Marcus De

Martini

Noeli Dutra

Rossatto

298

as cruzadas de Quaderna eram apenas as das cavalhadas que encenava com seus irmãos bastardos. Enquanto o “moço do cavalo branco” arriscara a vida para voltar a Taperoá, todos os atos de coragem de Quaderna, como ele mesmo revela em seu relato, são por acaso, já que se caracterizava como um covarde. Assim, Sinésio seria uma contraparte de Quaderna: seria de fato o que este último era apenas em vontade e em representação.

Por um lado, o “romance da pedra do reino” transforma-se em um “romance de formação” de Quaderna, de um sertanejo descendente de uma família “nobre”, mas abastardada, empobrecida, que se tornara agregada do fazendeiro morto Garcia-Barreto. Em sua infância, Quaderna relembra a influência da cultura popular, através das cantigas que ouvia em casa, de seu aprendizado de cantador com João Melchiades, a de raizeiro com seu pai, mas também a “escolar”, com Clemente e Samuel, formando tudo isso sua figura sintética-e-paradoxal de cantador, raizeiro, decifrador, astrólogo, cronista, “epopoeita”. No entanto, isso também fomentou sua sede de poder e sua ambição de ser rei, muito embora o medo de acabar morto, como seus antepassados, freasse suas intenções, já que se caracterizava como covarde, como vimos, o que mais lhe aproxima da figura de “anti-herói”. Como Quaderna revelaria:

Intrigado, fui procurar meu Padrinho, João Melchiades, e ele me fez, então, aquela que seria, talvez, a maior revelação para a minha carreira. É que os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos desafios, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras.

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

Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única

coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador. Anexei às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do Castelo literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos folhetos. (p. 106-107).

Assim, a “pedra do reino” adquire mais um sentido: o de obra literária. E como Quaderna fazia uma leitura “alegórica” do mundo, “alegoria in factis”, ao compor sua obra, esta será também composta alegoricamente, “alegoria in verbis”. Como Dante Alighieri, que, na *Carta XIII*, escrita a seu amigo e protetor Can Grande della Scala, propõe a leitura alegórica de sua *Divina Comédia* conforme os quatro sentidos que se julgava que apenas a palavra bíblica poderia ter, como vemos em Aquino (HANSEN, 2006), o romance de Quaderna deve ser lido como contendo vários níveis alegóricos não excludentes, mas complementares. *A Pedra do Reino*, portanto, é o romance fabuloso de uma linhagem sertaneja, de uma “casa real” verdadeiramente luso-brasileira, não impostora, como a de Bragança, conforme repete várias vezes o narrador. Mas é o romance também da criação dessa obra que se quer máxima do gênio brasileiro, dessa epopeia, um marco para o reino da literatura nacional (Folheto XXVIII). Portanto, a “pedra do reino” mostra-se como essa celebração de uma suposta “brasilidade”, mescla do elemento indígena autóctone, mas também do influxo ibérico e negro, formando um “sebastianismo castanho”, como quer Quaderna, e ainda uma celebração da literatura, em seu sentido mais amplo, dos cultuadores das artes da palavra, desde os cantadores sertanejos até os autores canônicos, remontando a Homero, fonte da cultura literária ocidental e do gênero modelar escolhido por Quaderna: a epopeia. Daí a formação de seu “quinto império”, um império de sonhos, da imaginação, concretizável apenas como obra literária. Tal fato torna-se mais evidente ao se perceber que “a pedra do reino”, na verdade, são duas (cf. Folheto XXI).

Assim sendo, estabelece-se uma dicotomia novamente, desta vez entre o que Quaderna é, uma personagem de traços picarescos, um *miles gloriosus*, para nos referirmos ao personagem clássico de comédia do soldado fanfarrão (FRYE, 2014), e o que ele quer ser/mostrar ser, um herói épico. Como a obra é um romance do “sangue do príncipe”, acaba-se chegando à conclusão de que o “sangue” é o grande personagem da história, justamente como marca dessa indistinção, o que dá o caráter

*Alegoria e
utopia em
“O Romance
d’A Pedra
do Reino”,
de Ariano
Suassuna*

299

coletivo das ações de Quaderna, um caboclo, um “castanho”, como personagem-síntese de um povo. Nesse ponto, a dimensão de Quaderna é alçada a um novo patamar, “evidenciando sua adesão objetiva aos valores de seu mundo” (HANSEN, 2008, p. 62), como se quer para um herói épico.

Marcus De

Martini

Noeli Dutra

Rossatto

300

Por fim a questão do gênero

Quaderna e seus dois mestres, Clemente e Samuel, formam juntos a “Academia dos Emparedados de Taperoá”, agremiação literária que se ocupa de diversas discussões, geralmente realizadas na biblioteca local, da qual o primeiro é bibliotecário. Sua casa é contígua à biblioteca, morando, de cada lado, um dos dois mestres, ambos inquilinos de Quaderna, que é proprietário dos imóveis em que residem. Essa relação de habitação contígua reforça, mais uma vez, a relação intestina de Quaderna com os dois, como se ambos, juntamente com a biblioteca, fossem parte integrante de seu ser.

A discussão mais longa a ser descrita é precisamente a que se refere à obra que consagraria o grande gênio brasileiro. Não por acaso, a discussão não é realizada na biblioteca, mas num passeio a cavalo. Como a cavalgada ocorrida no início da trama, que trouxera o “moço do cavalo branco” a Taperoá, esta segunda cavalgada é determinante para a obra, uma vez que determinará a escrita do próprio “romance”. Assim, vemos mais uma vez esse caráter dúplice da trama. Além disso, Quaderna fica caracterizado como homem de armas e letras, no melhor estilo renascentista, com uma espada em uma mão e a pena na outra, como outro “epopoieta”, Camões.⁹ Contrariamente a este último, Quaderna é um herói picaresco e um poeta popular, e sua “epopeia” não poderia ser outra coisa senão o “romance” que apresenta, e sua cavalgada literário-filosófico-profética nada mais é que uma “cavalhada”, a encenação de uma batalha a cavalos, como a que acontecia na cidade quando da chegada da cavalgada do moço do cavalo branco. Cavalhada esta cuja organização costumeiramente cabia a Quaderna, no papel de rei.

Ao passo que Quaderna desejava compor uma epopeia, este gênero limitava-lhe o assunto, pois não poderia inserir grande parte da realidade não idealizada de que sua história carecia para ser contada.

9 “Pera servir-vos, braço às armas feito,/Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (*Os Lusíadas*, X, 155, v. 1-2).

Assim, ao discutir com seus mestres, descobre que o romance seria a epopeia atual, forma que lhe permitia maior liberdade de criação:

Quando cheguei na palavra ‘romance’, tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um ‘enredo, ou urdidura fantástica do espírito’, uma ‘narração baseada no aventuroso e no quimérico’ e um ‘poema em verso, de assunto heroico’.

[...]

A única coisa que ainda me preocupava, era aquela afirmação do Almanaque de que os ‘gênios nacionais’ eram sempre autores de Epopeias: mas, agora, era a palavra autorizada de Carlos Dias Fernandes que me garantia ser o Romance a verdadeira Epopeia atual! (p. 163).

Alegoria e utopia em “O Romance d’A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna

301

Para Quaderna, portanto, o romance é um gênero essencialmente híbrido, mas sem necessariamente perder o *status* “acadêmico”, para utilizar seu vocabulário, que antes pertencera à epopeia. Daí a apresentação do romance seguir, em várias partes, como vimos, a disposição típica de um épico. Sem ficar restrito, porém, ao decoro desse gênero, Quaderna incorpora diferentes estratos da realidade, os quais pertenceriam, segundo a poética clássica, necessariamente ao cômico. Essa mistura causa então um efeito de estranhamento e de paródia. Daí o fato de seu “memorial” não ser necessariamente um romance típico, mas algo que se aproxima de uma sátira menipeia.

Como elucidada o crítico canadense Northrop Frye (2014), a sátira menipeia, supostamente surgida com o cínico grego Menipo (de quem herdou o nome) e consolidada por Apuleio e Petrônio, caracteriza-se, em suas versões posteriores, pela prosa e pelo uso incidental de versos. Nesse sentido, a mistura de gêneros pretendida por Quaderna encontra aqui seu gênero ideal. Mais ainda, Quaderna revela sua intenção de transformar os autos de seu inquérito em sua obra. Como afirmaria ao corregedor:

Se eu for condenado neste Processo, mandarei tirar duas cópias de meus depoimentos, mandando uma para o Supremo Tribunal, como Apelação, e outra para a Academia, a fim de que os Imortais me deem, oficialmente, o título, nem que seja por levar em conta que eu criei um gênero literário novo, o ‘Romance heróico-brasileiro, ibero-aventureiro, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja!’ (p. 356-357).

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

302

O romance, num primeiro plano, é a investigação do assassinato do fazendeiro (o pai, o rei) Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, já que os depoimentos de Quaderna são motivados por esse crime. No entanto, o suspense causado pela resolução do crime é apenas um pretexto para Quaderna desfilas suas teorias messiânico-milenaristas, que é o que verdadeiramente toma conta de seus pensamentos. Como não poderia ser diferente, o romance chega ao final sem a resolução do crime, o que, num lance irônico, frustra o leitor típico de romances, que não encontra ali o desfecho ao qual aspirava.

Ainda conforme Frye (2014), a sátira menipeia lida mais com ideias do que com pessoas; daí a presença constante de excêntricos e pedantes como alguns de seus personagens típicos, de que os “emparedados de Taperoá” são exemplos bem acabados. Assim, como a confissão, a sátira menipeia lida mais com ideias abstratas e teorias do que o romance moderno (“novel”); por isso, o “memorial” cabe tão bem às intenções de Quaderna! Suas personagens, como personificações das ideias que representam, tendem a ser personagens-tipo. Que Samuel e Clemente são personificações de suas ideias é bem evidente. A única personagem com uma dimensão interior, não totalmente revelada, contraditória e inacabada, é Quaderna, e uma dimensão não totalmente épica, mas irônica, subjaz a sua superfície farsesca, caracterizando-o como um “palhaço triste”.

Falar em sátira menipeia sem falar no crítico literário soviético Mikhail Bakhtin hoje em dia é virtualmente impossível, já que a menipeia voltou à baila na crítica do século XX em grande medida graças à popularização de sua obra. Vale notar que o interesse de Bakhtin pela menipeia decorria de seus estudos sobre as origens do romance. Para o autor, a origem do discurso romanescos repousaria no riso – com seu caráter dessacralizador¹⁰ – e no *plurilinguismo*. Segundo Bakhtin, os gêneros “elevados” – epopeia, tragédia e lírica –, uma vez atrelados aos mitos nacionais, possuíam uma linguagem adequada ao seu objeto e, por isso, única, fechada nela mesma. Bakhtin afirma então que os gêneros do campo do sério-cômico teriam criado uma dissonância em relação ao tratamento da realidade, uma vez que teriam introduzido uma visão

10 “O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. O riso é um fator essencial à criação desta premissa da intrepidez, sem a qual não seria possível a compreensão realística do mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 414).

dessacralizadora em detrimento da gravidade dos gêneros sérios. Essa visão iconoclástica estaria relacionada com o folclore carnavalesco, já que este teria inaugurado uma relatividade no tratamento da realidade ao introduzir o riso carnavalesco. Todos esses gêneros do sério-cômico – como a sátira menipeia, por exemplo – teriam um profundo caráter retórico, pois colocariam face a face diferentes modos de visão da realidade em vez da visão unívoca e dogmática dos gêneros sérios. Isso, por sua vez, estaria relacionado com o *plurilinguismo*, uma vez que esses gêneros ter-se-iam originado em ambientes plurilíngues, propiciadores, portanto, da visão do outro. Ainda segundo o mesmo autor, o esclarecimento que ocorreria entre as línguas, no processo de criação literária, proporcionaria uma mudança na maneira de se olhar a própria língua e a do outro, ou seja, uma mudança na “visão de mundo” particular de cada grupo, pois a linguagem seria uma entidade viva, ou seja, portadora de valores peculiares e intraduzíveis (BAKHTIN, 1993, p. 380). De acordo com Bakhtin, o surgimento do *plurilinguismo* pós-renascentista, com a emergência das línguas “nacionais”, acarretaria a decadência da Palavra Sagrada (latina) e, portanto, da própria paródia, uma vez que não haveria mais uma linguagem hierarquicamente mais elevada a ser parodiada (BAKHTIN, 1993, p. 386-387). A introdução da visão do outro, da linguagem do outro, da relativização da verdade, em suma, do *dialogismo* na literatura, seria responsável, em última instância, pela criação do romance (BAKHTIN, 1997).

Para o crítico soviético, a sátira menipeia caracterizar-se-ia justamente pelo rompimento do distanciamento épico, desmascarado pelo riso. Do mesmo modo, desmascaram-se as ideias e os ideólogos, geralmente com recurso a argumentos fantásticos. Daí sua proximidade com a utopia, uma evasão para um futuro não sujeito aos problemas do presente, como uma espécie de volta à Idade de Ouro. Por fim, o que é fundamental para nosso estudo, a sátira menipeia apresenta um elemento “declaradamente autobiográfico e memorialista” (BAKHTIN, 1993, p. 417). Assim, todos esses traços da sátira menipeia teriam tido um papel formador no romance moderno, juntamente a vários outros gêneros, analisados por Bakhtin, mas que não nos interessam no momento.

Por tudo o que foi dito, é difícil não caracterizarmos *O Romance d’A Pedra do Reino* como um descendente da sátira menipeia; desse modo, teríamos de chegar à mais que brilhante conclusão de que ele é, enfim,... um *romance*, como indicado em seu título... Ironias à parte, embora a tese

Alegoria e utopia em “O Romance d’A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna

303

bakhtiniana seja extremamente interessante para compreendermos a formação desse tipo de romance, ela realmente não nos permite ir muito além de caracterizá-lo como um romance “polifônico”, para insistir na terminologia bakhtiniana, uma vez que composto por diversas vozes em debate, sem haver a concentração em uma voz dogmática e em uma linguagem tida como superior diante das demais, o que caracterizaria o *monolinguismo* dos gêneros elevados.

Marcus De

Martini

Noeli Dutra

Rossatto

304

De fato, há uma mistura de estilos na obra de Suassuna em questão, assim como Quaderna e seus mestres são ideólogos, do mesmo modo que o são diversas outras personagens, que amiúde acabam discutindo entre si, como Arésio ou Adalberto Coura (Folheto LXXIX), que representam perspectivas conflitantes para a leitura do mundo. A questão pontual, porém, reside no elemento propriamente cômico da obra. Ao passo que a sátira menipeia desmascara as ideias construídas, mas costumeiramente dadas como verdadeiras, mostrando o mito como fraude, a *Pedra do Reino* busca, ao contrário, reestabelecer o mito;¹¹ por isso, pelo relato de Quaderna, o que ele procura é refugiar-se nesse mundo prometido. Ainda que essa atitude possa ser referida como um desejo de volta à “Idade de Ouro”, e por isso típica também da menipeia, como visto anteriormente, ela não é cômica, pois ingressa na esfera do sagrado. Assim, não há o rompimento com o sagrado, como ocorreria com a paródia a que se refere Bakhtin, mas a sacralização de eventos pertencentes a uma realidade caótica e secularizada, que se tornam proféticos ao serem interpretados e reordenados por Quaderna como elementos de sua “obra”, como pedras de seu “reino”, reino que existe, portanto, apenas como ideia, sonho, mito, literatura.

Outro ponto a ser ressaltado, já mencionado de passagem anteriormente, é a relação espaço-tempo, o que Bakhtin (1993) chama de “cronotopo”. Uma epopeia, pelas regras da unidade de ação e de tempo, deve se passar em um tempo curto, ainda que entremeado de episódios, muitos deles introduzindo digressões no enredo. Sendo geralmente sobre uma viagem ou uma guerra, ou ambas, o encontro com estranhos no enredo de uma epopeia propicia a narração de fatos de outro tempo, como ocorre na *Odisseia*, na primeira parte da *Eneida* e em *Os Lusíadas*. O mesmo vale para as novelas de cavalaria, como as da demanda do Graal.

11 Para Benedito Nunes (2006), *A Pedra do Reino* faria parte do terceiro surto do mito no romance brasileiro.

A *Pedra do Reino* dialoga com todas essas fontes. Há inclusive um folheto intitulado “Marítima Odisséia de um Fidalgo Brasileiro”, que pouco ou nada trata da aludida odisséia marítima, mas que menciona que ela ocorreu. E aqui de fato está uma característica curiosa da *Pedra do Reino*. Enquanto que o “motivo” da viagem é característico dos gêneros de que se alimenta, não só dos que acabamos de citar, mas especialmente da sátira menipeia e do romance picaresco, nenhuma viagem faz efetivamente parte do enredo, afora a viagem à Pedra do Reino, de extensão relativamente curta, mas são apenas mencionadas como também já ocorridas. A viagem à Pedra do Reino e as façanhas de Quaderna dão-se como paródia da viagem à terra prometida, para o reestabelecimento do Reino, mas também como demanda pelo Graal, ou sangral (“sangue real”), título da última parte do romance. A narrativa dá conta, em grande parte, de diálogos e dos relatos de Quaderna, criando essa ideia de estaticidade, como se o presente fosse apenas o da narrativa, enquanto os eventos substanciais da trama ocupariam camadas simultâneas de tempos passados. Como se não bastasse, a extensão considerável da *Pedra do Reino* afasta-a por vez da sátira menipeia, que é geralmente breve.

Nesse ponto, Bakhtin pode ser uma pista equivocada. Voltemos então a Frye (2014). Para o crítico canadense, há quatro formas de narrativas arquetípicas (*mythoi*): comédia, romance, tragédia e ironia e sátira, num percurso que vai da “analogia da inocência” à “analogia da experiência”, ou seja, das mais idealizadas às mais realistas. Com base nisso, Frye estabelece uma teoria dos gêneros a partir de seu “radical de apresentação”, ou seja, a partir da forma como são apresentados ao espectador. O gênero correspondente à palavra impressa ou escrita é chamado por Frye de *ficção*. Além disso, Frye estabelece cinco modos ficcionais, baseados no “caráter” da personagem, ou seja, em sua relação de superioridade ou inferioridade em relação ao mundo real; assim, vai-se do modo mítico, em que a personagem é um ser divino, superior a todos os homens, até o modo irônico, em que o herói é inferior, passando pelos modos fantástico ou lendário, mimético superior e mimético inferior. Por fim, a disposição dos modos e *mythoi* parecem seguir uma sequência histórica; dessa forma, parte-se do modo mítico e do romance até o modo irônico, com a ironia e a sátira, característicos da literatura do século XX.

Passemos a analisar a *Pedra do Reino* a partir desse rápido esboço, a começar pela questão do modo. Sendo este baseado no caráter da personagem, diríamos que Quaderna se imagina príncipe, o que

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

306

colocaria a obra no modo mimético elevado, típico da epopeia, gênero de que pretende se valer para compor sua história, como já vimos. No entanto, algumas de suas experiências místicas colocam-no em contato com um mundo superior, o que caracterizaria a obra como fazendo parte do modo fantástico ou lendário, típico do romance e dos contos folclóricos. No entanto, o inquerito pelo qual Quaderna passa coloca em xeque suas crenças e, na sua confissão, a visão régia de si que parecia representar para os outros desaparece, como já não funcionava também diante de seus mestres. Conforme estes afirmam em várias passagens, Quaderna é visto como alguém superior apenas pelos sertanejos ignorantes. Para Samuel e Clemente, Quaderna é um palhaço, um bufão, o que dá o viés cômico do relato. No entanto, ao enfrentar o corregedor, superior a si mesmo em inteligência e poder, Quaderna é rebaixado, tanto que será preso, ponto em que começa a história. Assim, pode-se afirmar que a *Pedra do Reino* perpassa todos os modos literários, do mais idealizado, que é o mítico, ao menos, que é o satírico. O fato de termos aproximado a *Pedra do Reino* da sátira menipeia começa a fazer sentido. No entanto, como já notamos, esse romance é excessivamente longo e multifacetado para ser uma sátira menipeia.

Para Frye (2014), a forma típica da ficção é o romance moderno (“novel”), mais realista, que o crítico, inicialmente, procura distinguir do romance antigo (“romance”), mais fantasioso e alegórico.¹² Como vimos, Quaderna quer fazer tanto um romance moderno, já que sua história é apresentada no âmbito de um processo judicial a respeito de um crime e, por isso, é a narrativa de uma investigação, à semelhança da que ocorre em *Crime e Castigo*, de Doistoiévski, que parece ter lhe servido de modelo moderno, os eventos maravilhosos introduzidos por Quaderna na sua história aproximam-no do modelo do romance antigo. Vale notar que a noção de romance empregada por Quaderna justamente funde esses dois gêneros, os quais Frye procura dissociar um do outro em sua terminologia.

Outra forma que se funde ao romance moderno é a da autobiografia. Como já afirmamos, o “memorial” apresentado por Quaderna é uma espécie de autobiografia. No entanto, *A Pedra do Reino* não pode ser só isso, uma vez que há inúmeros episódios entremeados à obra que não são autobiográficos.

12 Sobre o emprego desses dois termos equívocos, ver Frye (2014, p. 524).

Voltando à sátira menipeia, Frye (2014) analisa uma de suas subespécies, a que chama de “anatomia”, a partir da *Anatomy of melancholy*, de Burton. “Anatomia” significa dissecação ou análise; daí sua tendência a apresentar digressões constantes, discussões de ideias e, mais ainda, seu caráter enciclopédico. Como pretende Quaderna, um romance, “para ser completo”, precisa dar conta de toda a realidade, tanto do que é heroico como do que não é. Além disso, Quaderna não é somente autor, mas colecionador de histórias, frases, ideias etc. Como ele mesmo afirma em seu inquérito, é uma “diascevesta”:

- Os diascevestas, Senhor Corregedor, foram os eruditos que, segundo o Professor Clemente (um dos meus mestres de Literatura), colecionaram os cantos dos rapsodos gregos, e assim, reunindo-os, fizeram *A Ilíada* e *A Odisseia*, Obras-Nacionais, Castelos-Sertanejos e Marcos-Paraibanos daquele povo de ladrões de cavalo, ladrões de bode e vaqueiros que são os Gregos! Eu, como Poeta e autor de romances, como romanceiro que sou, posso me considerar Rapsodo, um Cantador, um ‘trovador de chapéu de couro’, como dizia o genial Carlos Dias Fernandes. Isso me outorga o título - que já assumi oficialmente, aliás - de ‘O Rapsodo do Sertão’. Mas como, ao mesmo tempo, eu pretendo colecionar na minha Obra, devidamente tocados-da-bola pelo sangue e pelo fogo das pedras sertanejas, os cantos de todos os Poetas e fazedores de romances da Literatura Brasileira, posso me considerar também ‘O Diascevesta do Brasil’. Sou, portanto, além de o único escritor do mundo que é, ao mesmo tempo, Rapsodo e Diascevesta, o único homem que, sozinho, ‘traz em sua Obra toda uma Literatura’, como diz um dos meus livros de cabeceira, o *Almanaque Charadístico e Literário Luso-Brasileiro*, a respeito dos gênios das raças dos países estrangeiros! (p. 285).

Quaderna ser um “diascevesta”, além de um “romanceiro”, faz da *Pedra do Reino* uma obra de caráter enciclopédico, em sua pretensão de dar conta de “toda uma literatura”, compondo uma “Antologia Nacional” (p. 242). Além disso, como Quaderna costumeiramente afirma, sua formação intelectual passa, em grande parte, pela consulta de Almanques, Compêndios, entre outras obras enciclopédicas. A fome de conhecimento de Quaderna, aliada à sua “desleitura”, junta todo o tipo de leitura como uma coisa só, como uma grande enciclopédia sertaneja, mas rompendo os limites entre ideia e mundo, sonho e realidade, fazendo

Alegoria e utopia em “O Romance d’A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna

307

tudo se relacionar em algum ponto, como se parte da providência divina, alegoricamente. Como um Pantagruel, Quaderna a tudo devora e transforma em indícios para seu projeto monomaníaco: a retomada da fazenda “As maravilhas”, perdida por seu pai (como se descobre em sua conversa como Pedro Beato), e, por extensão, a restauração do Reino da Pedra Bonita.

Marcus De
Martini

Noeli Dutra
Rossatto

308

Como o próprio Frye afirma (2014), as quatro linhas principais da ficção raramente aparecem de forma isolada. Antes disso, a combinação entre elas é o mais comum. Em *Don Quixote*, obra com que *A Pedra do Reino* muito dialoga, haveria, para o crítico canadense, um híbrido de romance moderno, romance e anatomia. O mesmo pode ser dito sobre a *Pedra do Reino*, acrescentando-se ainda a autobiografia, como vimos. Ou seja, encontramos nessa obra de Suassuna os quatro gêneros ficcionais de Frye.

A pergunta que devemos fazer então agora é a respeito das motivações dessa forma híbrida em *O Romance d'A Pedra do Reino*. Ao responder a tal questionamento, poderemos juntar algumas das pontas deixadas soltas neste artigo.

Considerações finais

Como já afirmamos, o romance se inicia com Quaderna aprisionado e termina com o anúncio de mais investigações acerca das ideias e perambulações do herói. Sendo o eixo de toda a narrativa a chegada do “moço do cavalo branco”, supostamente Sinésio, antes dado como morto, com tudo o que isso significaria, um “novo tempo”, e o fato de, aparentemente, nada ter acontecido, três anos depois, percebe-se que as esperanças messiânicas de Quaderna não se concretizaram. Assim, em vez do verdadeiro Sinésio, o “moço do cavalo branco” seria um impostor, o que encontra analogia no Sebastianismo português, nos episódios dos “falsos Sebastião” que se apresentaram como sendo o rei desaparecido.¹³

O fracasso em concretizar suas aspirações, desde a retomada da fazenda “As maravilhas”, até o reino de sua família, a revolução popular, entre outras, leva Quaderna a refugiar-se cada vez mais na utopia, seja ela religiosa, política ou literária. Depois da desventura do “moço do cavalo branco” e da prisão, Quaderna tem de encarar a realidade da “vida como ela é”, que é de que trata o *mythos* da sátira, para seguir Frye. Assim, o único refúgio que resta a Quaderna é a literatura e daí

13 Sobre o assunto, ver o texto de Serafim, nesta mesma edição, p. 77-96.

seu desespero em compor sua obra. No mundo da arte, tudo é simultâneo, pois imaterial. A estaticidade a que nos referimos anteriormente viria disso: as narrativas, em sua relativa autonomia, coexistem no arcabouço cultural qual almas no céu, iluminadas pela contemplação de Deus, como no paraíso de Dante. A necessidade da recolha dessas narrativas por Quaderna deve-se justamente ao imperativo de salvá-las da morte pelo esquecimento e, junto com elas, a si próprio. Dante saiu do inferno e chegou ao paraíso, mas Quaderna vê-se preso a uma mistura de inferno, purgatório e paraíso, que é o mundo.¹⁴ A *Divina Comédia* assim se chama por esse movimento “de baixo para cima”, de algo que começa mal e termina bem (AUERBACH, 1994, p. 161-162). A *Pedra do Reino* não é assim: a narrativa perpassa todos os modos e *mythoi* de que fala Frye, para se assentar no limiar em que a sátira encontra a comédia, em que o inferno encontra o Céu. A polissemia da narrativa encontra assim correspondência no hibridismo de seu gênero, o que permite criar vários estratos textuais que se agregam a partir do funcionamento da alegoria. Como notamos em outro texto,¹⁵ o imaginário do “Divino Espírito Santo” é responsável pela composição da cavalgada do “moço do cavalo branco”. Mas esse imaginário serve também como alegoria da composição da obra de Quaderna, pois a literatura é “divina” por ser o verdadeiro reino do Divino, o único lugar em que podemos ser realmente “felizes, ricos, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais” (p. 38). É nesse movimento que a epopeia vira utopia e a profecia vira alegoria.

Portanto, Rachel de Queiroz estava certa, e a *Pedra do Reino* é várias coisas ao mesmo tempo. Assim, por analogia, poderíamos dizer que a *Pedra do Reino* é, a seu modo, a “Divina Sátira do Sertão do Brasil”.

Referências

A PEDRA DO REINO. In: WIKIPÉDIA. 2014. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Pedra_do_Reino>. Acesso em: 20 jan. 2014.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

¹⁴ “Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão” (SUASSUNA, p. 17).

¹⁵ Ver Rossatto e De Martini (2014).

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.

Marcus De
Martini

BERCÉ, Yves-Marie. **O rei oculto: salvadores e impostores: mitos políticos populares na Europa moderna**. São Paulo: Edusc, 2003.

Noeli Dutra
Rossatto

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 4. ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros; Instituto Camões, 2000.

310

CRAIG, William Lane. **The problem of divine foreknowledge and future contingents from Aristotle to Suárez**. Leiden: The Netherlands, 1988.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: É Realizações, 2014.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

_____. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I - Juca-Pirama**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2008. p. 17-91.

HERMANN, Jacqueline. Antônio Vieira e o Sebastianismo: messianismo régio e transfiguração barroca. In: COSTIGAN, L. H. (Org.). **Diálogos da conversão**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005. p. 99-121.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **História de Portugal**. Lisboa: Palas, 1978.

NEWTON JR., Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Ed. da UFPE, 1999.

NUNES, Benedito. Volta ao mito na ficção brasileira. **Cronos**, Natal, RN, v. 7, n. 2, p. 333-337, jul./dez. 2006.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV: um estudo sobre o Auto da Compadecida**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2006.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSSATTO, Noeli; DE MARTINI, Marcus. Milenarismo na obra profética de Padre Antônio Vieira. **Letras**, Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 171-196, jul./dez. 2011.

———. The utopia of the divine in Luso-Brazilian culture: Joachim of Fiore and Ariano Suassuna's *A Pedra do Reino*. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, n. 26, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **O romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.

VIEIRA, Padre Antônio. **Defesa perante o Tribunal do Santo Officio**. Introdução e notas de Hernâni Cidade. Bahia: Universidade da Bahia, 1957. Tomo 1 (XL-342) e 2 (XXII-396).

Alegoria e utopia em "O Romance d'A Pedra do Reino", de Ariano Suassuna

311

