



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**ENTRE MITO E ALEGORIA:  
A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DOS SERTÕES NA FICÇÃO  
DE ARIANO SUASSUNA**

Sebastião de Oliveira

Feira de Santana  
Outubro de 2010



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**ENTRE MITO E ALEGORIA:  
A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DOS SERTÕES NA FICÇÃO  
DE ARIANO SUASSUNA**

**Sebastião de Oliveira**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como orientador o Professor Doutor Francisco Ferreira de Lima; como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana  
Outubro de 2010

### Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Oliveira, Sebastião de  
O51e Entre mito e alegoria: a construção simbólica dos Sertões na  
ficção de Ariano Suassuna./ Sebastião de Oliveira. – Feira de  
Santana, 2010.  
114f.

Orientador: Francisco Ferreira de Lima

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Literatura e Diversidade Cultural. Universidade Estadual de Feira de  
Santana, 2010.

1.Suassuna, Ariano – Crítica e interpretação 2.Mito 3.Alegoria  
4.Sertão 6.Metáfora 5.Literatura brasileira I.Lima, Francisco  
Ferreira de II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III.  
Título.

CDU: 869.0(81).09



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
Departamento de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural



OLIVEIRA, SEBASTIÃO DE “Entre Mito e Alegoria: A Construção Simbólica dos Sertões na Ficção de Ariano Suassuna.” Feira de Santana, 2010. Dissertação de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, apresentada ao PpgLDC/UEFS. pp.111.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima (UEFS)  
(Orientador)

Prof. Doutor Cid Seixas Fraga Filho (UFBA)

Prof. Doutor Jorge de Souza Araújo (UEFS)

SUPLENTES:

Prof. Doutor Rubens Edson Alves Pereira (UEFS)

Profa. Doutora Márcia Rios (UFBA)

Dissertação defendida em 14/10/2010.

Conceito: Aprovado com distinção

Feira de Santana – BA.

2010

Dedico esta dissertação de mestrado à minha Mãe,  
Ady Angélica de Oliveira e à minha esposa,  
Polliana Freire dos Anjos Oliveira.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade que me foi concedida.

Ao meu pai (*in memoriam*) e especialmente à minha mãe, pelo trabalho sem desfalecimento para que eu concluísse os meus estudos secundários.

Aos meus irmãos: Rone, Marcos, Elke e Autoniel pelo carinho, companheirismo e amizade.

À minha esposa, pela paciência, dedicação e amor constantes em minha vida.

Ao meu orientador e professor, Dr. Francisco Ferreira de Lima, pela enorme paciência, ajuda, companheirismo e compreensão.

Aos profs. Drs. Jorge de Souza Araújo e Cid Seixas Fraga Filho, pelas dicas de leitura e contribuições para a minha pesquisa.

Ao amigo e pesquisador da obra de Suassuna, Carlos Newton Júnior, pelos livros doados, indicação de leituras e troca de idéias.

Aos meus colegas do mestrado (com vocês aprendi importantes lições).

À colega Lúcia – da Secretaria do Mestrado – pela gentileza e cortesia no atendimento.

Aos professores do mestrado, pelas aulas e contribuição no meu processo de aprendizado.

À prof<sup>a</sup>. Ms. Lícia Rosalee, pelas consultas corretivas e normativas desse trabalho.

Aos meus inesquecíveis amigos: Carlos, Hallysson, João, Antônio e Jackson

À amiga “Dona Branca”, pelo carinho e amizade.

A Moça Caetana reflete ali agora, sob a forma de Onça divina e alada da Morte, passeando a vista por todos aqueles lugares sagrados onde em breve jorrará muito sangue. Com seus olhos que enxergam ao mesmo tempo o presente, o passado e o futuro, vê a Raça de marujos ibéricos partindo, no século XVI, de regiões de gado como a Beira-Alta e as trevas de Entre-Douro-e-Minho, em Portugal. Encontram eles nas Caravelas aurivermelhas, ouvindo ou entoando cantos dementes que dizem: “Pescador da Barca-Bela, onde vais pescar com ela?” Ou então: “lá vem a Nau-Catarineta que tem muito o que contar.” Ela os vê, depois, já no sagrado Império do Nordeste Brasileiro, subirem o planalto sertanejo, mas depondo, antes, ao pé das pedras, os sextantes, as velas, os astrolábios e outros instrumentos náuticos, ainda salpicados e corroídos pelo sal do Mar. Vê que eles trocam as camisas e barretes vermelhos de Marujos ibéricos pelo chapéu tricorne e pelos gibões de couro dos Vaqueiros e tangerinos de gado.

## RESUMO

O par articulatório mito/alegoria se configura como importante elemento da construção simbólica dos sertões na obra de Ariano Suassuna. O estudo da relação ternária entre tropos metafóricos e a imagem dos sertões projetada pelas metáforas possibilitaria compreender as múltiplas faces do sertão pela porta espaço-temporal aberta pelos tropos. Em Northrop Fry (2004), Heinrich Lausberg (1993) e Paul Ricoeur (2000), temos parte do alicerce teórico para a efetivação desse trabalho, pois basicamente as noções distintivas, necessárias à operação dos sentidos entre símbolo, mito e alegoria, bem como a transposição do sentido literal para o sentido figurado encontram-se bastante delineados na visão destes autores. Principalmente sob a perspectiva espaço-temporal mencionada. O interesse é, portanto, examinar de que forma se estrutura a construção dos sertões na obra de Ariano Suassuna; ou, pelo menos, em que registro opera a sua construção simbólica a partir dos tropos citados.

**Palavras-chave:** mito, alegoria, metáfora, sertão.



## ABSTRACT

The pair myth/allegory are two important elements in the symbolical construction of the countries (*sertões*) in Ariano Suassuna's work. The study of the relationship between metaphorical tropes and the countries image presented by the metaphors will make possible to understand the multiple country's faces through the temporal-space door opened by the tropes. In Northrop Fry (2004), Heinrich Lausberg (1993) and Paul Ricoeur (2000), we have a theoretical baseline to the realization of this work, because basically the distinctive notions necessary to the meaning operations among symbol, myth and allegory as well the transposition from literal meaning to figurative meaning are clearly defined in these author's view, especially on the time-space perspective mentioned above. This work seeks to study the structure of the countries (*sertões*) showed in Ariano Suassuna's work. So, our interest is to examine in what kind of register is operated the symbolical construction of Ariano Suassuna's countries based on the cited tropes.

**Key-Words:** myth, allegory, metaphor, country.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	11
CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	13
<b>1 CONFIGURAÇÃO ESPAÇO-CULTURAL</b> .....	16
1.1 SERTÃO .....	16
1.2 PRIMEIROS REGISTROS .....	19
1.3 GEOGRAFIA FÍSICA .....	22
1.4 PRIMEIROS POVOADORES .....	23
1.5 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA .....	26
<b>2 REVISÃO DA LITERATURA</b> .....	30
2.1 O ARTISTA ARIANO SUASSUNA E SUA OBRA .....	30
2.2 TEATRO, ROMANCE E POESIA .....	34
<b>3 REVISÃO TEÓRICA</b> .....	40
3.1 A METÁFORA .....	41
3.2 O SÍMBOLO .....	43
3.3 O MITO .....	46
3.3 A ALEGORIA .....	48
<b>4 MITO E ALEGORIA EM ARIANO SUASSUNA</b> .....	52
4.1 OS MITOS .....	52
<b>4.1.1 Mitos antropomórficos</b> .....	54
<b>4.1.2 O mito sebastianista</b> .....	60
4.2 ALEGORIAS .....	72
<b>4.2.1 Céu e inferno</b> .....	72
<b>4.2.2 <i>Uma Mulher Vestida de Sol</i>, em Ariano Suassuna</b> .....	79
4.2.2.1 Uma mulher vestida de sol no texto bíblico .....	82
4.2.2.2 A ficção de Suassuna e o Apocalipse de São João .....	86
4.2.2.3 A palavra .....	90
4.2.2.4 O sangue .....	93
4.2.2.5 A morte .....	98

4.2.2.5.1 A morte: entre símbolo e alegoria .....	100
4.2.2.6 A cerca .....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>
<b>1 DE ARIANO SUASSUNA .....</b>	<b>109</b>
<b>2 SOBRE ARIANO SUASSUNA .....</b>	<b>109</b>
<b>3 GERAIS.....</b>	<b>110</b>
<b>4 ELETRÔNICAS .....</b>	<b>114</b>

## APRESENTAÇÃO

Esta dissertação apresenta resultados de pesquisa sobre a configuração simbólica dos sertões na obra ficcional de Ariano Suassuna. O trabalho é resultado de estudos realizados entre os anos de 2008 e 2010, sob orientação do prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima, do Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural (PPGLDC) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Obedecendo conscientemente a uma ordenação metodológica clássica, dividimos o trabalho da seguinte maneira: amostra de estudo concisa sobre os sertões; breve apresentação do autor e sua produção bibliográfica; estudo sobre símbolo, metáfora, mito e alegoria; e, por último, o estudo sobre a configuração mitológica dos sertões na obra de Ariano Suassuna.

A tarefa de nos ocupar sobre o entendimento do que de fato se configurou como sertões nos últimos cinco séculos vem da necessidade premente de uma sistematização dos pontos que antecedem a nossa análise sobre a construção ficcional de Ariano Suassuna; sem a qual, nos restringiríamos a apenas analisar os mecanismos operatórios de uma ficcionalização com base em mitos e alegorias, sem um conhecimento prévio que abarcasse mais nitidamente os sinais dessa conceituação que o termo e o espaço historicamente assumiram. Conhecendo os principais traços que caracterizam os sertões, aspectos geográficos, climáticos, étnicos e culturais, certamente nos importa conhecer os mecanismos teóricos mobilizados pelo autor. Neste sentido, os estudos sobre mito, alegoria, símbolo e metáfora nos abrem portas importantes de correlações entre os pares mito/símbolo e alegoria/metáfora, uma vez que as linhas que os separam se mostram, em determinados casos, bastante tênues.

Construir simbolicamente uma paisagem e um horizonte humano a partir de mitos e alegorias não parece tarefa tão simples como quando folheamos as páginas ficcionais de Suassuna. A prova em favor desse argumento é certamente o fato de que raros autores se prenderam tão fortemente a esse recurso no Brasil como Suassuna. A construção dos sertões com base em mitos e alegorias favorece a um retorno histórico ao passado de povos que contribuíram com a formação do país. Na

verdade, é nesta linha que prossegue a nossa análise sobre a construção simbólica dos sertões, começando por uma ligação entre os mitos antropomórficos e sebastianista com aquilo que os liga à Ibéria e às culturas africana e indígena. Do ponto de vista alegórico, interessa-nos, além do estudo sobre alegorias do céu e do inferno, o exame da primeira peça de Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol*. Nela configura-se uma construção dos sertões com possibilidades metafóricas diversas. Ligando a história da disputa de terras entre dois cunhados, a um passado remoto, que traz elementos do Portugal em formação às reapropriações do texto bíblico sobre o Apocalipse. Naturalmente a história projeta-se a partir de uma alegoria bíblica, e nela, Suassuna busca formas de reconstrução do panorama árido dos sertões em contraposição à aridez do deserto bíblico. A nossa tese se desenvolve, então, entre os pólos mito/alegoria, sustentando-se em uma tradição cultural antiga, que desvela a aproximação dos sertões do Brasil com determinados correspondentes das culturas mouras, árabes e judaicas do Portugal de fins da Idade Média.

A importante fonte bibliográfica que se segue desta proposta visa primeiramente ao aproveitamento da literatura de viajantes e às primeiras descrições sobre os sertões, como as de Fernão Cardim (2009), Gabriel Soares de Sousa (2009), Pero Magalhães Gândavo (2009) James W. Wells (1995), Robert B. Cunninghame Graham (2002), bem como das fontes ficcionais do século XIX, e o ensaio de Euclides da Cunha (1973). Utilizaremos também os estudos de Jerusa Pires (2004), Walnice Galvão (2001), Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002), Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999). À segunda parte da dissertação reservaremos os estudos da obra de Ariano Suassuna, sua produção, amadurecimento, a circularidade do mito e da alegoria. Para tal, utilizaremos como fonte os *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Sales (2000); dentre outros. Para os estudos de mito e alegoria utilizaremos Mircea Eliade (1996; 2008), Regis de Moraes (1998), Northrop Fry (2004), Heinrich Lausberg (1993), Paul Ricoeur (2000) e Carlos Ceia (2009). À terceira parte será reservada a análise da construção simbólica dos sertões de Suassuna pela imagem do mito e alegoria, na qual serão mobilizadas grande parte das fontes citadas em nossas referências bibliográficas.

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A discussão sobre os sertões permanece como tema atualizado das disciplinas de Literatura, História, Antropologia e Sociologia no Brasil. Fato é que a sua existência tem dado suporte a diversas teorias sobre a cultura, genealogia do povo, do homem e sociedade, bem como das instituições brasileiras, por vezes quase se confundindo com a própria história do país. Esta relação parte em grande medida de obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha ([1902] 1973<sup>1</sup>), que consideraria o sertanejo portador da “verdadeira essência” do povo brasileiro. Os sertões projetariam uma face distinta da face sulista, marcada pelo desenvolvimento econômico e social, e seria, paradoxalmente, a irradiadora da cultura representativa do conhecido “espírito” brasileiro e também a guardiã das tradições seculares que o sertanejo conserva.

Por outro lado, as inúmeras teorias sociais, cuja referência de análise é o legado ibérico, africano e indígena, continuam a relacionar os problemas brasileiros à origem do povo. Análises, contudo, pautadas na vasta produção discursiva do século XX, passaram a buscar novas formas de leitura desse espaço e a estabelecer pontos de vista críticos sobre as abordagens dispensadas à região e aos sertões. Sustentando-se nas teorias sobre a produção e recepção do discurso, o discurso como fonte de poder, as fronteiras regionais etc., alguns pesquisadores se dedicaram a analisar os efeitos desse discurso na produção de estereótipos sobre a região Nordeste. Analisaremos aqui parte desse discurso para efeito de atualização do tema frente à importância que adquiriu especialmente no meio acadêmico, nas últimas décadas. Evidentemente, o aprofundamento das relações vinculatórias entre mito, alegoria e sertões, a maneira como Ariano Suassuna se apropriou dessas referências para produzir representação, nos exigirá maior atenção.

Esta construção por imagens mito-alegóricas talvez represente uma das raras possibilidades de (re)leitura dos sertões através de estruturas simbólicas que estes dois elementos projetam. Por se tratar de uma recuperação de mitos, sobretudo ibéricos, indígenas e africanos antigos, bem como alegorias antigas ressignificadas

---

<sup>1</sup> Este trabalho utiliza uma edição de 1973 da obra de Euclides da Cunha, originalmente publicada em 1902. As referências ao autor, a partir deste ponto, mencionarão o ano de edição do volume pesquisado (1973), mesmo critério utilizado para outras obras, quando o ano de publicação original for relevante para a discussão teórica ensejada.

pelo autor, estas duas estruturas metafóricas possibilitam a construção simbólica dos sertões a partir de duas noções básicas, que normalmente são pouco relacionadas simultaneamente: o tempo e o espaço.

Em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1973), a estrutura descritiva desses espaços, na primeira parte do ensaio, já nos mostra tal impossibilidade de relação espaço-temporal. Podem-se encontrar contextos comparativos em que os sertões são assemelhados a outros espaços geográficos desérticos, como o Saara ou Atacama, mas nada que ultrapasse esta possibilidade. É importante lembrar tal fato, pois a perspectiva ficcional de Ariano Suassuna sobre os sertões é em toda a sua obra uma tentativa de ligar o Brasil ao passado ibérico, e, em parte, ao passado africano e indígena; por meio dos seus elementos geográficos, antropológicos, sociais, culturais e históricos.

Esta perspectiva, portanto, caracteriza os sertões sob uma ótica espaço-temporal que apenas poucos recursos estéticos permitiriam recriar, como no caso do mito e da alegoria. O itinerário proposto aqui, contudo, não anula a utilização de semelhante método utilizado no ensaio de Euclides da Cunha, como a reserva à primeira parte aos aspectos climáticos e espaciais dos sertões para que, em seguida, se estabeleça o exame das descrições sobre o homem e as relações que o mito e a alegoria mantêm com este espaço e com a sua cultura.

O espaço e o tempo são dois elementos que implicam um olhar para trás, a partir de um marco que é o “achamento das novas terras”, e um olhar para frente, que é o processo de colonização do Brasil após o achamento. Nesse sentido é que, se, por um lado, as descrições etimológicas marcam um primeiro nível de dificuldade para a compreensão do termo “sertões”, por outro, a identificação dos textos fundadores sobre a descrição dos sertões do Brasil, como veremos, não parece tarefa tão difícil. Os usos da palavra aparecem em diversos tratados do século XVI, inclusive na carta inaugural sobre as novas terras, de Pero Vaz de Caminha. Nota-se, todavia, que a expressão é imprecisa; não se poderá tomá-la em uma acepção clara e segura, já que os usos e significações variam conforme a visão de seus autores. Por outro lado, a soma desses relatos às diversas narrativas sobre os sertões, desde o quinhentos, prefigurou os principais traços de seu universo físico e humano. Deram contorno, assim, à sua geografia, aos habitantes, à fauna e flora, e já chamavam a atenção desde 1500 para os fatores climáticos.

Um breve percurso por estas narrativas mostra que grande parte das abordagens não inclui o mito e a alegoria como possibilidades de (re)leitura desses espaços. Na verdade, todo o processo de construção de inteligibilidade que se tem início com os tratadistas do século XVI e que, em sua linha ascendente encontra melhor contorno nos escritos de Euclides da Cunha, inclui histórias, lendas e mitos, porém tratados à luz da pura narração ou descrição como elementos culturais que são e não como recursos estéticos, como se nota na obra de Ariano Suassuna.

Observa-se que a janela aberta pela obra ficcional, e não necessariamente histórica, sociológica ou antropológica, impõe desafios que sobrepõem os limites discursivos de grande parte dos textos já citados. Um bom exemplo disso é que a descrição do homem na segunda parte de *Os Sertões* já denota o interesse do autor pelas lendas, mitos e histórias do sertanejo (CUNHA, 1973). O mesmo pode ser encontrado em Sílvio Romero (2007), nas narrativas de James W. Wells (1995), ou em alguns dos tratados do século XVI. Mas a possibilidade de se estudar os sertões pela perspectiva ficcional pode nos conduzir a paisagens que se colocam além do visível horizonte social e sociológico descortinado no último século. Não se trata, portanto, de se adentrar nos meandros do desenvolvimento ou subdesenvolvimento dos sertões, mas de se analisar as relações que o universo mitológico sertanejo mantém com a tradição que o originou. Buscar por relações dessa cultura com os seus antecedentes, num caminho que se assemelha a um círculo aberto com o passado, mostrando traços de sua existência em outras culturas. Isto é claro, através das possibilidades que a obra de Ariano Suassuna nos abre para tal estudo.



# 1 CONFIGURAÇÃO ESPAÇO-CULTURAL

## 1.1 SERTÃO

Em vão têm sido as tentativas de se classificar o termo Sertão frente às diversas possibilidades etimológicas da palavra. Pesquisas como as de Jerusa Pires, *Um Longe Perto: os segredos do sertão da terra* (PIRES, 2004), apontam os usos do termo já na épica camoniana, em Fernão Mendes Pinto, Bocage, dentre outros, além de arrolar diversas obras que registram os usos e expressões do vocábulo a partir do século XVI (PIRES, 2004, p. 27, 28, 29, 33). A autora relaciona o conjunto de idéias encontradas nesses documentos e obras com os estudos emergidos no Brasil a partir do século XIX. Daí a necessidade de uma sistematização que leva em conta as comparações “etimológicas”, a cronologia, sentidos semântico e fonético do termo, bem como os seus usos.

A parte introdutória da pesquisa dedica-se a mostrar as armadilhas existentes quando se trata de se estabelecer etimologias para o termo. Jerusa Pires (2004) demonstra, a partir de uma análise de Joseph Piel, que o grande problema reside no fato de as inúmeras etimologias apontadas não corresponderem ao processo de transformação vocabular indicada em algumas pesquisas. Conforme a autora,

O Dicionário etimológico de Meyer Lubke averba a palavra sob o lema *desertanus* e que Corominas o repudia. Propõe então o autor [Joseph Piel] que se remeta Sertão a Sertanus, derivado de *sertum*, participio passado de *sero*, *serui*, *sere*, que significa entrelaçar, entrançar. Remete ao substantivo *sertum* (plural *serta*) que significa grinaldas, coroas, tranças. O significado primordial seria para Piel, o que está entrelaçado, alusão a uma vegetação contínua e esta forma admitiria a contaminação semântica com *sertus*, inserido, metido dentro (PIRES, 2004, p. 26).

A abordagem de Meyer Lubke é questionável, pois as condições mutáveis do termo, tanto em acepção fonética quanto semântica, contradizem os caminhos indicados. Ainda de acordo com a autora citada,

Na operação que teria levado *desertanu* a Sertão, pode-se observar um caminho às avessas do ponto de vista da emissão fonética, da

adaptação articulatória. O mais natural seria o endurecimento e não a sonorização da oclusiva, baseada na “lei” do menor esforço (PIRES, 2004, p. 26).

E sob perspectiva semântica, afirma:

Parece improvável o percurso desertanu sertão, desde que, interpretado o material que se recolheu em escritores portugueses dos séculos XV e XVI, não é esta acepção que comparece regularmente. Em textos de épocas bastante recuadas no tempo, o que se encontra é uma gama diversa de acepções, que, na maioria das vezes leva a pensar em direção oposta. É freqüente encontrarem-se passos, em que sertão quer dizer lugares povoados cheios de vegetação e de árvores densas, apesar de ocasionais e também freqüentes remissões à aridez como adiante se observará. Portanto, afastada a hipótese desertanu aproveita-se para discutir a hipótese apresentada por Piel (1961, p.325): Sertum trançado vegetação contínua... Que a partir do levantamento feito não parece admissível (PIRES, 2004, p. 26).

A irresolução do problema etimológico, uma vez constatada as contradições existentes em nível fonético: o não “endurecimento da oclusiva” frente à sonorização de sertão no seu hipotético processo de transformação; e em nível semântico, a existência de “vegetação e árvores densas” em contraponto à aridez das terras; faz desse problema algo muito mais insolúvel para a análise dos documentos do século XV e XVI do que propriamente para a análise do que se produziu a partir do século XIX, quando o processo de inteligibilidade dos sertões já construía, à base de conhecimentos geográficos, climáticos e históricos, uma noção mais precisa para o termo. O que, sem sombra de dúvidas, ampliou a sua significação semântica, não contraditoriamente como nos séculos anteriores, mas agora com um emprego que lhe dá mais “unidade”, que o mune de conceitos que se mantêm desde o século XIX. Pejorativamente, ou não, este lugar aparece descrito como espaço árido, de temperaturas elevadas, de vegetação denominada caatinga e cujos habitantes preservam tradições antigas e arcaicas. Assim, se firmam as suas descrições desde o século XIX.

É importante ressaltar que as informações encontradas por Jerusa Pires (2004), para além das contradições que citamos, mostram as indefinições também nos usos da palavra no século XVI. O termo aparece associado ora a floresta, a exemplo de Fernão Mendes Pinto: “Mas no interior do sertão he mais plana e fértil e viçosa de muytos campos regados de rios dagua doce...” (PIRES, 2004, p. 29) e

Luis Serrão Pimentel: “e a terra, que vai deste monte, pelo sertão, não é alta, toda igual, cheia de arvoredos muito espessos” (PIRES, 2004, p. 29); ora a noções intermediárias entre floresta e deserto: “e a parte que fica da quebrada para o sertão tem algum arvoredos” ou “e pelo sertão dentro é terra igual, não muito alta, com árvores ralas e mato raso.” (PIRES, 2004, p. 26), também por Luis Serrão Pimentel; ora ao denominador oposto a floresta, o deserto: “d’elle para a terra firme vai em areal muito raso sem verdura e terá de comprido um tiro de peça grossa, pelo sertão faz uns picos meudos...” e “e pelo sertão vae um pedaço de serra alta e espinhosa”, feita por Pereira, em 1898 (apud PIREs, 2004, p.30).

Conforme Joseph Piel (apud PIREs, 2004, p.27), não se pode atestar o uso de Sertão antes do século XV e XVI. Não há registros que indiquem o seu emprego daí para trás, ainda que semelhantes expressões sejam buscadas. Para Gustavo Barroso,

[...] nenhuma palavra é mais ligada à história do Brasil e sobretudo à do Nordeste do que esta palavra SERTÃO. [...] a maioria dos dicionaristas definiu o vocábulo como significando floresta ou mato longe da costa, embora alguns achem ao mesmo tempo que é lugar inculto ou deserto, e conclui dizendo que “parece que o segredo da origem de Sertão está no Dicionário da Língua Bunda de Angola” [...] de onde se retira que o vocábulo africano muceltão teria vindo a transformar-se em Sertão (BARROSO apud PIREs, 2004, p. 25).

A concepção de Barroso reafirma aquela idéia que expomos na nossa introdução sobre a relação dos sertões com a história do Brasil. É ele um explicador, ainda que parcial, da nossa formação e da nossa cultura. Já as afirmações de Piel sobre os usos da palavra somente a partir dos XV abrem portas importantes para a constatação de que a palavra tenha se originado antes mesmo do início da colonização brasileira e ou se poderia discutir o seu emprego a partir da matriz africana. O próprio Euclides da Cunha já não ignorava em seu *Os Sertões* a influência da cultura africana em terras portuguesas: “Em 1530 salpintavam as ruas de Lisboa mais de 10 mil negros, e o mesmo sucedia noutros lugares. Em Évora tinham maioria sobre os brancos” (CUNHA, 1973, p. 108).

Esta obscuridade etimológica observada aqui parece ter se aclarado a partir das descrições realizadas no século XIX, sobretudo com Euclides da Cunha, cujas descrições geográficas e climáticas contribuíram para um melhor delineamento e inteligibilidade da região. Desde então, sertão tem refletido a imagem de um espaço

desértico, árido e inóspito à vida. Por extensão à imagem que se construiu do sertanejo desde os XIX, o substantivo também cumpre papel adjetivo quando se trata de determinados conceitos relacionados ao inculto, à desordem e ao atraso.

## 1.1 PRIMEIROS REGISTROS

O percurso cronológico e histórico da pesquisa de Jerusa Pires (2004) nos abre caminhos possíveis a uma abordagem geográfica que considera, ao menos em parte, os sertões como espaço desértico, com as implicações climáticas que esta localização lhe impõe. Inicialmente é esta perspectiva que se esboçará nestas primeiras análises, já que é sobre a aridez das terras que algumas narrativas e descrições antigas foram construídas. Entretanto, não se poderá perder de vista que apenas parcialmente esta análise é possível, uma vez que as “oscilações de grafia” e “inúmeras variantes gráficas dentro de um mesmo livro, capítulo e até mesma página” (PIRES, 2004, p. 27), como afirma a autora, não indicam apenas para esta perspectiva.

Na carta de Pero Vaz de Caminha ([1500] 2009) o uso de sertão não se refere a espaço deserto, mas a interior próximo: “[...] não duvido que por esse sertão haja muitas aves! [...] Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa.” (CAMINHA, 2010, p. 10 e 14). Já na épica camoniana, embora as terras descritas sejam outras, o termo relaciona o espaço à improdutividade:

Ali também Timor, que o lenho  
 manda Sândalo salutífero e cheiroso;  
 Olha a sunda, tão larga, que hua  
 banda Esconde para o sul difficultoso.  
 A gente do sertão que as terras anda  
 Hum rio diz que tem miraculoso,  
 Que por onde elle so sem outro vae  
 Converte em pedra o pão que nelle cae  
 (CAMÕES apud PIRES, 2004, p. 27 e 28).

Em Fernão Cardim ([1583] 1978), entretanto, encontramos uma importante citação que se refere ao episódio das secas, já em 1583. Certamente a primeira referência a este fenômeno, que deverá ser observado inúmeras vezes na história

dos sertões. Como viajante, obviamente, o relato de Fernão Cardim serve para marcar as adversidades climáticas com que o recém-chegado europeu deparou-se. A dúvida, no entanto, é: o que é que está sendo descrito como sertão?

Houve tão grande seca [em 1583] que os engenhos d'agua não moeram muito tempo. Houve grande fome, principalmente no sertão de Pernambuco, pelo que desceram do sertão apertados pela fome socorrendo-se aos brancos, quatro ou cinco mil índios. Porém passado aquele trabalho da fome, os que puderam se tornaram ao sertão, excepto os que ficaram em casa dos brancos ou por sua, ou sem sua vontade (CARDIM, 1978, p.199).

O autor refere-se aos engenhos de cana de açúcar, localizados no litoral, mas ao mesmo tempo a expressão “pelo que desceram do sertão apertados pela fome socorrendo-se aos brancos” e “tornaram ao sertão, exceto os que ficaram em casa dos brancos” não indicam se houve um deslocamento para o interior ou para outros espaços próximos ao engenho. No tratado de Gabriel Soares de Sousa, de 1587, portanto coetâneo de Cardim, ao descrever o umbuzeiro, o autor reconhece o sertão como espaço distante do litoral:

Umbu é uma árvore pouco alegre à vista, áspera da madeira, e com espinhos como romeira, e do seu tamanho, a qual tem a folha miúda. Dá esta árvore umas flores brancas, e o fruto, do mesmo nome, do tamanho e feição das ameixas brandas, e tem a mesma cor e sabor, e o caroço maior. Dá-se esta fruta ordinariamente pelo sertão, no mato que se chama a caatinga, que está pelo menos afastado vinte léguas do mar, que é terra seca, de pouca água, onde a natureza criou a estas árvores para remédio da sêde que os índios por ali passam. Esta árvore lança das raízes naturais outras raízes tamanhas e da feição das botijas, outras maiores e menores, redondas e compridas como batatas, e acham-se algumas afastadas da árvore cinquenta e sessenta passos, e outras mais ao perto (SOUSA, 2009, p.192).

Neste tratado, a contradizer a maioria das “oscilações gráficas” apontadas por Jerusa Pires, o termo sertão aparece sempre com mesma grafia e a indicar um deslocamento para o interior. Em outras duas passagens, diz Soares de Sousa:

Este rio é muito grande e notável, e vem de muito longe, o qual se navega do salgado para cima ou seis léguas até a cachoeira, que lhe impede não se navegar muitas léguas, porque pelo sertão se pode navegar, porque traz sempre muita água, cuja terra com dez léguas de costa possuem os padres da companhia por lhes fazer dela doação Mem de Sá; [...] Sebastião Fernandes Tourinho, morador em

Porto Seguro, com certos companheiros entrou pelo sertão, onde andou alguns meses à ventura, sem saber por onde caminhava, e meteu-se tanto pela terra adentro que se achou em direito do Rio de Janeiro (SOUSA, 2009, p. 76 e 81).

Nesta mesma perspectiva, se sobressai também o *Tratado de Terra do Brasil*, de Pero de Magalhães Gândavo (2009), reafirmando a mesma opinião dos outros tratadistas de que sertão é interior:

[...] mas porque os mesmos índios se levantaram contra eles e faziam-lhes muitas traições, os governadores e capitães da terra destruíram-nos pouco a pouco e mataram muitos deles, outros fugiram para o sertão, e assim ficou a Costa despovoada de gentio ao longo das Capitânias [...] A esta Capitania de Porto Seguro chegaram certos índios do sertão a dar novas de umas pedras verdes que havia numa serra muitas léguas pela terra dentro (GÂNDAVO, 2009, p. 12 e 16).

Como vimos, nestas citações, os usos de sertão referem-se quase sempre ao interior, a um deslocamento do litoral. Se, por um lado, permanece a dúvida sobre o que de fato tenha significado a palavra sertão para os estrangeiros, por outro lado, bem ou mal, eles contribuíram de maneira determinante para as primeiras construções descritivas sobre as novas terras e, de um modo geral, mais sobre as terras que levariam o nome de região Nordeste no século XX. Na verdade, estas descrições significariam hoje os primeiros esforços para tornar inteligíveis a geografia e os elementos naturais destas novas terras, incluindo-se o seu habitante indígena. Por outro lado, a considerar a época em que foram escritos, os tratados representavam um meio de tornar conhecidas no continente europeu as novas terras. Muito embora tratados como os de Gabriel Soares de Sousa só tenham vindo a prelo no ano de 1825 em Portugal, conforme notara Francisco Adolfo de Varnhagen (2009).

A perspectiva de outros tratadistas, a partir dos XVI, não dista muito das anotações realizadas pelos primeiros. Daí que, afora as descrições botânicas de elementos ainda não conhecidos, só se notará alguma novidade a partir do século XIX, quando um novo tipo de abordagem é exercido, não mais pela pura descrição, mas agora com a intervenção de seus autores, quase sempre embebidos pelas teorias do iluminismo europeu.

Desse modo, não é necessário dizer sobre a raridade de descrições de viajantes, a exemplo de James W. Wells – *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil, do Rio de Janeiro ao Maranhão* (WELLS, 1995)–, persistente no registro fiel das anotações, quase sempre sem muita intervenção crítica. Contudo, autores, como o inglês Robert B. Cunninghame Graham (2002) e Euclides da Cunha (1973), no Brasil, chamariam a atenção para o grave quadro social do país, oriundo do processo de colonização. Sob impulso do cientificismo europeu, a preocupação com a herança cultural e genética impunha a necessidade de reflexão sobre quem é o povo brasileiro, como se formou, quais são as suas origens remotas, de onde vieram o seu saber e legado cultural. Questões que a história, a geografia, a antropologia, dentre outros campos, em que se apóia Euclides da Cunha, por exemplo, parecem contribuir para o seu esclarecimento. Sem nos esquecermos, é claro, da percuciente análise do autor e da sua esmerada construção discursiva sobre os sertões, o sertanejo e a guerra.

### 1.3 GEOGRAFIA FÍSICA

Sem nenhuma novidade, a percuciência euclidiana à qual nos referimos pode já ser observada no título plural dado à sua obra. A existência de mais de um sertão, cujas circunscrições de elementos naturais, culturais, geográficos, históricos e genéticos, muitas vezes típicos de cada espaço, indicam a visão acertada do autor. Após a publicação de *Os Sertões*, em 1902, tornou-se difícil abordar geograficamente os sertões de modo unitário ou produzir a sua descrição sem considerar as diferenças de solo, vegetação, fauna e flora, além das diferenças humanas de cor, cultura, modos de sobrevivência etc.

É importante lembrar que o fato de o livro ter sido escrito nos fins do século XIX contribuiu para a manutenção de conceitos geográficos comuns àquela época. Norte e Nordeste não são, nesse período, conceitos distintivos. Conforme Durval Muniz de Albuquerque (1999), as fronteiras regionais Norte/Nordeste só aparecem no século XX:

O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS),

criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal (ALBUQUERQUE, 1999, p. 68).

Não apenas as obras contra as secas, mas também o processo migratório de nordestinos para a região Norte do país durante o ciclo da borracha faria com que as distinções entre estes espaços se manifestassem mais intensamente:

Em 1920, a separação Norte e Nordeste ainda está se processando; só neste momento a surgir nos discursos a separação entre a área amazônica e a área “ocidental” do Norte, provocada principalmente pela preocupação com a migração de “nordestinos” para a extração da borracha e o perigo que isto acarreta para o suprimento de trabalhadores para as lavouras tradicionais do Nordeste (ALBUQUERQUE, 1999, p. 69).

O delineamento das fronteiras se constitui, a partir desse período, como uma convenção, pois os atuais estados do Nordeste já existiam quando a região era denominada apenas como Norte. Suas últimas capitais surgiram no século XIX, dando origem aos atuais nove estados da região. Esta demarcação acabou por incluir também grande parte dos espaços áridos do Brasil no Nordeste, restando poucas porções de terras áridas fora dos limites de suas fronteiras.

#### 1.4 PRIMEIROS POVOADORES

Algumas obras ficcionais do século XX, principalmente as de Ariano Suassuna, ao tratar do sertanejo, o relacionam à cultura popular, seja ela oral, religiosa, artística, e aos antecedentes da história peninsular ibérica. Em sua forma mais ampla, é este retorno também que a sociologia brasileira realiza para estudar as origens do povo brasileiro e para compreender os problemas de ordem social e institucional do país. Pode-se dizer que o itinerário utilizado para os estudos sobre os sertões é semelhante àquele utilizado por parte da sociologia brasileira. Talvez, necessariamente, por isso obras sobre os sertões de Minas Gerais, como *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa ([1956] 1984), sirvam de base a estudos sociológicos sobre o Brasil, a exemplo de *grandesertão.br*, de Willi Bolle (2004). Entretanto, se, por um lado, a contribuição ibérica foi fundamental para a formação



brasileira, por outro lado, as matrizes africanas e indígenas, braço escravo por mais de três séculos no Brasil, deixaram marcas culturais e genéticas profundas na formação brasileira. Com o processo de miscigenação das três principais etnias – indígena, africana e ibérica –, o fruto dessa miscigenação não resultou apenas na herança de traços e cores distintas, mas também de culturas distintas. E este talvez seja um dos principais interesses da observação euclidiana para a compreensão não apenas genealógica do sertanejo, mas, sobretudo, da realidade que lhe salta aos olhos diante das cenas desoladoras do sertão baiano.

Euclides da Cunha (1973) observa, em primeiro lugar que, contrariamente ao que se acreditava naquela época, o sertanejo não descendia do cruzamento do africano com o ibérico, mas do cruzamento deste com o indígena:

Surpreendidos vários historiadores pela vinda, em grandíssima escala, do africano, que iniciada em fins do século 16 nunca mais parou até o nosso [1850] e considerando que ele foi o melhor aliado do português na quadra colonial, dão-lhe geralmente influência exagerada na formação do sertanejo do Norte. Entretanto, em que pese a esta invasão de vencidos e infelizes, e à sua fecundidade rara, e a suas qualidades de adaptação, apuradas na África adusta, é discutível que ela tenha atingido profundamente os sertões (CUNHA, 1973, p. 107).

Esta constatação parece firmar-se ao final do tópico seguinte, intitulado *A gênese do mulato*, segunda parte do livro:

Mesmo em franca revolta, o negro humilde feito quilombola temeroso, agrupando-se nos mocambos, parecia evitar o âmago do país. Palmares, com seus 30 mil mocambeiros, distava afinal poucas léguas da costa. [...] Deste modo se estabeleceu distinção perfeita entre os cruzamentos realizados no sertão e no litoral. [...] Com efeito, admitido em ambos como denominador comum o elemento branco, o mulato erige-se como resultado principal do último e o curiboca do primeiro (CUNHA, 1973, p. 108-109).

Euclides lembra também que o “consórcio afro-lusitano” já tivera início em Portugal, no século XV, com os “azenegues e jalofos de Gil Eanes e Antão Gonçalves” e que contava já em 1530 com cerca de 10 mil negros, como anteriormente comentado (CUNHA, 1973, p.108), o que de certo modo aloca a discussão mestiça do Brasil aos antecedentes portugueses.

A importante separação entre interior e litoral é também decisiva para análise dos traços distintivos que caracterizam o sertanejo com relação à sua origem mestiça, como também da sua cultura. Na observação dos fatores religiosos, Euclides parece se convencer de que, se, por um lado, o sertanejo é resultado do cruzamento entre ibérico e indígena, por outro, a sua religiosidade seria uma mistura das três culturas e não apenas duas, como se poderia deduzir:

Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano. E o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. Uma análise destas revelaria a fusão de estádios emocionais distintos.

A sua religião é como ele — mestiça.

Resumo dos caracteres físicos e fisiológicos das raças de que surge, sumaria-lhes identicamente as qualidades morais. E um índice da vida de três povos (CUNHA, 1973, p. 150).

É provável que esta percepção seja explicada pela presença intensa de africanos em terras baianas e dos possíveis antecedentes em terras portuguesas, como já o dissemos um pouco antes.

São também de suma importância para o estudo que realizaremos sobre mito e alegoria as observações feitas por Euclides da Cunha sobre as lendas populares desta época, crenças em que se apóia Ariano Suassuna para a criação de diversos de seus mitos:

E as suas crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas. É desnecessário descrevê-las. As lendas arrepiadoras do caapora travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco, as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luars claros; os sacis diabólicos, de barrete vermelho à cabeça, assaltando o viandante retardatário, nas noites aziagas das sextas-feiras, de parceria com os lobisomens e mulas-sem-cabeça notívagos; todos os mal-assombramentos, todas as tentações do maldito ou do diabo — este trágico emissário dos rancores celestes em comissão na Terra; as rezas dirigidas a S. Campeiro, canonizado *in partibus*, ao qual se acendem velas pelos campos, para que favoreça a descoberta de objetos perdidos; as benzeduras cabalísticas para curar os animais, para "amassar" e "vender" sezões; todas as visualidades, todas aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências.... todas as manifestações complexas de religiosidade indefinida são explicáveis (CUNHA, 1973, p. 150-151).

Os fatores da religiosidade, descritos por Euclides da Cunha, revelam o significado profundo da miscigenação em vários âmbitos da vida do sertanejo. Neste sentido não se operou apenas uma mistura de cores, mas especialmente de culturas que, com base nas descrições do autor, podem ser facilmente verificadas na cultura indígena, africana e também na cultura medieval européia. Talvez por isso, este quadro criado para a compreensão do sertanejo tenha servido, em parte, para a compreensão das origens também do povo brasileiro. Está nestas raízes o embrião da nossa formação, e estão nelas as respostas sobre o que fomos antes, durante e depois da colonização.

### 1.5 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA

Distanciando-se do campo de análise dos fatores históricos, sociológicos e antropológicos sobre o sertão, fatores, em tese, já compreendidos e dominados pelas áreas mencionadas, a discussão passou a girar em torno da construção discursiva sobre esse espaço e a sua cultura. É então que a vasta produção documental, ficcional, histórica e sociológica, dentre outras, começa a interessar aos atuais estudiosos do assunto. Podemos relacionar esta tendência à intensificação dos estudos na área da língua e da fala, como também das apropriações filosóficas acerca da língua e poder, como no caso de Michel Foucault e Roland Barthes. Fato é que diversos autores, sobretudo do campo histórico, como Michel de Certeau, Hayden White e Jacques Le Goff, passariam a se interessar por esta análise da construção ficcional e histórica como áreas de limites bastante tênues e da construção histórica em parte como matéria de invenção, caso de Michel de Certeau. No Brasil, a continuar esta perspectiva discursiva da história, o historiador Durval Muniz de Albuquerque (1999), inaugura, em *A Invenção do Nordeste*, uma linha interpretativa sobre a região Nordeste, verificando nos documentos, jornais e obras do passado, de que maneira surge a caracterização da Região junto com o advento dos usos da palavra Nordeste. Suas afirmações partem, sobretudo, de uma contextualização de base sociológica e geográfica; a princípio, com bastante aproximação das discussões sobre fronteiras, de Pierre Bourdieu, não citado, porém, entre as fontes de Muniz de Albuquerque (1999).

Tal análise é, neste sentido, sobre as relações do discurso elaborado pelos mais diversos campos sociais com a atual realidade opositiva entre norte-nordeste com o sul. Primeiramente, é necessário dizer que o seu estudo também aponta para a existência de uma construção discursiva intelectual que opõe o sul ao nordeste em termos de uma disputa hegemônica:

A instituição sociológica e histórica do Nordeste não é feita apenas por seus intelectuais, não nasce apenas de um discurso sobre si, mas se elabora a partir de um discurso sobre e do seu outro, o Sul. O Nordeste é uma invenção não apenas nortista, mas, em grande parte, uma invenção do Sul, de seus intelectuais que disputam com os intelectuais nortistas a hegemonia no interior do discurso histórico e sociológico (ALBUQUERQUE, 1999, p.101).

Os estudos e narrativas sobre os sertões nordestinos possuem uma cronologia, como veremos, que parte de uma observação desse espaço e do homem, normalmente relacionando-os aos antecedentes da história peninsular ibérica, chegando, já nas últimas décadas do século XX, a uma forma interpretativa que reavalia a trajetória discursiva acerca desse mesmo espaço e cultura. Lembramos também que esta visão está sempre a reforçar o olhar sobre a região nordeste como principal espaço condensador dessas características entranhadamente medievais e ibéricas.

Há que se observar que as primeiras narrativas de viajantes que aportam no estado da Bahia, se o são negativas, o são na descrição dos índios e não necessariamente das terras, bem como a maioria das narrativas que se seguem desse período, como as de Gabriel Soares de Sousa (2009), Fernão Cardim (2009) e a Carta de Pero Vaz de Caminha (2009), já mencionadas nesse trabalho. A antropofagia dos índios, que tanto chocou o continente europeu é, assim, um ponto de destaque a ser referido sobre as novas terras.

Os fins econômicos a que se destinavam as terras da colônia portuguesa, de interesses meramente exploratórios e de traslado de suas riquezas naturais, excluía a possibilidade de edificação de uma nova nação cuja base estaria montada, primeiramente, sob os alicerces da educação. A partir do terceiro século de domínio Português na colônia, o quadro de povoamento, já bastante acentuado, tornaria difícil as relações entre metrópole e colônia. A independência de 1822 começaria por tornar claras as contradições existentes no Brasil entre a

população escravizada e pobre com o resto do país. A inconformidade intelectual começaria por se manifestar nas formas de luta contra a escravidão, a exemplo de Joaquim Nabuco e Castro Alves, contra o modelo político monárquico, uma vez que a independência e república americanas inspirariam bastante os intelectuais brasileiros, além de um desejo incontido pela industrialização e progresso do país.

Pode-se dizer que, de modo diferente, mas não oposto, o estudo sobre os sertões segue desde o século XIX o mesmo método que a sociologia brasileira utilizou para estudar primeiramente o que era o Brasil, as origens do seu povo, a cultura etc., o que é possível encontrar em Silvio Romero (2007) e, de modo parcial, em Euclides da Cunha (1973). Em segundo lugar a sociologia passou a relacionar os dados dessa tarefa com a dificuldade em se implantar um regime liberal no Brasil diante de todo o processo de escravismo vivido no país e pela estrutura patriarcal existente. Conforme notara Oliveira Vianna (1987), tudo isso inviabilizaria a implantação de um estado liberal em meio aos vícios da estrutura social brasileira que em tudo simbolizava o oposto das aplicações liberais. Vianna vê como positiva a herança recebida dos povos ibéricos, entretanto não consegue conceber um modelo de desenvolvimento para o país pautado nas teorias liberais. Esta idéia de valorização da herança ibérica, também compartilhada por Gilberto Freyre, é contrariada por Sérgio Buarque de Holanda que a condenaria por considerá-la negativa para o aperfeiçoamento das instituições e, em consequência, para o desenvolvimento do estado e da sociedade. Fato é que a discussão ainda não foi encerrada e é possível encontrar publicações no Brasil do final da década de 80, de autores como o americano Richard Morse (1988), que ainda analisavam a importância da cultura ibérica para o Brasil, como também refletindo negativamente sobre as implicações dessa herança é possível situar Raimundo Faoro.

Diante desta breve retrospectiva histórica da sociologia, é possível observar que os estudos publicados sobre os sertões começaram primeiramente por identificar as origens dos povos que o habitaram. Nesta relação é que, notando o cruzamento entre diversas etnias, como a africana, a indígena e a ibérica, o estudo genealógico percorre longa ponte no tempo e busca referências da contribuição árabe, judaica e moura para a formação do povo português e o legado cultural desses povos para o Brasil. Em Euclides da Cunha, podemos observar já estes primeiros sinais no tópico: *Fatores históricos da religião mestiça*:

Não seria difícil caracterizá-las como uma mestiçagem de crenças. Ali estão, francos, o antropismo do selvagem, o animismo do africano e, o que é mais, o próprio aspecto emocional da raça superior, na época do descobrimento e da colonização (CUNHA, 1973, p. 151).

Todo este conjunto de observações intensifica o olhar sobre a cultura do sertanejo, que é na maioria das vezes relacionada à dos homens da Baixa Idade Média européia, sobretudo na perpetuação dos hábitos religiosos, moradias, culinária, artesanato, modelo de organização social de base patriarcal etc. Estas referências reforçaram a construção discursiva sobre os sertões, que orientou diversos estudos e teses no último século, insistindo sempre em um mesmo olhar negativo sobre a região que abriga estes espaços como um todo. É então sobre o banditismo, sobre o messianismo, a seca, a fome, “incultura” dos povos, degenerescência étnica, desordem social, atraso etc. que se firmaram os discursos sobre a região nordeste. A reação a esta construção discursiva veio na forma de obras ficcionais e sociológicas que passaram a reivindicar um olhar diferente para este espaço. Sustentados nas teorias sobre a produção e recepção do discurso, o discurso como fonte de poder, as fronteiras territoriais como fronteiras políticas, e da arqueologia do saber, alguns pesquisadores se dedicaram a analisar os efeitos desse discurso na produção de estereótipos sobre os nordestinos. Alguns deles produzidos na própria região a partir de uma visibilidade que o discurso produzido pelas artes projetou, conforme mostrou Muniz de Albuquerque (1999).

## 2 REVISÃO DA LITERATURA

### 2.1 O ARTISTA ARIANO SUASSUNA E SUA OBRA

Certamente poucos artistas no Brasil conseguiram a façanha de realizar tão complexa, vasta e diversificada obra como Ariano Suassuna. Complexa porque, sob a roupagem de uma “simples influência popular”, esconde-se uma “literatura”, cujos fundamentos são observados na cultura grego-romana, cultura medieval, século de ouro espanhol, teatro português etc. e nelas, obviamente, a vastidão de que falamos. E é diversificada porque Ariano Suassuna não se contentou em ser apenas um autor de peças de teatro, ele também se dedicou ao romance, à poesia, à xilogravura, iluminogravura e tapeçaria. Por isso é que o conjunto de sua obra mereceria também uma atenção maior, pois é possível observar que nela se encontram não apenas uma representação dos sertões ou cultura popular, mas também referências a culturas antigas, à presença de diversas figuras de linguagem, mitos, alegorias, folclore, como também formas de releituras da história política do Brasil, a representação das culturas ibérica, africana e indígena, estudos de estética da arte, enfim, tantos são os temas que somente uma compreensão de conjunto permitira uma compreensão das partes e vice-versa.

Nascido em 1927 na Cidade de Nossa Senhora das Neves, então capital do Estado da Paraíba, Ariano Villar Suassuna conheceu desde cedo os duros golpes da vida: teve seu pai, João Suassuna, assassinado no Rio de Janeiro em 1930, vítima das divisões e lutas políticas no estado da Paraíba. Apesar dos acontecimentos trágicos e da seca de 1932, que pôs fim em grande parte do gado deixado por João Suassuna, a família, sob proteção da viúva Dona Rita Villar Suassuna, decide permanecer nas fazendas “Acauhan” e “Saco”, localizadas no Alto Sertão Paraibano.

As primeiras letras de Ariano Suassuna tiveram início em Taperoá, na Paraíba. Mais tarde, em 1942, com a mudança da família para Recife, Ariano Suassuna, oitavo filho de uma família de nove irmãos, começou a estudar literatura com os seus próprios tios, Manuel Dantas Villar – ateu, republicano e anticlerical – e Joaquim Duarte Dantas – monarquista e católico. Ambos representados em *A Pedra do Reino* nas figuras de Samuel e Clemente. Em 1943, se torna aluno do Ginásio

Pernambucano e começa, sob influência de seu amigo Carlos Alberto de Buarque, a se interessar por música erudita e pintura. Em 1945, já no colégio Oswaldo Cruz, se torna colega do escultor Francisco Brennand. Em 1946, entra para a Faculdade de Direito e a partir de então começa a sua caminhada pelas veredas das Artes.

Ariano Suassuna inicia a sua vida artística com a publicação de poemas ligados ao *Romanceiro Popular Nordestino*, entre 1945 e 1947, nos suplementos culturais do *Jornal do Comércio*, também através do diretório da faculdade de Direito do Recife e por diversos diários recifenses do período. Mas a sua primeira grande publicação veio com *Uma Mulher Vestida de Sol*, em 1947, peça de teatro inscrita no Prêmio Paschoal Carlos Magno, promovido pelo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), do qual sai vencedor. Em 1948, tem a sua segunda peça, *Cantam as harpas de Sião*, representada em Recife. Dez anos depois a peça é reescrita sob o título *O desertor de Princesa*. Em 1949, já sob elogios de Murilo Mendes a respeito de *Cantam as harpas de Sião*, Suassuna escreve a peça *Os homens de barro*. Em 1950, escreve *O Auto de João da Cruz*, peça vencedora do Prêmio Martins Pena, da Secretária de Educação e Cultura de Pernambuco. Neste mesmo período, conclui os estudos na faculdade de Direito de Recife e dirige-se para Taperoá, onde repousa e trata de uma infecção pulmonar. Em 1951, aguardando em Taperoá a visita de alguns familiares e de Zélia de Andrade Lima, então sua noiva, escreve *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito*, pequena farsa em um ato, conhecida como entremez. Em 1952, já atuando como advogado, escreve a peça *O arco desolado*, influenciado pela mesma lenda que inspirou Calderón de La Barca com o seu *A vida é sonho*. No ano de 1953, refaz, em forma de entremez, um texto da tradição popular de autoria desconhecida. Esse entremez intitulado *O castigo da soberba* será, mais tarde, utilizado para compor o terceiro ato da peça *Auto da Compadecida*. Em 1954, ao mesmo tempo em que é premiado em São Paulo por seu *O arco desolado*, escreve, com base em uma peça de mamulengo, o entremez *O rico avarento*. No ano de 1955 escreve a sua mais conhecida obra: *Auto da Compadecida*, baseada em três folhetos de cordel: *O castigo da soberba*, *História do cavalo que defecava dinheiro*, e *O enterro do cachorro*, – um fragmento da história contida em *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros.

Em 1956, a pedido de seu antigo amigo, o artista plástico Francisco Brennand, escreve *A história de amor de Fernando e Isaura*, romance baseado na



história de *Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier. O livro é publicado apenas em 1994, ano em que recebe o convite de Luiz Delgado para dar aulas de estética na Universidade Federal de Pernambuco, abandonando, assim, a carreira de advogado. Nesse mesmo período escreve um manual de estética destinado a seus alunos, que será publicado, em edição mimeografada, pelo Diretório da Faculdade de Filosofia e mais tarde pela editora José Olympio, sob título: *Iniciação à estética*.

Em 19 de janeiro de 1957, data de aniversário de seu pai, casa-se com Zélia de Andrade Lima. Nesse mesmo ano, o *Auto da Compadecida* é encenado e premiado no Rio de Janeiro. Sai também nesse período a primeira edição da peça. Escreve ainda nesse mesmo ano as peças: *O santo e a porca*, e *O casamento suspeito*, premiadas no Rio e em São Paulo. Em 1958, inspirando-se em textos da tradição popular, escreve outro entremez, intitulado: *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Começa a escrever *A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, nesse mesmo ano ingressa no Curso de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco. Em 1959 escreve *A pena e a lei*, e funda, juntamente com Hermilo Borba Filho, o Teatro Popular do Nordeste.

Escreve, em 1960, *Farsa da boa preguiça*, com base no entremez *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Nesse mesmo ano, forma-se em Filosofia. Em 1961, a *Farsa da boa preguiça* é montada e *Casamento Suspeito* é publicado. Em 1962, escreve *A caseira e a Catarina*. Em 1964 é publicado *O santo e a porca*. Em 1965, o *Auto da Compadecida* é publicado em Madri e em 1966 em Buenos Aires. Em 1966, escreve *O sedutor do sertão*, espécie de roteiro para cinema. Em 1967, integra, como membro fundador, o Conselho Federal de Cultura. Em 1969, além de assumir a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, inicia os primeiros esboços do Movimento Armorial, que teria como princípio a criação de uma arte erudita nordestina a partir de uma matriz popular. Nesse ano, o *Auto da Compadecida* estréia nos cinemas.

Em 1970, conclui o *Romance d'A Pedra do Reino*, primeiro volume de uma trilogia imaginariamente intitulada *A maravilhosa desventura de Quaderna, o decifrador*; ainda não publicada completamente. Em 1971, o livro é publicado como romance armorial-popular e nesse mesmo período é publicado *A pena e a lei*. Em 1972, o autor ganha o Prêmio Nacional de Ficção, com *A Pedra do Reino*, pelo Instituto Nacional do Livro. Em 1973, cria a Orquestra Armorial e deixa o Conselho Federal de Cultura. Em 1974, publica um ensaio sobre o Movimento Armorial, e

*Farsa da boa preguiça. O santo e a porca* é editado em volume único com *Casamento suspeito*, pela José Olympio. Em 1975 é lançado *Iniciação à Estética e Seleta em prosa e verso*, que inclui: *O rico avarento, O castigo da soberba, O homem da vaca e o poder da fortuna e Torturas de um coração*. Nesse mesmo período, além de assumir o cargo de secretário de Educação e Cultura do Recife e criar o Balé Armorial do Nordeste, começa a publicação daquela que seria a segunda parte da trilogia *A maravilhosa desventura de Quaderna, o decifrador*, em folhetins semanais do Diário de Pernambuco, sob título: *A história do rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da Onça Caetana*. Em 1976, começa a publicar também no mesmo diário *As infâncias de Quaderna*. Dá-se, também, a estréia do Balé Armorial do Nordeste com tema: *Iniciação armorial aos mistérios do Boi de Afogados*. Suassuna defende a sua tese de livre-docência, sob tema “*A Onça Caetana e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*”, na Universidade Federal de Pernambuco. Em 1977 o autor conclui a publicação de *As infâncias de Quaderna* e publica *O rei degolado*.

Em 1981, pede por carta publicada pelo *Diário de Pernambuco*, em uma possível despedida da literatura, que: “Não cobrem mais livros que não estou mais escrevendo e pelos quais já perdi qualquer interesse”. Ao completar 40 anos de atividade artística, é homenageado pela Universidade Federal de Pernambuco, com um vídeo inspirado no *Auto da Compadecida*. Em 1987, escreve *As conchambranças de Quaderna*. Em 1989 é eleito para Academia Brasileira de Letras. Em 1990, sua mãe falece e nesse mesmo ano ele assume a cadeira de número 32 da Academia Brasileira de Letras.

Em 1993, é realizada a primeira festa em José do Belmonte, local onde se encontra a “Pedra do Reino”. Os participantes usam trajes semelhantes àqueles descritos por Ariano Suassuna n’*A Pedra do Reino*. O autor também chega a participar de diversas cavalgadas. Em 1994, é exibida pela Rede Globo a sua primeira peça *Uma mulher vestida de sol* e é lançado o romance de *Fernando e Isaura*. Suassuna se aposenta como professor da Universidade Federal de Pernambuco. Em 1995, ocupa o cargo de secretário estadual de Cultura durante o governo de Miguel Arraes. *Farsa da boa preguiça* é exibida pela Rede Globo. Em 1997, publica, pelo suplemento cultural da *Folha de São Paulo*, *A história de amor de Romeu e Julieta*. *A Pedra do Reino* é adaptada para teatro pelo sobrinho do autor, Romero de Andrade Lima. Em 1998, é lançado o CD *A poesia viva de Ariano*

*Suassuna*. Em 1999, *O Auto da Compadecida* é exibido em quatro capítulos pela Rede Globo.

Em 2000, uma adaptação do *Auto* estréia nos cinemas. Suassuna recebe o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E toma posse na Academia Paraibana de Letras, assumindo a cadeira de número 35<sup>2</sup>. Em 2001, recebe o título de doutor *honoris causa* do Conselho Universitário da Universidade Federal da Paraíba. Em 2002, é homenageado pela Escola de Samba Império Serrano e recebe o Prêmio Nacional Jorge Amado de Literatura e Arte, na Bahia. Em 2003, é lançado pela Academia Brasileira de Letras o filme *O Sertão mundo de Suassuna*, do cineasta Douglas Machado. Em 2005, em comemoração aos seus 60 anos de vida literária, o jornal *O Povo*, do Ceará, lança caderno especial sobre Suassuna. Em 2006, recebe o título de Cidadão Paulistano da Câmara Municipal de São Paulo, onde *A Pedra do Reino* é adaptada para o teatro. Em 2007, Suassuna é nomeado Secretário Especial de Cultura do governo do estado de Pernambuco. Recebe ainda neste mesmo ano o título de Cidadão Baiano e tem a sua obra *A Pedra do Reino* adaptada para a televisão. Atualmente se dedica à terceira parte de sua trilogia *As maravilhosas desaventuras de Quaderna, o decifrador*.

## 2.2 TEATRO, ROMANCE E POESIA

Como vimos, a obra de Ariano Suassuna encontra-se dividida em pelo menos três grandes gêneros: a poesia, o teatro e o romance; mas é, sobretudo, no teatro e poesia que se concentra a maior parte de sua produção. Com exceção das obras publicadas, não poderíamos, obviamente, ordenar tudo aquilo que fora produzido no campo da poesia e teatro, para não citar os trabalhos pictóricos, xilográficos e a tapeçaria. Contudo, uma simples observação mostra que o teatro concentra uma parcela maior de sua obra. Um teatro que parece ligar temas relativos a um só elemento, desde as primeiras às últimas obras: os sertões. E nele a representação dos dramas humanos: a violência, as paixões, o apego material, o amor, as

---

<sup>2</sup> Os dados biográficos e bibliográficos aqui apresentados estão em conformidade com as informações contidas em edição dos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, (CADERNOS, 2000), bem como a parte complementar é baseada no livro *Seleta em prosa e verso* (SANTIAGO, 2007).

vicissitudes da vida, a riqueza e a pobreza e, finalmente, a morte. A identificação com esses temas faz de Suassuna um autor preso à tradição, pois é o humano e suas condições que lhe interessam; o humano e o seu espaço geográfico. Coincidentemente, ou não, a sua primeira peça teatral, *Uma Mulher Vestida de Sol*, é uma tragédia. Em 1948, um ano após ser escrita, dizia o autor:

Procurei conservar em minha peça o que há de eterno, de universal e de poético no nosso riquíssimo cancionário onde há obras primas de poesia épica, especialmente na fase denominada do pastoreio. Minha maior alegria seria ver o meu drama representado para o povo – vê-lo voltar à sua origem. Porque na verdade muito pouco me interessa o indivíduo, aí. É o povo o criador e procurei somente deixar-me impregnar do profundo sentimento poético do povo do sertão – talvez a terra mais trágica do Brasil (SUASSUNA, 2006, p.18).

O espaço e os dramas humanos aparecem representados desde esta primeira peça e continuará como marca, mesmo na poesia e romances. A partir de 1947, o autor continuará a se inspirar na cultura popular para extrair dela os temas que irão compor as peças seguintes. Na verdade, uma análise mais detida de sua obra, poderá indicar alguns eixos de “aperfeiçoamento” de seu trabalho. As primeiras peças fogem à estruturação dos sertões, conforme vinha sendo construída nas décadas e séculos anteriores, tanto pela ficção do século dezenove, como também pela ficção do século XX, a exemplo, de obras como as de Graciliano Ramos e de Rachel de Queiroz, dentre outros. Enquanto que a ficção do século XIX apontava para a necessidade de um reconhecimento das raízes nacionais, especialmente na primeira geração romântica, a partir do século XX, esse olhar se modifica em detrimento daquilo que Antônio Candido (1989) teria classificado como “literatura e subdesenvolvimento”. A necessidade de se reforçar pontos de vista mais críticos sobre a região teria levado diversos autores a reafirmar a cultura popular, em contraponto à invasão da cultura de massa estrangeira, olhar este que teria possibilitado à literatura uma mudança de posicionamento frente à imposição cultural e dominadora vinda de fora<sup>3</sup>. Então, a reafirmação de uma cultura, cujas origens impõem ao presente um eterno retorno às suas fontes, fortaleceria os laços de

---

<sup>3</sup> Ver também *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna*, de Sônia Lúcia Ramalho de Fárias (2006, p. 324-348).

afinidades com os países que legaram a herança a países como o Brasil, e seria deles especialmente que se deveria buscar uma linha de perpetuação de memória e valores, o que indiretamente funcionaria como boicote a uma sociedade que anunciava o consumo como alternativa de desenvolvimento social, e não necessariamente o conhecimento e cultura como formas de crescimento humano e de desenvolvimento da sociedade.

Mas se esta mudança não se opera, evidentemente, em todas as obras ficcionais sobre os sertões, ela transcende provavelmente todos os seus limites em Ariano Suassuna, pois é em sua obra que encontramos a possibilidade desse retorno à tradição. Ainda que romances como os de Graciliano Ramos denunciem as condições de vida do sertanejo, ou que Rachel de Queiroz também represente uma tentativa de olhar de modo inconformado para os sertões, esse “olhar” não realiza um retorno ao passado, na medida em que nele também não se encontram os emblemas, símbolos e mitos representativos dessa tradição, mas uma preocupação social que transcende, ao contrário de Suassuna, a perspectiva da cultura que originou os hábitos, a religiosidade, e a cultura do sertanejo. Esta diferença é bastante substancial para podermos pensar a linha de produção de Ariano Suassuna dentro do cenário ficcional dos sertões nordestinos. Certamente, uma possível exclusão de suas obras nos estudos sobre os sertões provocaria uma lacuna difícil de ser preenchida. Pois, mesmo autores como Gilberto Freyre na sociologia ou Câmara Cascudo nos estudos etnológicos, apenas parcialmente contribuem para uma compreensão desses fatores de formação e perpetuação dos valores da cultura popular nos sertões. Um bom exemplo disso é que as associações de Cascudo com o passado ibérico, africano e indígena não produzem uma reformulação da cultura. O que se tem em Suassuna é, acima de tudo, uma representação de valores, que ao mesmo tempo em que parecem estar e existir no Brasil, parecem não fazer parte completamente dos valores da região nordeste. Grande parte de seus mitos e símbolos associam-se ao imaginário sertanejo, outros parecem não fazer sentido. A história de Quaderna, por exemplo, pareceria bastante inverossímil sobre determinados aspectos culturais, mas não necessariamente quanto à tradição ibérica. Basta lembrar que há muito de Don Quijote na história d'*A Pedra do Reino*, e há também muito de épica e novelas de cavalaria; de onde podemos deduzir que não somente as culturas antigas são reelaboradas em sua

obra, como também determinados espaços nela ficcionalizados se assemelham a regiões da Espanha e de Portugal, como pretendemos mostrar.

De retorno ao ponto inicial, temos que, entre a publicação de *Uma Mulher Vestida de Sol*, 1947, e o *Auto da Compadecida*, 1955, Suassuna opta também por construções mais simples, a exemplo dos entremezes, pequenas peças constituídas de um ato e baseadas no romanceiro e espetáculos populares do Nordeste. Estes entremezes acabariam por funcionar como partes de suas peças teatrais, como o *Auto da Compadecida*, *A pena e a lei*, e *Farsa da boa preguiça*; ordenadas da seguinte maneira: *O castigo da soberba*, parte do terceiro ato do *Auto da Compadecida*; *Torturas de um coração*, núcleo de *A Pena e a Lei*; *O rico avarento* e *O homem da vaca e o poder da fortuna*, ambas reelaboradas na história da *Farsa da boa preguiça*.

Note-se que, apesar de arrolarmos grande parte de sua obra, o gênero poético não aparece entre as publicações do autor. Na verdade, em circunstância de suas raras publicações, grande parte de sua poesia permanece desconhecida. O levantamento feito pelo Instituto Moreira Sales, em Caderno Especial sobre Suassuna, aqui utilizado como fonte, mostra apenas parcialmente a obra poética de Suassuna. Em 1955, o autor escreve *Ode*; em 1980, *Sonetos com mote alheio*; Em 1985, *Sonetos de Albano Cervonegro*; e duas antologias, a primeira, de 1999, intitulada *Poemas*, com seleção e organização de Carlos Newton Júnior; e a segunda, de 1974, intitulada *Seleção em Prosa e verso*, com organização, estudo e notas de Silviano Santiago. Newton Júnior chama a atenção para o fato de o Brasil desconhecer grande parte dessa produção poética de Suassuna. Conforme o autor:

[...] sem contar o volume de poemas recentemente publicados pela Universidade Federal de Pernambuco, que teve a honra e o privilégio de organizar, a poesia do autor do *Auto da Compadecida* e do *Romance d'A Pedra do Reino* permanece praticamente inédita em livro. Em compensação, os raros críticos que chegaram a se debruçar sobre essa poesia foram unânimes em realçar sua qualidade fora do comum, qualidade que faz dela, sem favor algum, ponto alto da literatura brasileira e universal. Talvez o mais recente pronunciamento a esse respeito tenha sido o do crítico e também poeta português Paulo Alexandre Esteves Borges. Referindo-se, num artigo, às iluminogravuras de Ariano Suassuna (trabalho em que o autor alia suas qualidades de poeta às de artista plástico), Borges não deixa de revelar seu entusiasmo por escrever sobre “algo de venerável”, de uma beleza fascinante, “estranha, bárbara e mesmo monstruosa”, cuja fruição é capaz de proporcionar uma “perturbação sagrada” e fazer com que os leitores sejam “arreatados num raro

momento do eterno regresso de uma arte verdadeiramente religiosa” (NEWTON JÚNIOR, 2000, p. 130 - 131).

Com exceção das obras que completarão a trilogia de Quaderna, a poesia de Suassuna permanece sem publicação por opção do próprio autor, assegura Newton Júnior. (NEWTON JÚNIOR, 2000, p. 130-131). Esta ausência implica não apenas em maior dificuldade na compreensão do conjunto de sua obra, mas também para o processo de análise individual das obras, uma vez que não podemos determinar as mudanças ocorridas entre um e outro processo de criação.

Por outro lado, excetuando-se o campo poético, suas obras encontram dois pontos bastante distintos que merecem atenção. O primeiro deles é a ficcionalização teatral e o segundo, a ficção do romance. Embora a crítica fale insistentemente em uma “simplicidade” de suas peças, inclusive prefaciadores, é preciso notar que ela advém em grande medida da influência recebida do romancista popular e da escolha feita pelo próprio Suassuna de não se comprometer com uma linguagem rebuscada ou uma “sofisticação” exagerada de sua ficção, mas de se manter o mais próximo possível da realidade representada, inclusive no tocante às expressões orais, comuns ao sertanejo. Por este motivo é que existe uma dificuldade muito grande em falar-se de um amadurecimento do autor a respeito de seu teatro. Basta lembrar que dos quatro entremezes de Suassuna analisados por Silvano Santiago, *O homem da vaca e o poder da fortuna* é aquele que lhe parece “o mais rico e original do ponto de vista da composição”. (SANTIAGO, 2007, p. 107). Grande parte do seu teatro precisa ser lido dentro de um contexto, que é evidentemente o da cultura popular; sem isso, todo o julgamento continuará a reafirmar clichês, como: “expressões pouco lapidadas”, “personagens e enredos pouco sofisticados” etc. Mas se não podemos sinalizar um amadurecimento profundo de Suassuna diante de seu teatro, já que todo ele possui elos quanto à temática, a escrita de *A história de amor de Fernando e Isaura* lhe permitiria, conforme o próprio Suassuna, o aperfeiçoamento da técnica necessária à composição d’*A Pedra do Reino*. O primeiro romance lhe serviria para ganhar maior fôlego e lhe possibilitar criar obras como *A Pedra do Reino* e *O Rei Degolado*. Mais do que um retorno às raízes ibéricas, africanas e indígenas, *A Pedra do Reino*

[...] é o romance de nossa vida pública nas décadas de 20 e 30 em uma vasta região nordestina, e vida pública como só pode sê-lo a

brasileira, emaranhada em atavismos religiosos, em hábitos anacrônicos, em simplificações primárias, em rivalidades mesquinhas, em ódios de famílias, em violência incontrolável como forma de expressão, em imoralidade espontânea e em malícia orgânica (MARTINS, 2000, p.117).

De fato *A Pedra do Reino* tem sido encarada, ao lado do *Auto da Compadecida*, como a sua mais importante obra. Nela há inúmeros gêneros que se cruzam. De acordo com o prefácio de Rachel de Queiroz para a primeira edição, *A Pedra do Reino*

[...] é romance, é odisséia, é poema, é epopéia, é sátira, é apocalipse... [...] Contudo também poderia ele ser uma Crônica – no sentido de que relata casos supostamente históricos, guerras e armadilhas e elevação e trucidamento de reis, rainhas e princesas. Mas também é profecia e doutrinação, também é romance de cavalaria e conto fantástico – e romance erótico, por que não? (QUEIROZ, 1971, p. 12).

*A Pedra do Reino* é certamente um dos livros mais complexos de Ariano Suassuna e talvez a obra mais ampla do ponto de vista de uma contextualização histórica do Brasil e também de Portugal. Precisa agora ser completada com a terceira parte, até o momento, não publicada.



### 3 REVISÃO TEÓRICA

Grande parte das pesquisas dedicadas à compreensão de determinadas formas de representação, sobretudo aquelas que envolvem o emprego de ornamentos no processo de construção ficcional ou “real”, requerem um preâmbulo conceitual dessas “figuras” ornamentais ou termos cujas semelhanças figurativas lhes são muito próximas. Em nosso caso, seria impossível discutir a construção simbólica dos sertões em Suassuna sem antes discutir a forma estrutural da metáfora, símbolo, mito e da alegoria, enquanto pontos de representação, ou sem considerar os elementos que marcam fronteiras tênues de semelhança com esses termos.

Situar os mitos e alegorias de Ariano Suassuna numa perspectiva teórica exige uma reflexão acerca dos processos de estetização do autor. Não se pode perder de vista que grande parte de seus mitos são construídos com base na cultura popular. Isto significa que não se trata de uma recuperação de mitos populares, mas de uma construção que leva em conta as crenças do sertanejo, assim como o passado das culturas que culminaram na formação do povo brasileiro. Nesse sentido, mitos, como o do gavião, que simbolizam a Morte Caetana nos sertões, consistem em uma criação estética que une as peculiaridades dessa ave de rapina às simbologias da morte na concepção do sertanejo. Esse processo de criação, no âmbito da mitologia, distingue-se do processo de mitificação popular, que faz uso do mito com vistas a narrar uma história que, em si, é criada pelos membros dessa mesma comunidade. Esse fato, em si, já é de significativa importância teórica, pois separando aquilo que consiste em processo de criação popular daquilo que consiste em processo de criação artística, evita-se tomá-lo em uma acepção genérica, e não necessariamente individual.

A compreensão do campo teórico tornará, então, mais fácil a nossa inserção nesse universo mito-alegórico de Ariano Suassuna. Evidentemente que a quantidade de elementos que há na sua obra, cuja formulação figurada ou cuja função mediadora entre a expressão de certo fato e o seu correspondente figurado, tornaria inapropriado o seu tratamento no âmbito desta pesquisa. Procuraremos, assim, apresentar e definir, quando possível, os principais deles para que então possamos avançar sem maiores dúvidas.

### 3.1 A METÁFORA

Dado o seu emprego de relevante importância nas artes, sobretudo as de registro escrito, a metáfora ocupou durante longos séculos um lugar privilegiado entre os tropos de pensamento e, por conseguinte, de transferência de significação de idéias, pensamentos e histórias. Por ela operou-se a tradução de inúmeras parábolas bíblicas, textos homéricos, mitologias gregas, fábulas e a tradução do pensamento mítico de inúmeras culturas. De modo que, se há uma infinidade de usos da metáfora, há também determinados modos de como se opera essa transferência de significados.

Em nosso caso, o emprego da metáfora admitirá duas noções de uso: uma que diz respeito à sua extensão enquanto discurso continuado, e outra que se refere à palavra ou à frase. Quanto à primeira apropriação, ela é exercida com base nos estudos retóricos de Lausberg (1993), para quem a alegoria é uma metáfora continuada. Ou seja, a metáfora é um tropo natural na transposição de sentidos da alegoria; é ela que possibilita a transposição de sentidos de um discurso amplificado por outro, revelando, por semelhanças, o verdadeiro pensamento pretendido. No segundo caso, temos o emprego da metáfora relacionado à palavra ou à frase. Na mitologia de Suassuna encontraremos alguns mitos que se constroem com o apoio da metáfora e do símbolo. O mito da onça, por exemplo, projeta duplamente um símbolo e uma metáfora. Enquanto símbolo, ele substitui o animal pela simbologia das etnias brasileiras; enquanto metáfora, ele designa as mortes trágicas do sertão, conhecidas pelo nome de “Caetana”. Na verdade, essa metáfora, que não é tão clara, aparece nos estudos de Paul Ricoeur como “*metáfora forçada*” (RICOEUR, 2000, p.103). A relação da onça com a morte não é direta, assim como outros mitos de Suassuna, a exemplo do gavião e da cobra, que também simbolizam a Morte Caetana. Nenhum deles possibilitaria operar facilmente a tradução de outro pensamento. Por outro lado, não podem ser confundidos com o símbolo. A relação, por exemplo, das cores da onça com as diferentes etnias no Brasil mostra uma invariabilidade simbólica – as cores são representações permanentes de cada etnia –, ao passo que a Morte Caetana alude a diferentes episódios na obra de Suassuna. Percebe-se, então, que esse movimento de transposição de sentidos, denominado por Aristóteles de “*epiphorá*” (ARISTÓTELES apud RICOEUR, 2000, p. 30), exige

uma duplicidade de sentidos, não como a que se opera entre significante e significado, cuja arbitrariedade está posta, mas como elementos que se correspondem por semelhanças. Nesta relação, a palavra e a idéia figuram este universo imaginário transposto pela metáfora e pela alegoria.

A palavra, contudo, depende essencialmente da idéia, pois sua significação não aparece na codificação da grafia, embora esta sirva para indicar os elementos que serão significados, mas nas idéias projetadas a partir da relação idéia-palavra. Segundo Ricoeur: “É o primado da idéia que assegura o da palavra” (RICOUER, 2000, p.83) E, neste caso, a metáfora aparece apenas como uma função para a transposição dos sentidos em plano figurado, e não real. Não à toa, a palavra é encontrada nos estudos retóricos como uma unidade de referência para a qual a metáfora seria um deslocamento e extensão de sentido dessa mesma unidade. A própria denominação da metáfora como *tropo*, na maioria dos estudos, indica a sua função mediadora entre a idéia e a palavra. E é exatamente na busca de uma definição para a *lexis* e para o *tropo* que Ricoeur tentará mostrar as suas definições no panorama dos estudos retóricos e poéticos, conforme podemos notar:

A definição de tropo edifica-se sobre a do par idéia-palavra: “Os tropos são certos sentidos mais ou menos diferentes do sentido primitivo que oferecem na expressão do pensamento as palavras aplicadas a novas idéias”. [...]. No próprio interior do par idéia-palavra, a idéia está na posição de princípio: O pensamento compõe-se de idéias, e a expressão do pensamento pela palavra compõe-se de palavras (RICOUER, 2000, p. 83).

São bastante significativas estas conceituações, pois é possível perceber que a denominação corrente das figuras de linguagem como *tropos*, a exemplo da metáfora, requer antes um olhar mais abrangente acerca de seus significados. O tropo não se realiza, como vimos, na simples idéia transfigurada de algo, mas na relação entre *idéia* e *palavra*, cuja posição de princípio não está na palavra, mas na própria idéia. Isto explica o fato de que, quando Ariano Suassuna diz que a Onça Caetana alude à morte trágica nos sertões, não se tem necessariamente uma representação de outros códigos gráficos para onça ou morte, mas nomes dados às idéias que estas palavras suscitam quando são pronunciadas, pelo que a idéia aparece como princípio, e, segundo Paul Ricoeur, “é, com efeito, primeiramente

entre as idéias das quais as palavras são os nomes que a semelhança opera”. (RICOUER, 2000, p. 268).

Dada a sua importância para esta pesquisa, ambos os estudos de Ricoeur e Lausberg serão retomados no terceiro capítulo para melhor exemplificar os modelos de mitos que serão trabalhados. Desse modo, interessa-nos o entendimento dos mecanismos operatórios e conceituais dessas figuras de linguagem, tão utilizadas no campo literário e até recentemente no campo retórico.

### 3.2 O SÍMBOLO

Na verdade, da mesma forma que a metáfora e, de certo modo, o mito e a alegoria, há inúmeras correntes de estudos que dão ao símbolo formas diversas de conceituação. A pluralidade de análises exige certa cautela quanto às apropriações que serão feitas aqui para que possamos atender aos usos adequados de cada termo e o seu equivalente sentido. Certamente, progredindo um pouco mais neste capítulo, estas explicações se tornarão mais claras.

Em *A migração dos símbolos*, de Goblet D’Alviella (1995), temos um dos primeiros e mais completos estudos já realizados sobre símbolo. As primeiras noções são importantes porque marcam um tipo de entendimento tácito e comum a seu respeito, principalmente quanto à sua função exercida na transferência de sentidos. Conforme o autor:

Um símbolo pode ser definido como uma representação que não procura ser uma reprodução. Uma reprodução implica, se não em identidade com o original, pelo menos em semelhança com ele, um símbolo; no entanto, requer apenas que haja certas características em comum com o objeto representado, de tal forma que só pela sua presença ele possa evocar a concepção do objeto, como é o caso de um projétil e de um raio, do segador e do tempo de colheita, de uma aliança e do casamento, dos pratos de uma balança e da idéia de justiça, do ato de ajoelhar-se e do sentimento de submissão, e assim por diante (D’ALVIELLA, 1995, p. 21).

Esta primeira definição, embora genérica e de fácil apreensão, não substitui, evidentemente, toda a teoria já desenvolvida sobre o símbolo. Mas implica, de fato, em se poder olhar de maneira menos conflituosa para o “papel” desenvolvido pelo

termo, assim como podemos verificar na função da metáfora. Em seu livro *O Simbolismo*, Álvaro Cardoso Gomes mostra que:

O símbolo, na sua denominação mais simples, pode ser confundido com o signo, com uma coisa que representa outra. Por exemplo: a palavra “mesa”, que designa o objeto mesa; o sinal vermelho que significa “pare”. Mas neste caso a relação entre uma coisa e outra é sempre arbitrária; o objeto mesa, por exemplo, em outras línguas, é representado por um conjunto diferente de sinais (por exemplo, table, em inglês) (GOMES, 1994, p. 29).

E, conforme Saussure,

O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro por exemplo (SAUSSURE, apud GOMES, 1994, p. 29).

Se o signo opera uma ordem denotativa de significado com relação ao nome de um dado objeto, mesmo que a sua escrita em outra língua não lhe retire o sentido que possui em qualquer outro idioma – relação arbitrária –, o símbolo, todavia, opera uma ordem conotativa do significado, pois, como revela Saussure, ele não é arbitrário, não depende da relação do nome com o seu correspondente, mas depende da imagem que determinada coisa ou objeto projeta, independentemente do nome que lhe deva ser atribuído. O símbolo da justiça não é um carro, mas uma balança, porém, neste caso, a palavra “justiça” não nos remete a uma imagem, como a palavra “mesa”, mas a outro nome que é “balança”, e a representação que o símbolo possibilita, entretanto, não é da palavra “balança”, mas do objeto que serve para medir com exatidão. Percebemos, aqui, que o símbolo opera através de representações “não arbitrárias”, posto que o significante, em tese, não contraria o significado. Talvez isto explique a diferença fundamental entre símbolo e metáfora: o primeiro dependerá constantemente de uma relação não arbitrária, ou seja, todo símbolo dependerá sempre de correspondentes invariáveis, como ficou dito sobre a relação entre a justiça e a balança, e não necessariamente com um carro. Mas caso se diga que a Justiça brasileira é um carro andando em marcha lenta, não se terá, obviamente, um símbolo, mas uma metáfora, dada as condições variáveis dos termos empregados. Esta é a diferença fundamental. Contudo, se não podemos

situar o símbolo nesta perspectiva arbitrária da língua com o objeto, é necessário lembrar que há símbolos que migram e passam a ter conceitos diferentes em determinadas culturas. Conforme Goblet D'Alviella: "Acontece frequentemente que um símbolo muda de significado ao passar de um país para outro". (D'ALVIELLA, 1995, p.77) E, exemplificando, diz:

O sol levante é, com freqüência, comparado a uma criança recém-nascida. Entre os egípcios, essa comparação levou à imagem de Hórus, representado como uma criança chupando o dedo. Os gregos imaginaram que ele colocava o dedo nos lábios para ordenar segredo aos iniciados, e fizeram dele a imagem de Harpócrates, o deus do silêncio (D'ALVIELLA, 1995, p. 78).

Confrontando outros estudos sobre símbolo e signo, percebemos que o problema se amplia. No *Dicionário de Símbolos*, organizado por Jean Chevalier (1997), embora a relação não arbitrária do símbolo seja também aceita, o signo seria

[...] uma convenção arbitrária que deixa[ria] alheios um ao outro o significante e o significado (objeto e sujeito), ao passo que o símbolo pressupõe homogeneidade do significante e do significado no sentido de um dinamismo organizador (CHEVALIER, 1997, p.17).

Essa relação confronta a idéia de símbolo em Peirce, para quem

Um *símbolo* é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos. Falamos em escrever ou pronunciar a palavra "man", (homem) mas isso é apenas uma *réplica* ou corporificação da palavra, que é pronunciada ou escrita. A palavra, em si mesma, não tem existência embora tenha um ser real que *consiste* no fato que os existentes se *deverão* conformar a ela. [...] (PEIRCE, 1977, p. 71).

Na explicação de Chevalier (1997), o que possibilita a mentalização simbólica é exatamente a homogeneidade entre o significante e o significado; o que é avesso à idéia de signo, cuja correspondência da palavra à coisa significada não acontece. Em Peirce (1977), é possível notar que a noção de símbolo não pressupõe uma relação homogênea, mas arbitrária, pois se a palavra homem é a forma correspondente de um símbolo pronunciado ou escrito, esta codificação já determina a existência de um símbolo, e mesmo arbitrariamente a palavra pronunciada

evocará a imagem para qual uma idéia lhe é correspondente. Daí a dificuldade em se observar tal significação homogênea em Chevalier (1997). Enquanto se diz que a imagem de uma balança, e não necessariamente um carro, simboliza a justiça, nisso não se encontra nenhuma arbitrariedade entre significante e significado, uma vez que o caráter decisivo dessa interpretação não se encontra na grafia, mas em conceitos abstratos sobre a justiça, ao passo que, se tivéssemos não o conceito ou idéia, mas necessariamente a palavra “justiça”, teríamos que aquilo que ela representa em forma de conceituações abstratas não corresponderia à simples palavra “justiça”. Estas diferentes conceituações apresentadas aqui nortearão parcialmente as nossas discussões, sobretudo no que diz respeito a esta transposição de sentidos que, como vimos, se distingue da metáfora.

### 3.3 O MITO

Do grego *mythos* – palavra expressa, discurso, fábula. O mito tem sido estudado como uma forma narrativa, um relato cuja “função” é a de “revelar modelos e fornecer uma significação ao mundo e à existência humana”. (MORAIS, 1998, p.63). De acordo com Northrop Fry (2004), o mito teria sentido de narrativa, enredo ou ordenação de palavras numa seqüência. E, para Eliade, o mito seria “a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo” (ELIADE, 2008, p. 84).

Fry (2004) admite ao menos duas noções básicas para o mito: uma relativa à história e outra à estória. No primeiro caso, o mito associa-se à verdade, no segundo, trata-se de uma invenção não propriamente verdadeira. O autor, entretanto, contesta a linha de análise que vê o mito apenas como estória:

A palavra "mito", [...] associou-se apenas ao segundo termo (*story*) e, portanto, a um significado de "não ser propriamente verdade". Isto é uma vulgaridade por muitas razões, além de muitas vezes partir de um julgamento sobre facticidade feito meio às pressas. De qualquer modo, no sentido primeiro que demos à palavra mito, de palavras em seqüência, a estrutura mítica ou narrativa ali permanecerá caso haja nela alguma "verdade" ou não. Num relato histórico as palavras parecem estar seguindo um processo correspondente de eventos que as antecederam, e até certo ponto isto acontece; mas a seleção de dados e seu arranjo precede tudo, e a noção de que a forma da seqüência vem de fora das palavras é ilusória (FRY, 2004, p. 58).

O autor não diz necessariamente que o mito é uma forma de verdade, mas afirma que tomá-lo apenas em sentido contrário à verdade, como *story*, e não *history*, seria vulgar, pois mesmo sendo encarado como estória ou forma narrativa, o mito permitiria girar elementos da história. Para Mircea Eliade, o mito é “uma história verdadeira, extremamente preciosa pelo seu caráter sagrado, exemplar e significativo<sup>4</sup>” (ELIADE, apud MORAIS, 1998, p.62). Do ponto de vista sagrado, Eliade admitirá, então, a representação de uma verdade como função do mito. Note-se que, segundo a conceituação que se segue, o sagrado, de que o mito faz parte, se relaciona com a verdade. O seu oposto, o profano, seria também oposto em veracidade:

É evidente que se trata de realidades sagradas, pois o sagrado é o real por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar (ELIADE, 2008, p. 85).

É importante salientar outro uso que tem sido bastante comum acerca do mito, que é a sua relação direta com a “mentira”, a exemplo de quando se diz que alguém ou determinado assunto é um mito, por se tratar comumente de algo irreal ou inverídico. Conforme Raymond Williams:

Cada uma dessas referências era retrospectiva e *mito* alternava-se com fábula e distinguia-se de lenda – que, embora talvez não confiável, estava relacionada com história – e de alegoria – que podia ser fabulosa, mas indicava algum nível de realidade. Entretanto, a partir de meados do S19, o uso sintético de *mito* para referir-se a uma invenção não apenas fabulosa mas indigna de confiança, ou até mesmo deliberadamente enganosa, tornou-se comum e persistiu amplamente (WILLIAMS, 2007, p. 280).

Não se pode esquecer que as noções de mito em Williams caminham na contramão dos estudos de Fry (2004) e Eliade (2008). Para Williams, o mito faz parte de um campo de conhecimentos não verdadeiros:

A partir de cada versão (que, de formas variadas, continuaram a rivalizar entre si e também com os esforços de RACIONALIZAR [...] os mitos a fim de desacreditá-los ou de revelar suas verdadeiras [outras] causas e origens), desenvolveu-se um conjunto de usos populares positivos. Sustentou-se que o mito é uma versão mais

---

<sup>4</sup> Conforme se pode ler ao final do tópico *Alegorias: Céu e inferno*; páginas 76 e 77.



verdadeira (mais profunda) da realidade do que a história secular, a descrição realista ou a explicação científica. Essa visão vai do simples irracionalismo e do sobrenaturalismo (amiúde pós-cristão) a relatos mais sofisticados, nos quais se sustenta que os mitos são expressões fundamentais de certas propriedades da mente humana e até mesmo da organização mental ou psicológica básica do homem (WILLIAMS, 2007, p. 281).

Além da relação do mito com a verdade ou a mentira, deve-se distinguir os mitos fundados na oralidade por culturas antigas dos mitos fundados no campo artístico, como alguns mitos de Ariano Suassuna. De acordo com Joseph Campbell, “na nossa sociedade de textos fixos e palavras impressas, é função do poeta ver o valor vital dos fatos que nos cercam e deificá-los, por assim dizer, a fim de prover imagens que relacionem o dia-a-dia com o eterno”. (CAMPBELL, 2008, p.18).

Com base nestes conceitos, tentaremos aproveitar os significados mais relevantes dessas explicações para o desenvolvimento do nosso trabalho. Certamente as noções de mito em Eliade (2008) serão de fundamental importância para o estudo dos mitos de Suassuna, com relação à produção profana e sagrada, bem como a relação do mito com a mentira, identificada por Williams (2007), ou a criação do mito de maneira artística, conceituação de Campbell (2008).

### 3.4 A ALEGORIA

Oriunda do grego *allós* = outro; *agourein* = falar; *allegoreno* = falar de outro modo; a alegoria foi substituída no tempo de Plutarco (46-120 d.C.) pela palavra *Hypónoia*, termo mais antigo que queria dizer “significação oculta”. A *hypónoia* era utilizada para interpretar na antiguidade os mitos de Homero como personificações “de princípios morais ou forças sobrenaturais” (CEIA, 2010, p.1). No seu *Institutio oratoria*, Quintiliano classificou a alegoria como “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido” (QUINTILIANO, apud CEIA, 2010, p.1). Na verdade, esta concepção de alegoria como metáfora continuada, ou ampliada, vigorou por muito tempo, chegando mesmo a alcançar estudiosos como Fontanier e Lausberg. Ser metáfora continuada significa que a alegoria possui um desdobramento metafórico de duração maior no corpo textual, não se constituindo apenas em uma metáfora frasal, mas na tradução figurada de uma representação

mais ampla. Em *De Oratore*, Cícero definia a alegoria também como um sistema de metáforas. De acordo com Carlos Ceia, os antigos retóricos distinguem a metáfora da alegoria de duas maneiras: “a primeira considera[ndo] apenas termos isolados; a segunda, amplia[ndo]-se a expressões ou textos inteiros” (CEIA, 2010, p.1); o que, de certa maneira, explica a noção de metáfora continuada em Quintiliano.

Para Dante Alighieri, o texto alegórico “é o que se esconde sob o manto das fábulas, sendo a verdade oculta sob belas mentiras” (apud ABBAGNANO, 2007, p. 24). A discussão sobre o texto alegórico em Dante associa-se ao que se disse sobre mito no tópico anterior, quando se estabeleceu acerca deste a sua relação com a estória. Aqui, entretanto, a alegoria já é em si mesma uma mentira, mas uma mentira que possibilita o vislumbrar de uma verdade que se encontra entre parênteses; enquanto que, do ponto de vista sagrado, o mito é sempre uma narrativa verídica que fornece modelos exemplares, ou seja, “quanto mais [o homem] é religioso tanto mais se insere no real e menos se arrisca a perder-se em ações não-exemplares, “subjetivas” e, em resumo, aberrantes. (ELIADE, 2008, p.84-85).

De acordo com Abbagnano, a alegoria

[...] indica [em seu primeiro significado específico] um modo de interpretar as Sagradas escrituras e de descobrir, além das coisas, dos fatos e das pessoas de que elas tratam, verdades permanentes de natureza religiosa ou moral (ABBAGNANO, 2007 p. 24).

Neste caso, a alegoria reserva também a mesma relação que encontramos do mito com a verdade. A verdade retorna como ponto da discussão porque sendo a alegoria um modo de “dizer algo de outra maneira”, ela impõe a necessidade de entendimento daquilo que esteja sendo significado. A construção de outra realidade implica em conhecimento também dos limites entre uma configuração propriamente inverídica, encontrada na alegoria, e o novo sentido que ela permite ser vislumbrado.

Nos estudos retóricos de Lausberg, a alegoria aparece como uma

[...] metáfora, que é continuada como tropo de pensamento e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa. (LAUSBERG, 1993, p. 249).

De modo geral, é o papel de substituição de um dado pensamento que fará parte das conceituações acerca da alegoria. Para Lausberg, a alegoria estaria

dividida em dois graus, que ele classifica como totalidade da alegoria. O primeiro é a “*tota alegoria*, fechada em si mesma (i. é, que não contém qualquer elemento do pensamento pretendido)”. E a segunda:

*A permixta apertis allegoria*, é a que está misturada com sinais reveladores do pensamento pretendido. [...] Se o pensamento propriamente dito não for somente indicado por sinais, mas sim expresso adicionalmente, no seu todo, surgem então as figuras da definição alegórica e da similitudo. – Os limites são pouco nítidos. Assim se formula a parábola bíblica ora como alegoria (Matth.13,3-9), ora como similitudo (Matth. 13,24-30), ora como definição alegórica (Ioh.15,1-2) (LAUSBERG, 1993, p. 249).

A *tota alegoria*, como se vê, consiste num enigma, numa construção hermética, que não possibilita o conhecimento do pensamento pretendido. Ao contrário da *tota alegoria*, a *permixta apertis allegoria* possibilita conhecer, ao menos em parte, o pensamento pretendido. A *similitudo*, conforme Cícero, se divide em duas: uma concernente às coisas, expressas quando se arranjam as “imagens dos próprios casos”; e outra, das palavras que se constitui “quando cada um dos nomes ou vocábulos é marcado na memória com uma imagem”. (CÍCERO, 2005, p. 188-189). É importante lembrar, no âmbito desta análise, a distinção feita por Fontanier (apud RICOUER, 2000) entre alegoria e metáfora:

Mas a alegoria distingue-se da metáfora por outro traço que não sua ligação com a proposição; segundo Fontanier, a metáfora, mesmo continuada (que ele denomina alegorismo), oferece apenas um único sentido verdadeiro, o sentido figurado, ao passo que a alegoria “consiste em uma proposição de duplo sentido, com sentido literal e com sentido espiritual simultaneamente” (Parece que para Fontanier o poder do duplo sentido dá vantagem à alegoria: As alegorias, em vez de transformar o objeto e modificá-lo de um modo aproximado, como as metáforas, deixam-no em seu estado natural e não fazem mais que refleti-lo como espécies de espelhos transparentes”). Quererá isto dizer que o duplo sentido é somente a obra das figuras de expressão e não pode aparecer nas figuras de significação? Parece que sim, ainda que a razão não seja clara. Talvez seja necessário, para manter ao mesmo tempo os dois sentidos, um ato do espírito, portanto de juízo, portanto uma proposição? Seria na previsão dessa análise da alegoria que as noções de sentido literal e de sentido espiritual poderiam ser definidas no quadro da proposição e não da palavra? (RICOEUR, 2000, p.100).

O primeiro parágrafo desta citação relativiza o conceito de alegoria em Dante. Ali, Fontanier parte do literal para o figurado, enquanto Dante, ao tomar o sentido

alegórico com base na fábula, parte do sentido figurado para o real. A proposição de Fontanier revela que um sentido figurado é extraído de um sentido próprio, e esse figurado parece ser aqui uma verdade dita figurativamente, substituindo outra, dita de modo literal. A própria noção de metáfora, colocada no início da citação, revela que ela é portadora de um único sentido, o da verdade. A verdade para Fontanier seria então o sentido figurado da metáfora. De modo que, em expressões metafóricas como “Aquiles é um leão”, a verdade, obviamente, não está na literalidade, mas antes na forma figurada da proposição. Por isso é que autor revela que a alegoria, diferentemente da metáfora, projeta duplamente uma verdade literal, e outra, oriunda desta, que é o seu sentido figurado.

Com base nesta exposição teórica desenvolvida até aqui, cremos ser possível avançar para o próximo capítulo da nossa dissertação. Em nosso trabalho empregaremos parte dessas conceituações aqui abordadas; principalmente as de Lausberg (1993) que nos possibilitarão relacionar algumas noções com a ficção de Suassuna.

## 4 MITO E ALEGORIA EM ARIANO SUASSUNA

### 4.1 OS MITOS

A herança recebida pelo sertanejo do abrangente universo mitológico das culturas indígena, africana e ibérica referentes à natureza e aos animais é um fato a que poucos estudiosos renomados se dedicaram no Brasil. Do ponto de vista ficcional, a reelaboração desse material, em parte folclórico, certamente foi empreendida com maior vigor por Suassuna ou, casualmente, encontrou nele o seu maior intérprete. Porque não é apenas a figuração mítica estetizada pelo autor que está em jogo, mas o descortinar do conhecimento mítico de culturas bastante antigas que, cada vez mais, mostram semelhanças profundas com o sagrado e com o ensinamento por via das histórias orais.

Sem sombra de dúvidas, os mitos que divinizam o sol, a lua e o fogo já são bastante conhecidos em culturas imemoriais. Esses mitos não explicam apenas o quadro das crenças e da mentalidade de uma determinada cultura, mas também abrem espaço para estudos antropológicos sobre o homem, seu patrimônio cultural: gestos, ações, formas de desenvolver trabalhos, religiosidade, crenças e superstições. Ao reinterpretar mitos e símbolos de culturas antigas, dando a esses elementos uma atualização pertinente à cultura em que se inserem, Suassuna cria condições de retermos o passado sob uma codificação nova; sobretudo, por não encerrar autoritariamente o mito à condição de uma invenção ou inverdade, mas de buscar referências do mito com aquilo que lhe é próprio, ou seja, com a sua matriz oral. À medida em que exerce este esforço, o autor contribui também para revitalizar as heranças antigas de origens africana, indígena e ibérica.

É importante lembrar também que o autor não ordena hierarquicamente os seus mitos, como se observa em Hesíodo ou como a hierarquização de determinados mitos africanos. Embora se influencie pela cultura oral brasileira, esta cultura, nos sertões, não legou histórias de deuses mitológicos previamente ordenados e hierarquizados em potências celestiais. Por outro lado, mesmo não se observando uma presença efetiva nos sertões, a exceção é naturalmente a cultura africana que, em decorrência de seus ritos, acabou por perpetuar, de modo

hierárquico, o vasto painel da mitologia da África em classificações que se orientam pela origem geográfica dos mitos daquele continente. Entretanto, o fato de a cultura africana encontrar-se em grande parte na Região Nordeste, embora nos sertões um pouco menos, não fez com que Ariano Suassuna se apropriasse dela inteiramente para criar suas obras.

Além disso, de um modo geral, grande parte de seus mitos difere-se daqueles registrados por Câmara Cascudo e Silvio Romero. Em *Geografia dos Mitos Brasileiros*, Câmara Cascudo (2002) trata de tipos, como: Saci, Caapora e Caipora, Boi-tatá, Lobisomem, A Cobra Norato, Negrinho do Pastoreio, Onça-boi, Onça Maneta etc. Em *Contos Populares do Brasil*, contos reunidos por Sílvio Romero (2007), há uma divisão de pequenos contos por origem continental e étnica, sendo alguns de origem européia, como: A Princesa roubadeira, A moura torta, O pássaro sonoro, O cágado e a festa no céu, A raposa e o tucano; os de origem indígena: O cágado e o teiú, A onça e o bode, O urubu e o sapo, A raposa e a onça; e entre os de origem africana, encontramos: O macaco e o moleque de cera, O macaco e o rabo, A onça e o boi, O velho e o tesouro do rei, o homem que quis laçar Deus etc.

Esses contos de Romero revelam um tipo peculiar de narrativa oral que apresenta, especialmente, histórias de animais mitificados em quase todo o Brasil. O que eles revelam em comum com os mitos arrolados por Cascudo é a aproximação por espécies, já que em Cascudo os mitos aproximam-se mais de uma perspectiva sobrenatural e amedrontadora, enquanto que aqueles que aparecem nos contos registrados por Romero aproximam-se mais do universo das fábulas (CASCUDO, 2002; ROMERO, 2007).

Na verdade, os mitos criados por Suassuna não se aproximam nem de uma perspectiva nem de outra, não no sentido amedrontador ou fabuloso. Por um lado, eles figuram, no plano metafórico e simbólico, determinadas crenças do sertanejo e parte do universo de sua cultura; por outro, Suassuna utiliza-se dos elementos que são próprios desse universo, como os mitos de onças, cobras, aves, dentre outros, para simbolizar tudo aquilo que remete ao processo das heranças recebidas no Brasil.

#### 4.1.1 Mitos antropomórficos

Certamente o mito da onça é o mais conhecido no universo mitológico de Ariano Suassuna. A onça figura, como vimos, um importante mito na cultura popular do Brasil. Ela está presente nas histórias mitológicas indígenas e africanas. É um animal bastante conhecido pelo sertanejo, compõe imagens xilográficas do romanceiro popular; aparece em diversos brasões e se associa também às cavalhadas sertanejas. Na simbologia de Ariano Suassuna, a onça cumpre duas funções. A primeira, figurar a presença da morte, sempre constante nos sertões:

O lirismo selvagem transfigura a morte em Onça Caetana, reencontrando a importância mítica e cósmica da pantera. Caetana é a representação da divindade primitiva no Sertão, caracterizada pela dureza e implacabilidade. É uma “mulher jovem, bela, cruel e impiedosa, observadora implacável dos homens, misto de mulher felino, cobra e gavião. (NOGUEIRA, 2002, p. 178).

A segunda, traduzir em cores as três principais etnias do Brasil, como mencionado anteriormente, de forma que a Onça vermelha simboliza os índios, a Onça Tigre, preta, figura a raça negra e a Onça Malhada simboliza os portugueses e espanhóis, marcados por sangue semita, judeu ou árabe (NOGUEIRA, 2002).

A simbolização por meio de imagens de animais, bastante empregada nas fábulas de Esopo, varia bastante. Temos, a exemplo disso, dois tipos de simbolização desenvolvidos por Ariano Suassuna, um mitológico e outro simbólico. O primeiro evidentemente está configurado numa acepção que Joseph Campbell (2008), denomina de criação artística, e não necessariamente um mito de origem popular, igualmente ao segundo caso. A associação do felino às noções de poder, soberba, luxúria, também aparece no *Inferno*, de Dante, que se utiliza da imagem de três animais: a pantera, o leão e a loba. Alguns estudiosos associaram a pantera a Florença, que teria condenado a desterro o autor; outros, à “alegoria da vida humana, e consideram a pantera símbolo da luxúria”. O leão estaria associado à ambição do poder e à soberba, e a loba à avareza e “Politicamente representa[ria] o poder temporal dos Papas” e “[...] o partido Guelfo” (PINHEIRO, 1952, p.10 ).

A continuação dessa perspectiva em Suassuna revela a intenção do autor de aproximar os elementos comuns a essa tradição antiga de alegorização ao universo

sertanejo. As imagens produzidas pelas alegorias de Dante caracterizam vícios humanos em sua mais ampla universalidade. Em Suassuna, também não se pode ignorar esta peculiaridade. Basta observar os títulos de algumas de suas peças e entremezes, a exemplo de *O rico avarento*, *O castigo da soberba*, *O homem da vaca e o poder da fortuna* etc. De acordo com Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1977), a imagem simbólica da Onça em Suassuna estaria ligada à simbólica do Leopardo e da Pantera da Europa medieval. Ambos teriam concepções diferentes daquelas que são interpretadas em Dante. Enquanto em sua obra os felinos simbolizariam a luxúria, o poder e a avareza, aqui a pantera e o leopardo aparecem fortemente ligados: “a transformação da pantera em leopardo, em linguagem heráldica, entende-se, é o resultado da influência da Igreja, através da cristianização do graal”. Segundo as explicações de Idelette Muzart F. dos Santos:

A pantera, animal heráldico tradicional tinha uma significação muito clara (pan-thér: animal do todo): ela evocava o panteísmo e pelas manchas de sua pelagem simbolizava todos os astros do cosmos. Daí a presença da estrela do macrocosmo – de seis raios – associada frequentemente à pantera e que se reencontra sobre os mantos cósmicos, freqüentes na Idade Média nas representações de reis e de santos. A qualidade lunar, cósmica, do animal, sublinha seu papel de intermediário entre o cosmos e o homem. A substituição da pantera pelo leopardo corresponde ao método experimentado pela igreja medieval, o qual consistia em batizar os emblemas pagãos, modificando assim, pouco a pouco, seu sentido. O leopardo torna-se, assim, um “quase-leão”: é um animal mal diferenciado, em plena evolução, no caminho da Graça, o leão cristão (SANTOS, 1977, p. 16).

A reelaboração dessa perspectiva simbólica em Suassuna leva em consideração dois planos, aqui apresentados: a simbolização das três etnias e a alusão à morte. Conforme a mesma autora,

Suassuna reencontra na Onça o peso mítico e cósmico da pantera. No “catolicismo sertanejo” a Onça é a encarnação da divindade múltipla, é a herdeira direta do “animal do todo”. A simbólica astrológica e a dimensão cósmica e heráldica da vida e da morte se reúnem para a explicação armorial da criação do mundo e da morte. A heráldica e arte armorial seriam, da mesma forma que a cavalaria de Quaderna, o caminho para o Divino, para o Criador do Mundo, para a criação da obra? A heráldica tem, no romance de Suassuna, uma função semelhante à da estrutura cavaleiresca, à qual ela é, afinal, estreitamente ligada.



Ela é integrada por seu sistema de signos, sua linguagem própria , à técnica romanesca, à estética da memória, mas possui igualmente uma função de transposição da imagem real, permitindo a mudança de visão e o deslocamento para um mais-além, pictórico e literário mais significativo e mais verdadeiro do que a realidade. (SANTOS, 1977, p. 16).

Juntamente com a imagem da Onça, encontramos na obra de Suassuna a imagem do gavião e da serpente, que arrolam toda uma tradição simbólica em torno desses três elementos em civilizações bastante antigas. Do ponto de vista estético-mitológico, Suassuna aproveita também a simbólica do Cancão de Fogo, ave típica dos sertões. Embora se influencie pelas obras pícaras da Ibéria, suas personagens se associam a algumas características dessa ave, como podemos observar nos atributos que se seguem:

Cancão de Fogo é muito esperto, encontrado no Nordeste brasileiro; também chamado cancã em alguns dicionários (nome que o nosso caboclo desconhece), assemelha-se a um corvo ou uma gralha; tem o hábito de roubar e esconder pequenos objetos – como jóias, brincos e camafeus –, cujo brilho o atrai. Para alimentar-se fura, com precisão cirúrgica, utilizando a ponta fina de seu bico, os ovos de outras aves, às quais surpreende aproveitando sua ausência do ninho (NOTA, 2002, p.32).

Cancão de Fogo aparece no cordel como um ladrão e falsário, que vive de aplicar golpes para se dar bem. Alguns de seus equivalentes na obra de Ariano Suassuna são Pinhão e Caroba, em *O Santo e a Porca*, João Grilo e Chicó, no *Auto da Compadecida*, Benedito, Mateus e Joaquim em *A Pena e a Lei*, e outras personagens pícaras, que não necessariamente praticaram golpes ou roubos, como Quaderna e Simão.

Esta face picaresca das obras de Ariano Suassuna também mereceria certo aprofundamento para aqueles que o julgam “arcaico”, pois é necessariamente nesta ficcionalização dos “marginalizados” que Ariano Suassuna se antecipa no Brasil em representá-los apologeticamente por meio do gênero picaresco, evitando nesta tarefa, naturalmente, ceder a uma representação das massas. Historicamente o lugar dos facínoras, ladrões, desonestos e aqueles que cometeram ações vis sempre foi o desprezo da sociedade. O banditismo desencadeado pelo ciclo do cangaço resultou em uma construção discursiva sobre os sertões, principalmente na imprensa, com fortes oposições por todo o país. Até mesmo escritores, como

Euclides da Cunha só passaram a se posicionar favoravelmente ao sertanejo depois de conhecer a sua dura realidade. (CUNHA 1973). Suassuna foi certamente um dos primeiros a relativizar este quadro, permeando suas obras de sugestões que remetiam a um olhar bastante distinto do que estava em voga naquele momento. Sem ser sociológica, a sua obra mostrou que o fruto da violência a que se viu refém os sertões não era oriundo das origens do povo, mas de um outro sintoma pior, também mostrado pelo cineasta Glauber Rocha: a fome (XAVIER, 1983). Suassuna se posicionara com maior antecedência a este problema, colocando o cangaço e o sertanejo como vítimas de um quadro degradante, de um sertão que não oferecia minimamente as condições necessárias para que as demandas intelectuais fossem supridas antes mesmo das necessidades biológicas.

Portanto, para além das imagens desse sertão projetado pelas características das aves, têm-se também outro sertão pela imagem da cobra, que igualmente se associa à morte. Historicamente, ela tem simbolizado a traição, e, em observação à história de Adão e Eva, simboliza as tentações ao pecado. Popularmente, é usada como metáfora a pessoas de pouca confiança, desleais, infiéis. A simbologia com a morte faz da cobra um animal importante na mitificação de Suassuna. A morte Caetana nos sertões é morte trágica. A heráldica composta de cobra, felino e gavião exhibe os principais símbolos dessas mortes nos sertões, revelando um jogo oposto de forças entre potência e fraqueza, astúcia e ingenuidade, coragem e medo. A fauna dos sertões possui, como toda fauna, pontos de desequilíbrio entre suas espécies. No enfrentamento, sai vitorioso o mais forte ou o mais astuto e, neste caso, o vencedor nem sempre é o que vence pela morte, mas o que vence pela manutenção da própria vida.

Vimos no tópico sobre o Cancão de Fogo a relação dessa ave com as personagens pícaras em Suassuna. A vitória não é da força, mas da astúcia. Esse “enfrentamento entre feras”, já observado por Augusto dos Anjos, em versos como: “O Homem, que, nesta terra miserável, Mora entre feras, sente inevitável Necessidade de também ser fera”. (ANJOS, 1995, p.46), mostra que o palco comum ao sertanejo, a sua convivência em um plano que dá início e fim cotidianamente à vida, não encerra separadamente do mundo a sua própria condição de perigo. Pela imagem da serpente, o “sertão mundo” de Suassuna abre, além de uma perspectiva desafiadora à vida, dois outros planos fundamentais de associação: o primeiro ao conhecimento da morte por Adão e Eva e conseqüente queda do paraíso; o

segundo, ao desvelar da “ciência” ao homem pela provação do fruto proibido. A queda de Adão e Eva do Paraíso coloca a serpente como inimiga insidiosa dos humanos e aliada primeira à natureza maléfica de Lúcifer. Esse enfrentamento não parece ter colocado a astúcia da serpente frente à ingenuidade humana, mas a astúcia diante das vaidades do poder. A vontade de sobrepor o Criador e não o desconhecimento das leis que advertiam sobre os perigos da provação do fruto da árvore da vida. As vaidades pelo poder e a soberba aparecem alegorizados em Dante Alighieri, como veremos, pela imagem do leão. Parece simbólico que, entre os pecados capitais, ambos figurem na imagem do felino estas duas “imperfeições” humanas.

Ao fundir antropomorficamente serpente e felino, temos um quadro metafórico revelador dessa dupla face humana, que é a ascese ao conhecimento e, após esta ascese, a consciência da ignorância, como comumente hoje se difunde na idéia de paradigma e paradoxo. A “serpente” aparece como elo inseparável do homem na busca da ciência e do conhecimento, ela é metáfora dessa vontade latente de conhecer. A idéia de que somente do caos é que se pode chegar a um estado de elevação moral e intelectual parece estar alegorizada indiretamente na imagem histórica desses dois animais. A queda adâmica é uma metáfora viva à queda humana pela ignorância, pelo erro, pela fraqueza e pela ingenuidade. Mas ressalte-se que está nesta simbologia o cansaço arquetípico da criação: A inferioridade do homem diante de Deus. O “mito” de Adão e Eva, associado à serpente, figura também no imaginário ocidental como a idéia opositiva entre bem e mal. A partir da “queda”, esta oposição se estende também às fronteiras terreaux, bem como ao significado simbólico da influência da serpente sobre Adão e Eva: as culturas, quando sofrem influências externas, tendem ao enfraquecimento e à sua própria dissipação. Nesse sentido é que tanto a idéia de fronteira como a idéia de ser vencido faz com que a serpente também figure a imagem da discórdia e das separações; porque as fronteiras não se restringem apenas às terras, mas às posses materiais em vida.

Há que se notar também que as veredas do “sertão mundo” de Suassuna são coerentes tanto com o espaço quanto com a cultura. A apologia constante que o autor faz aos sertões contrapõe-se ao olhar negativo, expresso no último século, por diversos autores brasileiros. A notar, as comparações entre as raízes portuguesas e espanholas. Em Sérgio Buarque de Holanda (1995), temos assinalado o fato de os

espanhóis terem escolhido a melhor terra para habitar em relação aos portugueses. Ressalte-se o fato curioso de o autor citar a presença de bichos peçonhentos, como se observa neste fragmento:

Na procura de lugar que fosse povoar cumpria antes de tudo, verificar com cuidado as regiões mais saudáveis, pela abundância de homens velhos e moços, de boa compleição, disposição e cor, e sem enfermidades; de animais sãos e de competentes tamanho, de frutos e mantimentos sadios; onde não houvesse coisas peçonhentas e nocivas; de boa e feliz constelação; o céu claro e benigno, o ar puro e suave (HOLANDA, 1995, p. 96 e 97).

Contra-pondo-se este argumento, Suassuna parece motivar-se justamente por aspectos contrários a Holanda:

Quer dizer: eu acho o Sertão bonito exatamente por causa daquilo que os *delicados* acham feio nele – o nosso povo mameluco, tapuio-ibérico, de cara de bronze e pedra; o sol implacável; os nossos estranhos heróis, personagens de uma Legenda obscura e extraviada; as estradas e Caatingas empoeiradas, pedreguentas e espinhosas; as casas-fortes quadradas, brancas, achatadas e baixas, meio mouras, de paredes de pedra-e-cal ou de taipa, e de chão de tijolo; e a Caatinga espinhosa e selvagem, povoada de répteis envenenados, de aves de rapina, escorpiões, maribondos e piolhos-de-cobra (SUASSUNA, 1977, p. 65).

É como se a geografia dos sertões, inclusa nela a sua flora e fauna, e o seu povo, possibilitassem ampla tradução de tudo aquilo que a grande arte projeta, assim como se figurasse nela o ambiente onde se forjam os melhores homens. É desse quadro de “abandono” e “desolação” que Suassuna aparentemente pretende extrair a tradução de um universo encorajador. Os sertões seriam, assim, um desafio àquela outra face da vida organizada, de clima agradável à execução do trabalho, e, sobretudo, de uma falsa imagem de distanciamento da morte. Daí que, pra sobreviver nele, é preciso conhecer as suas faces de vida e de morte, conhecer os seus desafios diários, de que trata Euclides da Cunha (1973). Suassuna eleva o sertão enquanto espaço a uma dimensão universal e eleva igualmente o sertanejo e as etnias que culminaram no processo de miscigenação do Brasil, eleva as casas simples, o clima, os seus bichos. Eleva, com universalidade, tudo aquilo que tem se constituído em desqualificação desse espaço, principalmente no último século.

#### 4.1.2 Mito sebastianista

Do ponto de vista mitológico, é necessário que se observe a existência de pelo menos duas perspectivas de mito em Suassuna: uma ligada à invenção mitológica por parte do autor, a exemplo do mito da onça em relação aos três povos formadores do povo brasileiro; e outra aos mitos de Portugal, como os de Dom Sebastião, reapropriado e atualizado na *Pedra do Reino*. Esta diferença permite trabalhar a noção de mito a partir de duas referências, uma ibérica e outra sertaneja. O mito sebastianista figurou em Portugal como uma das maiores histórias em que o humano adquiriu *status* de ser divinizado. Evidentemente que o mito sebastianista não possui nenhuma semelhança com os mitos cujas vertentes o fazem ocupar um espaço privilegiado nas culturas antigas, explicando, muitas vezes, aquilo que a compreensão humana não conseguia abarcar, a exemplo das potências celestiais inventadas pelos gregos. Mito sebastianista e mito, no sentido empregado por Raymond Williams, como “uma invenção não apenas fabulosa mas indigna de confiança” (WILLIAMS, 2007, p. 280) redundam no mesmo sentido, pois não é fundado com vistas a narrar uma história cuja meta seja a verdade, mas apenas uma invenção. Conforme Joseph Campbell,

Um herói popular, por sua vez, é diferente do personagem de uma biografia, mesmo que tenha sido uma pessoa real em determinada época – John Henry ou George Washington. O herói popular representa um traço transformador no mito. Quando existe uma tradição mítica oral, ela sempre se mantém atualizada. (CAMPBELL, 2008, p.18).

Tanto sob perspectiva oral quanto biográfica, Dom Sebastião possuiria duas histórias: uma mitológica e outra “real”. Neste sentido, a afirmação de Campbell de que o “Mito não é o mesmo que história. Os mitos não são histórias inspiradoras sobre pessoas que viveram uma vida notável. Não, o mito é o transcendente na relação com o presente” (CAMPBELL, 2008, p.18); mostra que é sempre preciso distinguir a personagem biográfica, no caso o rei Dom Sebastião, do ser deificado que ele se tornou na tradição oral portuguesa e no Brasil. Campbell lembra ainda que

Nas lendas dos índios norte-americanos são mencionadas bicicletas e a forma da cúpula do Capitólio de Washington. Tudo é incorporado à mitologia imediatamente. Na nossa sociedade de textos fixos e palavras impressas, é função do poeta ver o valor vital dos fatos que nos cercam e deificá-los, por assim dizer, a fim de prover imagens que relacionem o dia-a-dia com o eterno (CAMPBELL, 2008, p.18).

Sob tal perspectiva autoral é que Ariano Suassuna metaforiza, simboliza e cria mitos com base nos próprios mitos da tradição ibérica, africana e indígena. Em *A Pedra do Reino*, o mito sebastianista possui conotações amplas. A primeira diz respeito à continuação do mito português nos sertões de Pernambuco. O tema, reconstituído em sua ficção, vem sendo arrolado desde o século XIX, com Euclides da Cunha (1973) e pela literatura de cordel. No século XX, por José Lins do Rego e Ariano Suassuna.

Temos, a princípio, três ocorrências do sebastianismo nos sertões, que resultaram em acontecimentos violentos e sangrentos. O primeiro data de 1817, em Pernambuco, com as pregações do mestiço Sylvestre José dos Santos sobre a chegada do rei Dom Sebastião. Com as pregações, começaram a aparecer fiéis que eram recrutados e ajudavam na fundação de uma cidade santa, conhecida como Cidade do Paraíso. O movimento rompeu com a igreja local e começou a produzir inquietações ao poder público. Mal constituído, o movimento foi “esmagado” por intervenção armada do governo, que pôs fim ao primeiro movimento sebastianista dos sertões. Na *Pedra do Reino*, este episódio é citado de passagem:

O reinado de Dom Silvestre I, no Rodeador, foi curto, mas já tinha todas as características tradicionais da nossa Dinastia. Seu trono era uma Pedra sertaneja, Catedral, Fortaleza e Castelo. Dali, ele pregava também a ressurreição daquele Rei antigo, sangrento, casto e sem mancha, que foi Dom Sebastião, o Desejado. Pregava também a revolução, com a degola dos poderosos e a instauração de novo Reino, com o Povo no poder. [...] Limito-me a informar que, temerosos os proprietários das redondezas pela propagação de Reino tão revolucionário, fizeram apelo ao Governador Luís do Rego, que mandou para lá uma tropa, comandada pelo Marechal Luís Antônio Salazar Moscoso. Incendiaram o Arraial, morrendo nas chamas mulheres e crianças, enquanto os homens que escaparam ao incêndio e à fuzilaria foram passados a fio de espada (SUASSUNA, 1971, p. 35).

O segundo acontecimento diz respeito aos episódios sangrentos ocorridos em Pedra Bonita, título de uma das obras de Lins do Rego, e título de uma parte

integrante do III Capítulo, sobre o Homem, em *Os Sertões*. Euclides se valeu de artigos jornalísticos publicados à época da cobertura da guerra de Canudos, conforme se pode observar:

[...] No âmbito daquele, como púlpito gigantesco, ergue-se um bloco solitário — a Pedra Bonita.

Este lugar foi, em 1837, teatro de cenas que recordam as sinistras solenidades religiosas dos Achantis. Um mamaluco ou cafuz, um iluminado, ali congregou toda a população dos sítios vizinhos e, engrimpando-se à pedra, anunciava, convicto, o próximo advento do reino encantado do rei d. Sebastião. Quebrada a pedra, a que subira, não a pancadas de marreta, mas pela ação miraculosa do sangue das crianças, esparzido sobre ela em holocausto, o grande rei irromperia envolto de sua guarda fulgurante, castigando, inexorável, a humanidade ingrata, mas cumulando de riquezas os que houvessem contribuído para o desencanto.

Passou pelo sertão um frêmito de necrose...

O transviado encontrara meio propício ao contágio da sua insânia. Em torno da ara monstruosa comprimiam-se as mãos erguendo os filhos pequeninos e lutavam, procurando-lhes a primazia no sacrifício... O sangue espadanava sobre a rocha jorrando, acumulando-se em torno; e, afirmam os jornais do tempo, em cópia tal que, depois de desfeita aquela lúgubre farsa, era impossível a permanência no lugar infeccionado.

Por outro lado, fatos igualmente impressionadores contrabatem tais aberrações. A alma de um matuto é inerte ante as influências que a agitam. De acordo com estas pode ir da extrema brutalidade ao máximo devotamento (CUNHA, 1973, p. 63).

O terceiro episódio, como é conhecido por todos, diz respeito a Canudos, e será mais adiante tratado. No que diz respeito aos episódios da Pedra Bonita, Suassuna reescreve a história metaforizando o sonho português pelo Quinto Império. Em sua narrativa, os episódios que culminaram com a matança em Pedra Bonita, posteriormente Pedra do Reino, teriam se originado há mais tempo. Em ordem, aqueles que anunciavam a ressurreição de Dom Sebastião formariam ao todo cinco impérios, o mesmo número historicamente pretendido por Portugal. É, na verdade, no terceiro império que o bisavô de Quaderna, Dom João Ferreira-Quaderna, daria início à matança:

[...] O velho José Maria Juca Ferreira-Quaderna, pai do Rei, foi o primeiro que correu, abraçando-se com as pedras e entregando o pescoço a Carlos Vieira, que o cortou cérceo. [...] Nessa ocasião aproveitei-me da confusão e horror que havia e fugi sem ser visto. [...] Os sacrifícios continuaram nos seguintes dias, 15 e 16 de maio de 1838, com o mesmo, senão maior desvairamento, porquanto o

monstruoso e execrável João Ferreira-Quaderna conseguira mergulhar aquela turba numa espécie de delírio ou embriaguez, um pardo de nome João Pile Vieira Gomes, para obter o melhor quinhão do Reino, subiu ao cume de um rochedo próximo e precipitou-se, com dois netos nos braços. Em seguida, José Vieira pega um filho de dez anos, coloca-o na Pedra dos Sacrifícios e decepa-lhe o braço do primeiro golpe. A vítima, ajoelhando-se, bradava-lhe, de mãos postas: - ‘Meu pai, você não dizia que me queria tanto bem?’ Uma viúva de nome Francisca, alimentando a louca pretensão de ser Rainha, imola, por si mesma, seus dois filhos mais novos. [...] Finalmente Josefa, irmã de Isabel, de Pedro Antônio e do primeiro Rei, João Antônio, conhecida como Rainha Josefa, por ter se casado também com o monstro João Ferreira-Quaderna, recebe setenta e tantas facadas. Desta forma, no fim do terceiro dia de matança, tinha o Execrável João Ferreira-Quaderna conseguido lavar as bases das duas Torres de granito e inundar os terrenos adjacentes com o sangue de trinta crianças, doze homens – entre os quais seu próprio Pai – e onze mulheres, cujos corpos, bem como os esqueletos de quatorze cães, iam sendo colocados ao pé das Pedras (SUASSUNA, 1971, p. 43, 44).

A reparação dessa história n’*A Pedra do Reino* traz a temática do sebastianismo no Brasil para o campo da literatura. As alusões aproximam a perspectiva do Portugal mergulhado em saudosismo e na recusa em aceitar a derrota portuguesa na África com a perspectiva que se desenrolará alguns séculos depois no Brasil, com o isolamento do sertanejo e respectivo abandono governamental da região Norte e Nordeste. Parte do que é descrito sobre o sebastianismo português pode ser notado no Brasil, inclusive sob foco ficcional. Em *A Pedra do Reino*, as profecias sobre o retorno de Dom Sebastião assumem proporções de delírios:

[...] o Rei, depois que deu muito vinho a todos, declarou que “El Rei Dom Sebastião estava muito desgostoso e triste com seu Povo”. – “E por quê?” – perguntaram os homens, muito aflitos, e as mulheres todas muito chorosas. – “Porque são incrédulos! Porque são fracos! Porque são falsos! E finalmente porque o perseguem, não regando o Campo Encantado e não lavando as duas torres da Catedral de seu Reino com o sangue necessário para quebrar de uma vez este cruel Encantamento!” – proferiu o Rei (SUASSUNA, 1971, p. 43).

Em *Fábulas da Memória – A batalha de Alcácer Quibir e o mito do Sebastianismo*, Lucette Valensi mostra semelhante desvario em Portugal durante o reinado de Dom Sebastião:



Todo o reinado de Sebastião é contado nos mesmo termos: agitação, inquietude, delírio, desequilíbrio do monarca, loucura que pode conduzi-lo até o heroísmo, mas pode também conduzir à morte uma nação igualmente louca e já em agonia (VALENSI, 1994, p. 197).

As origens portuguesas e a guerra em Alcácer também passaram a ser tema dos intelectuais portugueses nas primeiras décadas do século XX. Julgando Oliveira Martins culpado de “romantismo e de imaginação demasiado viva” (apud VALENSI, 1994, p. 201), Antônio Sérgio, outro intelectual português, relacionava o sebastianismo em Portugal a dois fatores:

Não, não se podia ligar o sebastianismo à origem céltica dos portugueses; ao contrário, resultava ele da conjunção de dois fatores: a formação sob a influência dos judeus e dos cristãos-novos, de uma tradição impregnada de hebraísmo na península inteira, e a situação de cativo em que Portugal se encontrou depois de Alcácer (VALENSI, 1994, p. 201, 202).

De qualquer modo, mais indícios da origem do sebastianismo em Portugal mostram a existência de outras vertentes. Valensi (1994) cita histórias criadas em Portugal que anunciavam a chegada de um novo rei que traria grandes transformações ao país:

Na base das crenças sebastianistas encontram-se efetivamente as profecias de Gonçalo Anes Bandarra, o sapateiro de Trancoso. Esse homem humilde, mas que sabia ler e escrever, era dotado sobretudo de uma memória e de uma eloquência igualmente prodigiosas. Tendo memorizado a Bíblia, inspira-se no Antigo Testamento – e particularmente nos livros de Daniel, Jeremias, Esdras, e Isaías –, em outras crenças proféticas difundidas na península e na lenda arturiana, para produzir, por sua vez, numa torrente de profecias versificadas, suas famosas Trovas. Estas denunciam os infortúnios do presente, a injustiça, a alteração dos costumes e a corrupção da Igreja. Anunciam o nascimento de um príncipe que restabelecerá a justiça e o direito, realizará a reconquista dos Lugares Santos e a conquista do mundo, que submeterá a uma única fé e a um único cetro (VALENSI, 1994, p. 155).

Na Pedra do Reino, semelhante idéia indica igual crença:

Primeiro, nasceu o primeiro Prinspo, Arésio, que era contra o Povo. Era preciso, então, que o velho Rei emprenhasse outras mulheres, pra ver se nascia o Desejado! Ele emprenhou Maria Todo-Mundo, e lá nasceu, ressuscitado, o nosso Silvestre, ou melhor, Mestre Quiou,

o Enviado, Profeta da Serra do Rodeador (SUASSUNA, 1971, p. 586).

O Silvestre aqui é o mesmo Sylvestre José dos Santos, que pregava pela primeira vez o retorno de Dom Sebastião em Pernambuco. Paralelamente às crenças no nascimento de um príncipe que restauraria a justiça na terra, difundiram-se em episódios, como o de Pedra Bonita, falsas promessas de riqueza e felicidade em troca da própria vida:

[...] 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 (SUASSUNA, 1971, p. 25).

O sangue deveria ser derramado para banhar as pedras onde Dom Sebastião ressuscitaria:

Um tal de João Ferreira coroou-se Rei, na Serra do Reino, e meteu na cabeça do Povo que Dom Sebastião ia ressuscitar aqui, tornando os pobres ricos! O plano do Rei era matar todos os proprietários daqui para dividir as terras dos mortos com os seguidores dele (SUASSUNA, 1971, p. 93).

Grande parte dessas histórias era veiculada através dos chamados Folhetos de Cordel, cuja fácil circulação fazia chegar a todos as profecias sobre o retorno do Rei. A associação desses fatores com a origem do povo, comumente discutida em Portugal e no Brasil, não esconde uma falta de contextualização das condições sócio-econômicas da região, além do isolamento a que o sertanejo se viu refém durante os séculos em que se desenvolvia a colonização. Contudo, a relação com as origens orientais e medievais não deixa de ser pertinente e é em grande parte a tópica da obra de Ariano Suassuna. Nela sobressai a tentativa de aproximar a Idade Média europeia aos sertões do Brasil, por intermédio da arte armorial, como afirma o autor:

O que aparece de Medieval em nosso Teatro, em nossa Poesia, em nosso Romance, em nossa Música, em nossa Tapeçaria, em nossa Gravura armorial, é originado daquilo que o povo pobre do Brasil, mesmo nas grandes cidades como o Recife ou o Rio, tem de medieval. Aqueles que afirmam que o Brasil não teve Idade Média vêem apenas o tempo cronológico. Mas os que sabem o que é o

tempo real podem discernir perfeitamente que os séculos XVI, XVII e XVIII tiveram muito da Idade Média, principalmente, mas não exclusivamente, nas zonas rurais, e, dessas, no Sertão mais do que nas outras. É verdade que a nossa Idade Média possui suas características próprias, mas isso se aplica, também, à Idade Média européia, onde, apesar da unidade geral, há distinções entre a Idade Média alemã, por exemplo, e a ibérica. (SUASSUNA, apud NOGUEIRA, 2002, p. 91, 92).

O terceiro acontecimento trágico nos sertões cujas relações têm sido tributadas ao sebastianismo é a oposição de Antônio Conselheiro e seus seguidores à República, em Canudos. Embora a maioria dos estudos sobre o episódio relacione sebastianismo, milenarismo e messianismo de modo indistinto, encontramos estudos, como *O Império do Belo Monte – Vida e morte de Canudos*, de Walnice Nogueira Galvão, que procura dissociá-los. A autora mostra que a presença do sebastianismo no episódio de Canudos parte de notícias jornalísticas e discursos parlamentares que tomam como base o episódio de *Pedra Bonita*. Conforme Galvão:

A incidência mais célebre de sebastianismo em nosso país foi o episódio tantas vezes estudado de Pedra Bonita (1836-1838), em Pernambuco, onde D. Sebastião era a presença tutelar, conjurada à custa de sacrifícios humanos. Quando se começou a falar em Antônio Conselheiro e Canudos, várias vezes logo se alçaram utilizando o próprio termo sebastianismo, aplicando-o ao novo fenômeno. O termo é culto, e é verdade que essas vezes eram de parlamentares e jornalistas, portanto vozes brancas, litorâneas e com certo perfil de classe, provenientes principalmente do Rio de Janeiro. Usavam-no exclusivamente como sinônimo de monarquismo. Desde o primeiro momento, portanto, aplicou-se à Guerra de Canudos a pecha de sebastianismo. Já em Canudos praticamente não se encontra sinal de sebastianismo (GALVÃO, 2001, p. 107).

Não se pode perder de vista, contudo, que a perspectiva apresentada por Walnice Galvão (2001) leva em consideração apenas a crença mantida pelos seguidores de Antônio Conselheiro no sebastianismo; pois, parte das notícias que vinculavam o episódio ao mito de Dom Sebastião, pelo menos no que diz respeito à cobertura feita por Euclides da Cunha, levava em consideração os antecedentes portugueses na formação do sertanejo:

O povoamento do Brasil fez-se, intenso, com d. João III, precisamente no fastígio de completo desequilíbrio moral, quando “todos os terrores da Idade Média tinham cristalizado no catolicismo

peninsular”. Uma grande herança de abusões extravagantes, extinta na orla marítima pelo influxo modificador de outras crenças e de outras raças, no sertão ficou intacta. Trouxeram-na as gentes impressionáveis, que afluíram para a nossa terra, depois de desfeito no Oriente o sonho miraculoso da Índia. Vinham cheias daquele misticismo feroz, em que o fervor religioso reverberava à cadência forte das fogueiras inquisitoriais, lavrando intensas na península. Eram parcelas do mesmo povo que em Lisboa, sob a obsessão dolorosa dos milagres e assaltado de súbitas alucinações, via, sobre o paço dos reis, ataúdes agoureiros, línguas de flamas misteriosas, catervas de mouros de albornozes brancos, passando processionalmente; combates de paladinos nas alturas... E da mesma gente que após Alcácer-Quibir, em plena “caquexia nacional”, segundo o dizer vigoroso de Oliveira Martins, procurava, ante a ruína iminente, como salvação única, a fórmula superior das esperanças messiânicas. [...] Nem lhe falta, para completar o símile, o misticismo político do sebastianismo. Extinto em Portugal, ele persiste todo, hoje, de modo singularmente impressionador, nos sertões do Norte. (CUNHA, 1973, p.152).

Entre as duas perspectivas apresentadas, a de Walnice Galvão e a de Euclides da Cunha, parece que Ariano Suassuna ficou com a segunda. Convém dizer que é sob a memória sebastianista que Ariano Suassuna reconstituiu os três principais episódios trágicos nos sertões nordestinos narrados em *A Pedra do Reino*. Por outro lado, não lhe parece interessar se a divulgação do sebastianismo existiu entre os conselheiristas, porém não é verdadeiro afirmar que ele não valorize esta idéia em Antônio Conselheiro. O fato mais expressivo é que, comumente ao que se observa no seu universo mitológico, que nega uma apropriação de mitos na sua forma original, ele também se valha de uma reformulação da história dando a ela uma nova perspectiva de releitura. Certamente por isso é que não encontramos um episódio representativo do fim trágico que teve Canudos em suas obras, mas, esparsamente, referências a Antônio Conselheiro, ao arraial e aos conselheiristas.

O sebastianismo, com suas peculiaridades sertanejas, constitui-se não em uma invenção mitológica por parte do autor, como alguns mitos aqui tratados, mas em matéria viva, em memória secular transposta, assim como determinados símbolos, da Ibéria para os sertões do Brasil, adquirindo aqui a sua face local. Imbricando a história com a ficção, Suassuna refaz o mito colocando Dom Sebastião como uma figura que se alterna entre metáfora e símbolo dos povos pobres dos sertões, assim como a *Rainha do Meio-Dia*, que será tratada mais adiante:

E o fato é que ali em Canudos foi aquela guerra desadorada, aquela Tróia, tudo quanto foi de Polícia e Exército de todas as Turquias do mundo, lutando contra o sagrado Império do BeloMonte! Para despistar, eles diziam que a raiva deles era contra o pessoal guerreiro que apareceu brigando na Guerra. Mas era mentira! A luta daqueles turcos do Diabo não era nem contra o Conselheiro, nem contra Pajeú, nem contra Pedrão, nem contra o Major Sariema, nem contra nenhum daqueles Chefes guerreiros de Canudos! Toda aquela guerra foi porque o Governo de turcos tem medo e raiva do nosso Prinspo, do Príncipe do Povo! Sim, porque ele estava lá, como sempre, trancado no Sacrário. O pessoal de fora, cego, só via Aquele que aparecia, o Descoberto, o nosso Santo Peregrino Antônio Conselheiro.

Mas está aí o nosso Quaderna, que é bisneto dos Imperadores da Pedra do Reino e que sabe disso muito melhor do que eu. O que o Conselheiro fazia era somente cumprir as ordens do Prinspo, que vivia escondido e encoberto, dentro do Santuário, por trás de um véu bordado com o Sol, a Lua e as estrelas! Aí, pressentindo o perigo, mandaram para lá um Herodes, o Corta-Cabeças que tinha sido Imperador de Roma, o Coronel Moreira César, o mesmo César que tinha mandado as onças comerem os Cristãos no circo de Roma e que lá, na Roma deles, tinha também mandado matar São Sebastião. E aí é que se vê, mesmo, o motivo do medo deles: é que São Sebastião é o mesmo São Jorge montado no cavalo branco e matando o Dragão, e é o mesmo Dom Sebastião, que liberta a Onça castanha e manda ela matar o Porco branco que vem do estrangeiro! E é o mesmo Dom Pedro Sebastião, pai de Dom Sinésio Sebastião e que foi degolado! Todos esses são uma pessoa só, a Onça da Ressurreição! (SUASSUNA, 1971, p. 585, 586).

Neste fragmento, observa-se uma abertura a interpretações mais abrangentes acerca do mito sebastianista. A idéia valorizada é a de um messianismo arraigado no espírito sertanejo que sobrepunha toda aquela ordem de acontecimentos que se tornou visível através de Canudos e mais expressivamente na imagem de Antônio Conselheiro. Está colocada aqui a discussão republicana com todas as suas implicações, pois a idéia de modernização e de progresso encontrava o seu anverso na imagem interiorana de Canudos. A ameaça era, portanto, entre o atraso, visivelmente configurado por Canudos, e o progresso, que figurava como lema da nova república. A defesa obscura da monarquia por Antônio Conselheiro mostra apenas o quanto os próprios conselheiristas ignoravam o que era a república e igualmente a monarquia. O príncipe que se figura nesta imagem é também reflexo do povo em abandono nos sertões: “o Governo de turcos tem medo e raiva do nosso Prinspo, do Príncipe do Povo! Sim, porque ele estava lá, como sempre, trancado no Sacrário.” (SUASSUNA, 1971, p. 586). O fato de Conselheiro “somente cumprir as ordens do Prinspo, que vivia escondido e encoberto, dentro do Santuário, por trás de

um véu bordado com o Sol, a Lua e as estrelas!” (SUASSUNA, 1971, p. 586), mostra a aproximação entre estas duas relações. O desejo por um guia, alguém que estivesse mais próximo em sentimento e correspondência de crenças, em promessas que substituíssem o quadro desolador e de sacrifícios materiais do sertanejo, certamente contribuiu de modo decisivo na identificação deste com a imagem de proteção, atenção e acolhimento que emanavam do Conselheiro. Como o derrotado nesta guerra foi o povo, parece que *A Pedra do Reino* procurou, de algum modo, mostrar que, independentemente das designações sebastianistas, os movimentos sucessivos a Canudos reproduziam semelhantes fatos e acontecimentos, revelando, por exemplo, que o príncipe permanece vivo nas formas de Cangaço, Coluna Prestes etc., o que, sem sombra de dúvidas, acaba por dar um fim digno à derrota do sertanejo, como se observa n’*A Pedra do Reino*:

E aí, em 1910, nascia o nosso Prinspo, vindo do Sol, montado num cavalo de asas e trazido pelo cometa! Era, afinal, o nosso Dom Sinésio Sebastião, o filho de São Sebastião – santo do cavalo branco. E lá começou, de novo, a tribuzana da Guerra do Reino! Primeiro, foi em 1912, com a Guerra de Doze, com o nosso Rei Dom Pedro Sebastião montado no cavalo alazão dele, com o Negro Vicente, com Seu Hino, Germano, Severino, Mãezinha e aquela cangaceirada toda! E veio a Guerra do Santo Padre do Juazeiro em 1913, e a Guerra da Coluna, em 1926, com Luís Carlos Prestes e a Guarda dos Doze que tinha ficado da outra guerra! E aí, em 1930, veio a Guerra de Trinta, a Guerra de Princesa, com o Governo já de novo pressentindo o perigo. Sabiam que o Povo ia terminar ganhando a briga, atrás do cavalo alazão do Rei e do cavalo branco do Prinspo! Aí, para que isso não acontecesse, mataram o nosso Rei Dom Pedro Sebastião, que foi degolado pelo Corta-Cabeças da Roma de Canudos, aquele desaçado! (SUASSUNA, 1971, p. 587).

Diferentemente do sebastianismo português marcado pela inércia, o sebastianismo no Brasil é seguido de um espírito de ação, como bem observara Lucette Valensi (1994). Não seria necessário que Suassuna mostrasse esta dinâmica em sua obra. Os vários episódios sebastianistas revelam esta atitude de enfrentamento do sertanejo às forças militares do Estado e a reação intelectual diante dos fatos, que também reforçam esta inconformidade. Para Lucette Valensi:

[...] o sebastianismo português está muito mais carregado de nostalgia e de lembrança do passado, do que de projeto para o futuro. [...] o sebastianismo não incitava à ação. De resto, era isso que Macedo, seu mais virulento adversário, reprovava à “seita

sebastianista”: ela só soubera responder à invasão francesa com imbecis quimeras, ao invés de participar da resistência patriótica. Enquanto Sebastião permanecesse oculto, seus partidários não se poriam em movimento. Como explicar, então, que a esperança messiânica seja acompanhada no Brasil de uma passagem à ação? (VALENSI, 1994, p.165).

Esta ação ativa do sertanejo também aparece nas páginas de Euclides da Cunha, não apenas sob frases que já se vulgarizaram, como a de que “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1973, p. 128), mas pela sua tenacidade em dizer um Sim, o desejando com convicção, da mesma forma que diz um Não com a mesma obstinação e hombridade, ainda que lhe custe a própria vida:

Insulado no espaço e no tempo, o jagunço [...] só podia fazer o que fez — bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas.

Reagiu. Era natural. O que surpreende é a surpresa originada por tal fato. Canudos era uma tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada e sem número das nossas tradições (CUNHA, 1973, p. 145).

Embora reflexões como estas sejam colocadas por pesquisadoras, como Lucette Valensi (1994), em *A Pedra do Reino*, Suassuna elabora uma interpretação que, ao invés de negar esse caráter, o amplia. Em primeiro lugar, o impulso que moveu os conselheiristas à guerra não pode ser apontado apenas no “messianismo”, assinalado pela autora, mas no conjunto de crenças, arraigadamente ibéricas, que se ocultavam sob este manto messiânico, já reconhecido por Suassuna. Quando a República decidiu “colocar à prova” a resistência do sertanejo frente às suas próprias crenças, o resultado, como se sabe, foi a opção pela morte. Na formulação encontrada na *Pedra do Reino*, de que:

Toda aquela guerra foi porque o Governo de turcos tem medo e raiva do nosso Prinspo, do Príncipe do Povo! Sim, porque ele estava lá, como sempre, trancado no Sacrário. O pessoal de fora, cego, só via Aquele que aparecia, o Descoberto, o nosso Santo Peregrino Antônio Conselheiro (SUASSUNA, 1971, p. 586).

Temos, em primeiro lugar, que sem o enfrentamento por parte dos republicanos, o movimento de Canudos não o teria ameaçado em marcha, como certamente a Coluna Prestes o ameaçou, no sentido de uma transposição de sistema. Em segundo lugar a (re)ação do sertanejo tem início depois que o Arraial de Canudos é desafiado pelas forças do Estado, mas é uma reação que busca primeiramente a defesa de suas próprias crenças e não necessariamente um resultado positivo da guerra, como o exército buscava. N’A *Pedra do Reino* temos também a associação de São Sebastião com o rei Dom Sebastião, que aparece na pesquisa de Valensi:

O personagem de Sebastião familiar aos brasileiros perde então toda a substância histórica. Corresponde daí em diante a diversas imagens de lenda, as do rei verdadeiramente cristão, do cavaleiro que surgirá para vencer o Anticristo, ou do príncipe encantado oculto no oco de um rio. No Sul do Brasil chega a ser confundido com o santo homônimo (VALENSI, 1994, p.165).

Da mesma maneira, tal relação é discutida na pesquisa de Walnice Galvão: “Nessa ‘Guerra Santa’ São Sebastião, fusionado com D. Sebastião, era padroeiro, invocação no intróito solene dos documentos, ao lado da Santíssima Trindade, e aparição habitual para os combatentes” (GALVÃO, 2001, p.107). “Trancado no *Sacrário*”, São Sebastião, passa despercebido pela República, cujos “olhos” miram a imagem do “Santo Peregrino Antônio Conselheiro”. Não admira que em episódios posteriores a Canudos, como o Cangaço, cujo principal representante era devoto de Padre Cícero, continuem pelo Brasil. O sertanejo em nada ameaçava a República. Como São Sebastião, “preso aos limites do *Sacrário*”, suas preocupações não ultrapassaram as fronteiras dos sertões. De qualquer modo, a comparação do sebastianismo Ibérico com o messianismo sertanejo mostra esta diferenciação na postura desses dois povos diante de uma iminência de guerra.



## 4.2 ALEGORIAS

### 4.2.1 Céu e inferno

A figuração de um espaço transcendente ao plano terreno não é das mais novas na história da “literatura”. Ela vem sendo arrolada em obras como a *Odisséia*, de Homero, na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e em três Autos de Gil Vicente, dentre outras. No mundo pagão, esses espaços não possuíam conotação alegórica, mas mitológica. São mitos sagrados que, nas palavras de ELIADE (2008), correspondem a uma realidade, e não a uma mentira. Não foram criados para substituir um pensamento por outro, e sim para representarem a própria idéia expressa. O advento do cristianismo impôs um grau significativo de separação entre a transcendência mitológica e a alegórica. Os mitos do mundo pagão, que antes eram admitidos como “verdades”, passaram a ser vistos no mundo cristão apenas como invenções sem nexos algum com a “realidade”.

Na tradição ibérica, o céu e o inferno remontam os mesmos conceitos dos textos bíblicos, a tal ponto que encontramos em Camões ambas as concepções, seguindo estas mesmas noções, como se observa em *Os Lusíadas*:

Será ali arrebatado e ao Céu subido.  
[...] Com esta, as tristes almas revogava.  
Do Inferno, e o vento lhe obedece  
[...] É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende  
(CAMÕES, apud BECHARA, 1999, Cantos: II e X),

No Brasil, o emprego dessas noções cristãs na ficção de Ariano Suassuna mostra um interesse também raro. Não exatamente no sentido de citá-los, como em Camões, mas no sentido de representá-los, como o faz Suassuna; e representá-los por meio de imagens correspondentes às crenças difundidas pela igreja católica, com seus santos, rezas, missas e orações bastante conhecidas pelos sertanejos.

A alegorização do céu e do inferno traduz uma idéia de relevância universal, não ignorada por Suassuna: o livre arbítrio. O autor relativiza a discussão, levando em consideração o universo cultural do sertanejo. Nessa tarefa, recoloca o problema

da fé contra a razão. Na verdade, a figuração dos sertões enquanto palco de dramas humanos e universais mostra que mesmo as leis divinas são insuficientes para conter o “mal” e que apenas as leis dos homens parecem insuficientes para evitá-lo; como se observa em *A Pena e a Lei*:

Cheiroso: Muito bem, com alguns dos atores já vistos, mostraremos: letra a: que os homens têm que viver com medo da polícia e do inferno; letra b: que, se não houvesse a justiça, os homens se despedaçariam entre si; letra c: que existem casos em que a justiça acerta seus julgamentos... (SUASSUNA, 2005b, p. 56).

Em entrevista concedida ao Instituto Moreira Salles, Suassuna fala de análoga relação ante a existência de Deus e o livre-arbítrio:

Quando li *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski, encontrei uma frase que foi decisiva para mim. Lá estava escrito que se Deus não existisse tudo era permitido. Eu achava que nem tudo era permitido, então, pensei, isso quer dizer que Deus existe (SUASSUNA, 2000, p. 26).

Em Suassuna, o temor ao inferno aparece como uma acusação da própria consciência, uma oposição involuntária entre a consciência do pecado e o medo dos castigos e infortúnios, desencadeado pela transgressão das leis. O tácito reconhecimento do pecado não parece ser apenas uma construção do mundo cristão. Os vícios que corrompem e desordenam a alma foram elencados na antiguidade por Aristóteles<sup>5</sup>. O cristianismo apenas aplicou-lhes um conceito que vincula o pecado à ignorância das leis divinas ou comumente à transgressão dessas leis. Mas, diferentemente dos gregos que focalizaram o problema na educação dos afetos, o cristianismo relacionou as fraquezas humanas, enfermidades e males, de que a maioria padece, à força invisível de Lúcifer. Normalmente, ele figura uma força a contrapor a vontade individual, já o teria observado Câmara Cascudo:

[...] é uma permanência, força inflexível, terebrante, teimosa, em serviço do Mal. Toda genialidade satânica é um longo encadeamento envolvente no rumo da perdição das almas. O “interesse” demoníaco independente da provocação inicial do pecador (CASCUDO, 2008, p. 109).

---

<sup>5</sup> Ver edição recente sob título: *Retórica das Paixões* (2000)

O temor ao inferno está alegorizado no *Auto da Compadecida* (SUASSUNA, 2005a) como um sentimento tanto mais comum ao “Brasil oficial”, metaforizado pela imagem da Igreja, da Justiça e da classe burguesa, respectivamente: os padres, o soldado e o padeiro; do que ao “Brasil real”: João Grilo e Chicó. João Grilo pede intercessão da Compadecida, mas é o que menos teme o inferno. Os que seguem com maior temor de punições são aqueles que em vida parecem ter contrariado excessivamente as leis divinas. De fato, é possível perceber um estreito laço entre a perspectiva religiosa e as obras de Ariano Suassuna. Na mesma entrevista ao Instituto Moreira Salles, afirma o autor: “Eu acho, inclusive, que há uma ligação entre religião e arte: ambas têm um caráter de absolvição” (SUASSUNA, 2000, p.41) Talvez seja esta visão que marque a sua idéia de que “os pequenos” sejam menos punidos ou talvez absolvidos. Na Bíblia, Jesus agradece a Deus pela revelação das grandes coisas aos “pequeninos”: “Graças te dou, ó Pai, Senhor do céu e da terra, porque ocultaste estas coisas aos sábios e aos prudentes, e as revelaste aos pequeninos”; (Lucas 10:21 - BÍBLIA, 1964). Embora falasse a seus discípulos, as palavras de Jesus têm sido interpretadas como uma extensão aos mais humildes, assim como os apóstolos que o seguiam. Suassuna absorve da cultura popular a matéria que é fundida à arte erudita. Há em sua obra um olhar aos “pequenos”, não evidentemente sob viés sociológico, mas, cultural e humano. O autor figura como um guardião dessa cultura e, ao incorporar à sua obra parte desse mundo de “simplicidades”, cumpre o papel de reinterpretá-lo e até mostrá-lo em suas nuances históricas.

A relativização do livre-arbítrio por Suassuna acontece numa ordem que considera a ignorância, comum aos humanos, como um dispositivo de oposição ao ceticismo. Daí que a noção de que “nem tudo é permitido” contraria a noção de livre-arbítrio. Todavia, é por ordem dessa ignorância, que no texto bíblico aparece descrita como uma “visão em parte” (I Coríntios 13:12, BÍBLIA, 1964), que se moveria a vontade de conhecimento. O inferno figura, nesta acepção, não apenas o lugar do caos, cujo oposto em ordenação é o céu, mas como uma força duplamente movida pela consciência e inconsciência humanas, cuja idéia de castigo impõe limites aos transgressores.

Por outro lado, não se pode atestar em culturas que ignoram a existência do inferno maiores transgressões divinas do que em culturas cujo inferno é uma força crível e comum. Parece que no âmbito da ficção, especialmente em Suassuna, o

problema não é o de uma finalidade das idéias, mas o de uma perpetuação de memória que, por aproximação temática, remonta não apenas às civilizações ibéricas, mas principalmente à civilização grega, com o seu Hades, cujo correspondente cristão é o inferno. Entre os gregos, a arte sinalizava o que era digno de imitação em contraposição ao que não era digno de ser imitado. Desse modo, tudo o que aludisse ao aumento de infortúnios à vida humana era facilmente associado àquilo que deveria ser evitado.

No Brasil, os africanos que chegaram durante o processo de colonização não trouxeram a crença no Demônio. Na verdade, conforme Câmara Cascudo: “[...] não há um Diabo legítimo, verdadeiro, típico, nas crenças da África Negra, pátria dos escravos vindos para o Brasil” (CASCUDO, 2008, p.106). A idéia de Demônio na África teria surgido com a presença do branco e não por criação dos africanos:

Não há Demônio preto senão como presença católica do Branco. Não há mesmo um vocábulo próprio para designá-lo a não ser personalizando uma de suas atribuições. Psicologicamente, uma projeção cristã de Satanás” (CASCUDO, 2008, p.107).

Significativamente, são os árabes e os cristãos que acabam por levar o “mito” de Satanás à África: “dever-se-á ao semita pelos divulgadores devocionais, o árabe e o cristão, titulando a Satanás como Anjo poderoso e rebelde, ‘feito de luz’, reinando nas trevas do pecado”. (CASCUDO, 2008, p. 108). E igualmente é identificada a participação portuguesa neste processo:

O dualismo do-bem-e-do-mal foi uma dádiva oriental, trazida pela irrupção árabe ao longo das praias onde se põe o sol no Atlântico. Vinda do norte e do levante, na terra negra. Resiste ainda, no primitivo chão africano, às plantas obstinadas e humildes, palpitantes nas manifestações de crenças antiqüíssimas, florindo entre minaretes de mesquitas e torres sineiras católicas. Todas as informações, as mais antigas e preciosas, são de árabes ou de portugueses. Dominadores ou visitantes. Nunca ouvimos as vozes nativas. Nem mais as ouviremos confidenciar a história matinal de suas esperanças e temores (CASCUDO, 2008, p. 108).

A dualidade entre céu e inferno, bem e mal não poderia ser ignorada por Suassuna. O Brasil já vivia uma mistura intensa de crenças desde os primeiros séculos de colonização. O sertanejo por si já traz(ia) consigo uma tradição cristã que se mistura a superstições e crenças que, em grande parte, são oriundas desse

contato entre as diferentes culturas. Embora grande parte de suas práticas religiosas tenha advindo do indígena e ibérico, o sertanejo, em suas crenças e superstições, é um misto das três culturas. É Euclides da Cunha, inclusive, um dos primeiros a assinalar esse traço de miscigenação religiosa no sertanejo:

É que, mesmo em períodos normais, a sua religião é indefinida e vária. Da mesma forma que os negros Haúças, adaptando à liturgia todo o ritual iorubano, realizam o fato anômalo, mas vulgar mesmo na capital da Bahia, de seguirem para as solenidades da Igreja por ordem dos fetiches, os sertanejos, herdeiros infelizes de vícios seculares, saem das missas consagradas para os ágapes selvagens dos candomblés africanos ou poracês do tupi. Não espanta que patenteiem, na religiosidade indefinida, antinomias surpreendentes (CUNHA, 1973, p. 153).

Do ponto de vista da contribuição indígena neste fator, Cascudo revela que na cultura indígena do Brasil não há algo equivalente ao demônio da tradição cristã:

[...] O Demônio clássico dos amerebas, desde a catequese no século XVI, Jurupari, nunca mereceu esse título. Stradelli documentou, com o fundamento de pesquisas amazônicas, a distância intransponível entre ele e um Diabo. Dediquei-lhe longo estudo (Geografia dos Mitos Brasileiros, Rio de Janeiro, 1947) no rumo de sua inevitável absolvição no santoral ameríndio. É um reformador, ascético, ciumento da pureza doméstica, cheio de exigências morais. Dom Frederico Costa (1876-1948), Bispo do Amazonas (1907-1914) na “Carta Pastoral” de 9 de abril de 1909, declarou: Parece também evidente que houve erro em identificar Jurupari com o Demônio (CASCUDO, 2008, p. 110-11).

Cascudo também mostra que mesmo os mitos africanos, comumente encarados como demônios, merecem ser revistos:

Ninguém poderá considerar Elegbará, Elegbá, Exu, o Legba dos Fons, o Edschou de Frobenius, um diabo nos cultos africanos sudaneses e no panorama dos candomblés da Bahia, Rio de Janeiro ou Recife. Difere-se, substancial e essencialmente, na atuação. É um embaixador dos pedidos humanos para um orixá poderoso e capaz da realização suplicada. Os pedidos é que podem ser bons ou maus sem a participação do intermediário. Exu é um portador, mensageiro, um Hermes africano. Exige, decorrentemente, seu salário ritual, o seu *despacho* integral; azeite-de-dendê, bode, cachaça, fumo. Lembrarem-no nas segundas-feiras. Nada mais. Esquecido, vingar-se-á pondo sua influência no sentido contrário da pretensão pleiteada (CASCUDO, 2008, p.109)

De certo modo, apenas *A Pedra do Reino* tematiza as três principais origens do povo brasileiro. Uma delas pela personagem Samuel Wandernes, defensor das origens ibéricas, e a outra, Clemente, defensor das origens negras e indígenas. Fora esta ficcionalização, tem-se a presença do Cristo negro no *Auto da Compadecida*, e de Benedito, em *O Santo e a Porca*. De qualquer modo, *A Pedra do Reino* não é uma obra que discuta a mitologia africana ou indígena, muito menos a ibérica. Fato é que, sendo a cultura do sertanejo resultado das diversas contribuições étnicas, o “rio” acaba desaguando no mesmo “mar”, ou seja, a representação do sertanejo é, por extensão, uma representação indireta das outras culturas.

No *Auto da Compadecida*, a absolvição de todos do inferno por intercessão da Virgem Maria mostra uma inversão do papel da mulher nos céus em contraposição à mulher nos sertões de hábitos patriarcais. Maria ocupa um lugar de destaque nesta decisão, pois, ouvindo as acusações proferidas pelo Encourado e pelo Demônio, ela acaba por interceder em favor da não condenação, mesmo reconhecendo serem todos pecadores.

Semelhantemente a Gil Vicente, que inclui no *Auto da Barca do Inferno* (1999) um frade, uma mulher adúltera, um sapateiro, e um bobo, que é tão esperto quanto os condenados, Suassuna utiliza-se de personagens que emprestam conotação muito parecida no *Auto da Compadecida*, como a esposa do padeiro, que é adúltera, dois representantes da Igreja e João Grilo. Note-se que, assim como no auto vicentino encontra-se em julgamento um sapateiro, que alude ao lucro excessivo oriundo do trabalho, há também no julgamento do *Auto da Compadecida* um padeiro que metaforiza análoga situação. Suassuna compara esta universalidade do *Auto* com o *Fausto*, de Goethe:

Eu pensava que essas histórias fossem locais. Mas não. São universais, simbólicas. Quando o Padre do *Auto da Compadecida* se deixa subornar para fazer o enterro do cachorro em latim, o que é isso? É o velho mito de Fausto, não? Ele está vendendo a alma ao diabo. E esse não é um problema nordestino nem local – é humano (SUASSUNA, 2000, p. 25).

A relação do dinheiro com a condenação é bíblica. Está figurada, por exemplo, na comparação feita por Cristo entre o rico entrando no céu e o camelo passando pelo buraco de uma agulha (Mateus 19:24 – BÍBLIA, 1964). As personagens pícaras informam um pouco desse desejo de Suassuna. A relação do

dinheiro com a condenação está posta em obras como *A Farsa da Boa Preguiça*, *O Santo e a Porca*, *O Castigo da Soberba*, *O Rico Avarento e o Poder da Fortuna*. Na verdade, só podemos discuti-las não como obras alegóricas, mas como obras que dão o tom condenatório aos avaros e aos que vivem da usura. As personagens pícaras nestas histórias vivem com pouco dinheiro, caso do cordelista Simão em *A Farsa da Boa Preguiça*, algumas vezes ainda de favor na casa dos patrões, como, por exemplo, Caroba e Pinhão, em *O Santo e a Porca*. O dinheiro aparece comumente associado à soberba, à arrogância, dois dos males condenados no Evangelho. No *Santo e a Porca*, Euricão Árabe (forma como o sertanejo pronuncia a palavra árabe) possui uma porca de madeira onde guarda suas economias. Euricão é avarento, não gosta de gastar o dinheiro que possui e paga aos funcionários, dois pícaros, apenas com a alimentação, forçando-os a se apropriarem do cofre que ele possui, em forma de porca. Na casa de Euricão há uma imagem de Santo Antônio, mas a sua preocupação é tanto mais com o dinheiro guardado do que necessariamente com a salvação. Ao descobrir que a porca foi roubada, Euricão entra em desespero. Passara uma vida a juntar dinheiro e de uma hora para outra perde tudo, vítima de seus próprios criados.

A metáfora da avareza aqui contrapõe o sagrado ao profano – o dinheiro –, metáfora que alude à impossibilidade de se poder comprar um lugar nos céus. A porca metaforiza também a relação do dinheiro com a imundície, com a sujeira, da mesma forma que o gato que “descome” dinheiro no *Auto da Compadecida* transfigura a idéia do dinheiro em excremento. A imagem do santo, em contraposição à imundície e sujeira da porca, denota pureza.

No *Inferno*, de Dante, a avareza aparece alegorizada pela imagem de uma loba, e a ambição do poder e a soberba, alegorizadas pelo leão. Nas obras picarescas da Ibéria, como o *Lazarillo de Tormes*, está figurada na imagem dos patrões. Nos sertões, o comum é associar o avarento aos grandes proprietários de terras e aos comerciantes. Do ponto de vista mitológico e sagrado, a produção rural privilegiaria primeiramente a uma demanda familiar que, desprovida da noção de lucro, atenderia à necessidade de todos. Por isso, em Eliade (2008), esse tipo de produção é sagrada e não profana. Não admite a usura, todos comungam de um mesmo princípio:

[...] o trabalho agrícola é um ritual revelado pelos deuses ou pelos Heróis civilizadores. É por isso que constitui um ato real e significativo. Por sua vez, o trabalho agrícola numa sociedade dessacralizada tornou-se um ato profano, justificado unicamente pelo proveito econômico que proporciona. Trabalha-se a terra com o objetivo de explorá-la: procura-se o ganho e a alimentação. Destituído de simbolismo religioso, o trabalho agrícola torna-se, ao mesmo tempo, “opaco” e extenuante: não revela significado algum, não permite nenhuma “abertura” para o universal, para o mundo do espírito. Nenhum deus, nenhum herói civilizador jamais revelou um ato profano. Tudo quanto os deuses ou os antepassados fizeram – portanto tudo o que os mitos contam a respeito de sua atividade criadora – pertence à esfera do sagrado e, por consequência, participa do Ser. Em contrapartida, o que os homens fazem por própria iniciativa, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória, enfim, irreal. Quanto mais o homem é religioso tanto mais dispõe de modelos exemplares para seus comportamentos e ações. Em outras palavras, quanto mais é religioso tanto mais se insere no *real* e menos se arrisca a perder-se em ações não-exemplares, “subjetivas” e, em resumo, aberrantes (ELIADE, 2008, p. 84-85).

Esta relação nega, em detrimento de um bem comum e de uma percepção sagrada do processo, toda uma visão de corrupção da alma desempenhada pelo dinheiro. Forma de vida, como se sabe, não praticada pelo sertanejo. Na verdade, esta perspectiva mitológica explicada por Eliade (2008) traduz em grande medida a perspectiva mito-alegórica de Suassuna. Não exatamente porque o autor reafirma uma postura contrária ao lucro, mas por ser esta realidade recriada a que de fato correspondia, há até bem pouco tempo, àquela vivida pelos sertanejos. A aproximação aqui não é ficcional, é antes real. Seus traços já apareceram colocados parcialmente nos dois tópicos anteriores, e certamente encontraremos os seus esboços nos tópicos seguintes.

#### **4.2.2 *Uma Mulher Vestida de Sol*, em Ariano Suassuna**

Ariano Suassuna explora, nesta que foi a sua primeira peça, de 1947, o tema da divisão de terras, a honra da palavra e a dívida de sangue. Como dissemos desde o início, grande parte de sua obra é uma forma de reverenciar o passado ibérico, africano e indígena, fundamentando esta busca em referências cada vez mais distantes nessas culturas. Em *Uma Mulher Vestida de Sol*, temos todos os matizes dessas influências, sendo mais expressiva a ibérica com a soma das



culturas que a originou. No primeiro ato, já se observa o descortinar em plano espaço-temporal de dois mundos em diálogo: um dos sertões, com a sua “geografia árida”, de limitada diversidade de fauna e flora, e outro que ainda vive e fala através de crenças, religiosidade, hábitos e cultura reconhecidamente antigos. Uma aproximação aparente com os desertos bíblicos de Abraão e de seus descendentes, do livro de Gênesis, assim como o deserto alegórico da *Mulher do Apocalipse*, de São João (BÍBLIA, 1964).

O primeiro ato de *Uma Mulher Vestida de Sol* inicia-se com a presença de um delegado e de um juiz, alegorias prováveis ao poder coercitivo e à justiça. Eles estão discutindo a partilha de terras entre Joaquim e Antônio. Joaquim mora ao lado da casa de Antônio e vive com Rosa, sua filha, e Donana, avó de Rosa. A mãe de Rosa foi assassinada pelo próprio Joaquim sob pretexto de adultério. A revisão documental sobre o pertencimento das terras ocorre depois que muitas brigas começam a acontecer entre as duas famílias. As terras foram separadas por uma cerca que delimitava as terras agricultáveis, ocupadas por Joaquim, das terras para criação animal, sob domínio de Antônio. Na verdade, estas terras são herança deixada a Antônio por seus pais; Joaquim as ocupava e as reivindicava sem ter legitimidade para tal.

Inocência, irmã de Joaquim, é casada com Antônio e com ele teve o filho, Francisco. Joaquim, portanto, aparece como cunhado de Antônio. Ele é na história a representação do homem mau, desonesto e sem palavra; contrapõe nesta acepção a “bondade” de Antônio, que se esforça sempre por manter a palavra, “cumprir” as leis de Deus e apenas exigir aquilo que lhe é de direito. Joaquim se recusa a atender às solicitações de Antônio, sob a alegação de que as terras, que antes só possuíam mato, foram por ele tratadas e o pasto nelas existente teria sido plantado com a finalidade de criar gado. Antônio deseja apenas reaver a posse das terras com o intuito de criar o pouco gado que possui e para cultivar algodão e milho, além da necessidade de deixar algo melhor como herança ao filho. Esse entendimento, impossível, tornará o desfecho trágico. Como Ariano Suassuna insistentemente trabalha com uma perspectiva dualística e opositiva do Barroco, a história toda se desenvolve nesta ordem entre bem e mal, luz e trevas, morte e vida. Mas determinadas contradições ou oposições de idéias que parecem ser típicas de estudos e ficções sobre os sertões são perceptíveis. A primeira é a vinculação desse espaço ao deserto, como se viu em nosso primeiro capítulo; a segunda é o cultivo

das terras e a criação animal neste mesmo espaço notadamente “desértico”. O Juiz que aparece no primeiro ato da peça assinala algumas características das formas de vida que ele encontra nas terras em disputa, características que podemos associar a estas contradições:

Aqui é o sertão, um tabuleiro de serra do sertão. O sol de fogo de dia e o frio da noite, pedras, bodes, Cabras e lagartos, com o Sol por cima e a terra parda embaixo. Mas nem por isso os homens que aqui vivem estão subtraídos ao poder da lei. [...] Pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão das terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a guerra e a morte, tudo o que é elementar no homem está presente nesta terra perdida. As minhas são palavras que, como a Lei gravada na pedra, e como todas as palavras fundamentais do homem, “vieram do deserto” (SUASSUNA, 2006, p. 38, 40).

As descrições do juiz aludem ao deserto, com o seu frio noturno, altas temperaturas durante o dia, animais típicos de terras áridas, a fome, o cansaço e a morte. Mas estas terras mostram também a ilusão dos que apenas vêem nelas o deserto. A luta entre os dois querelantes pela porção de terras conhecida como baixo – banco de areia ou rochedo submerso em águas –, mostra que o argumento usado por Antônio para reaver as terras é exatamente o cultivo do milho e do algodão. Logo, é preciso dizer que este antagonismo entre deserto e terras cultiváveis é relativizado por Suassuna, que condensa estas duas faces dos sertões, revelando que, para além das terras áridas, este espaço também possibilita o cultivo de determinadas culturas, bem como a criação de determinados animais. Os sertões em Suassuna figuram também como um lugar em que a lei nem sempre é mantida em favor da justiça ou em que os julgamentos nem sempre são favoráveis aos que têm direito, mas aos que ameaçam e desafiam a lei. Inicialmente, o Juiz se coloca em favor da lei, até ser advertido dos riscos que corre, caso delibere em favor de Antônio, e não de Joaquim:

O Juiz – E a questão assume um sentido tanto mais terrível porque os dois senhores de terra são cunhados e armaram o braço de seus homens, o que vem repetir, nesta terra de fogo onde o acaso me colocou para julgar, a sangrenta querela de Abel e Caim, com seus carneiros e ódios invejosos. Aqui estão o homem da lei e o homem da guerra para garantir o julgamento. (Mais baixo e menos pomposo ao Delegado.) Senhor Delegado, quem é Caim, no caso?  
O Delegado – (Também baixo.) É Joaquim Maranhão, Senhor Juiz. É um homem perigoso. Eu, se fosse o senhor, julgava essa questão

logo a favor dele, porque senão, ele pode nos matar. Antônio Rodrigues é bom, não é homem para matar ninguém; assim, é melhor julgar contra ele (SUASSUNA, 2006, p.39).

A coragem assumida no início cede espaço ao medo e à enganação por parte do Juiz, que passa a defender o vilão, e não a vítima:

O Juiz – Ainda temos tempo de examinar tudo com cuidado. Enquanto for possível, mantenhamos pelo menos as aparências. (Alto.) Quero avisar a Antônio Rodrigues, Senhor das Cacimbas, que, como Joaquim Maranhão, seu cunhado, detém atualmente a posse da terra contestada, há uma presunção em favor dele, e a referida posse tem de ser respeitada até prova em contrário, de acordo com a cláusula *ut possidetis* (SUASSUNA, 2006, p. 39-40).

A situação conflituosa entre os querelantes move os representantes da lei, aqui corrompidos, contra a própria lei e contra a justiça. Está colocado na abertura da peça este drama, ele se entrelaça à alegoria bíblica contida no Apocalipse, juntamente com outros episódios da peça. Nesse sentido, teremos basicamente em análise duas estruturas alegóricas: uma apocalíptica, encontrada no texto bíblico e outra trágica, presente no texto de Suassuna, já que o título da obra de Suassuna é também título de uma das partes do Apocalipse.

#### 4.2.2.1 Uma mulher vestida de sol no texto bíblico

Na narrativa bíblica, temos a presença de uma mulher que aparece vestida de sol. Ela está grávida e Deus ordena a sua ida para o deserto:

Depois apareceu no céu um grande sinal: Uma mulher vestida de sol, e a lua debaixo de seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça; e, estando grávida, clamava com dores de parto, e sofria tormentos para dar à luz.

E foi visto um outro sinal no céu: era um grande dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez pontas, e nas suas cabeças sete diademas; e a sua cauda arrastava a terça parte das estrelas do céu, e as precipitou na terra; e o dragão parou diante da mulher, que estava para dar à luz, a fim de devorar o seu filho, logo que ela o tivesse dado à luz. E deu à luz um filho varão, que havia de reger todas as gentes com vara de ferro; e o seu filho foi arrebatado para Deus e para o seu trono, e a mulher fugiu para o deserto, onde tinha um retiro que Deus lhe havia preparado, para aí a sustentarem

durante mil, duzentos e sessenta dias (Apocalipse 12:1-6 – BÍBLIA, 1964).

Inúmeras interpretações têm sido dadas a esta alegoria. Ninguém, entretanto, conhece qual seria o pensamento em causa que poderia ser substituído por outro pensamento associado ao primeiro. Vimos nos estudos de Lausberg (1993) que este tipo de alegoria, fechada em si mesma, é denominada de *Tota alegoria*. Ela não revela nenhum sinal que nos mostre qual teria sido o pensamento pretendido. Contudo, há interpretações que ligam a Mulher grávida à imagem da Virgem Maria, e o filho esperado, a Jesus; outras, à Igreja e a sua doutrina.

Conforme Emanuel Swedenborg, a mulher vestida de sol simboliza a Nova Igreja, enquanto que o varão esperado dessa gravidez é o símbolo de sua Doutrina. O dragão simboliza a Igreja Reformada que, de acordo com a sua doutrina, os seus adeptos “de Deus fazem três e do Senhor fazem dois; [e] separam a caridade da fé e pretendem que esta, e não também aquela, é [seja] salvadora.” (SWEDENBORG, 2008, p. 117) Esta Igreja seria a profanadora e falsificadora do verbo, por isso, aparece metaforizada na figura de um dragão de cuja boca saem labaredas de fogo destruidor. A interpretação de Swedenborg, contudo, não possui nenhuma relação com as inúmeras interpretações que têm sido dadas a esta alegoria.

Nas notas de rodapé extraídas de uma edição antiga da Vulgata (BÍBLIA, 1964), a imagem da “mulher vestida de sol” é associada à Igreja e o fruto de sua gravidez, aos filhos espirituais oriundos dessa Igreja. Mas, outros estudos bíblicos realizados por membros da Igreja Católica insistem em que a “mulher vestida de sol” seria uma metáfora da Virgem Maria:

Quando São João viu surgir no céu “um grande sinal” (Ap. 12,1) lhe era revelado por Deus toda a glorificação que os próprios elementos prestavam a Maria. Ela apareceu “revestida” de sol; isto é, o sol serviu-lhe de vestimenta gloriosa; a lua veio pôr-se sob seus pés, como um rico pedestal, e as estrelas se ajuntaram em torno de sua cabeça, formando uma coroa, em número de 12, que é o símbolo da plenitude, da perfeição e da graça. Os astros do universo glorificam sua Rainha! (AQUINO, 1997, p. 121).

É possível encontrar em textos publicados em meios eletrônicos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB interpretações mais atualizadas que conferem a esta alegoria sentido bastante diverso:

Eis porque a Igreja aplica a Maria Santíssima, assunta ao céu, a imagem apocalíptica da "Mulher Vestida de Sol" (Ap 12.1), imagem essa que também se aplica à Igreja como tal. O sol de que a mulher está vestida, simboliza Deus que envolve e transforma inteiramente o ser de Maria e nele resplandece. Essa Mulher do Apocalipse é coroada de doze estrelas. Coroada, significa rainha. As doze estrelas são as doze colunas da Igreja, os apóstolos. Assim, Maria aparece como Rainha da Igreja e Rainha do Universo (CNBB, 2009).

Há para esta interpretação algumas dúvidas que devem ser consideradas. Se a Mulher do Apocalipse é mesmo Maria, e Jesus é o varão esperado dessa gravidez, a profecia não se cumpre no futuro, mas no passado, uma vez que João, conforme versão aceita pela Igreja católica, permaneceu vivo até a velhice, quando escreveu o livro do Apocalipse, e foi o único apóstolo a presenciar a crucificação de Cristo. Neste caso não faria sentido afirmar que a Mulher do Apocalipse alude a Maria. Considerando o fato de que a afirmação fosse verdadeira, ainda assim contrariaria outros pontos da profecia, como, por exemplo, o fato de Maria, José e Jesus terem se retirado para o deserto, pois neste caso a profecia afirma que o filho da Mulher grávida "foi arrebatado para Deus e para o seu trono" e que "a mulher fugiu para o deserto, onde tinha um retiro que Deus lhe havia preparado, para aí a sustentarem durante mil, duzentos e sessenta dias". Além disso, Maria e sua família fugiam das mortes ordenadas por Herodes às crianças.

Em Portugal, a Virgem Maria aparece tematizada também no *Auto da Sibila Cassandra*, de Gil Vicente. Embora não se possa precisar o momento histórico em que as interpretações acerca da *Mulher do Apocalipse* tiveram início, Gil Vicente a descreve com o olhar que se configura hoje na Igreja Católica:

Ciméria – Há alguns dias sonhei  
e adivinhei  
que uma Virgem ia dar  
a seu Filho de mamar,  
e que era Deus humanado.  
E depois me parecia  
que a via  
entre mais de mil donzelas.  
Com sua coroa de estrelas  
Muito belas,  
como o sol resplandecia.

Nunca tão glorificada  
e acatada  
donzela se pôde imaginar  
como esta Virgem vi estar;

nem seu par  
 já foi ou será criada.  
 De sol era guarnecida  
 e apercebida,  
 contra Lúcifer armada,  
 com virgem arnês guardada,  
 ataviada  
 com malha de santa vida.  
 Com cara alegre e guerreira,

[...]  
 Cassandra – Senhor: eu, de já perdida  
 nesta vida,  
 não ousa pedir-te nada,  
 porque nunca dei um passo  
 acertado  
 nem devia ter nascido.  
 É à virgem Mãe de Deus  
 a Vós, a Vós,  
 a coroa das mulheres,  
 por vossos sete prazeres,  
 eu peço rogar por nós.

[...]  
 Ciméria – Espelho de gerações  
 e nações,  
 de Deus filha, Mãe e Esposa,  
 alta Rainha gloriosa,  
 primorosa,  
 cimeira das perfeições.  
 Oh, estrada em campos planos  
 de humanos  
 suspiros a Ti correntes,  
 e ouvidora das gentes:  
 encomendo-me em tuas mãos!

[...]  
 Erutéia – Ave, Stella matutina,  
 bela e digna!  
 Ave, rosa, branca flor!  
 Tu pariste o Redentor  
 e tua cor  
 com o parto ficou mais fina.  
 (VICENTE, 2007, pp. 99,119,120,121)

As personagens do *Auto da Sibila Cassandra* referem-se à virgem Maria, utilizando-se de linguagem que se aproxima dos termos empregados no Apocalipse e em algumas interpretações por parte de autoridades da Igreja Católica, a exemplo de:

Com sua coroa de estrelas  
Muito belas,  
como o sol resplandecia.

[...]  
De sol era guarnecida  
e apercebida,  
contra Lúcifer armada,

A coroa de estrelas de Maria e a relação com o sol, não aparecem colocados em outras partes da Bíblia, ainda que ela sempre apareça assim figurada nas obras pictóricas ao longo dos séculos. Mas a relação também veio por parte da Igreja Católica que considera Maria, enquanto Mãe do Filho de Deus, Rainha dos céus e da terra. Há interpretações católicas que vêem no dragão uma alegoria de Lúcifer; e, talvez, por isso, na segunda estrofe, o verso “contra Lúcifer armada” denote a mesma aproximação da mulher do Apocalipse com Maria. Não se tem aqui o desvendar do enigma apocalíptico, mas o tratamento dado à virgem Maria no Portugal de transição do Humanismo para o Renascimento. Uma mostra da continuação da perspectiva católica portuguesa no Brasil pela atualização da temática na obra de Suassuna, à luz de uma leitura trágica, que é o juízo final, e não necessariamente a louvação de Maria.

#### 4.2.2.2 A ficção de Suassuna e o Apocalipse de São João

A partir dessas leituras, cabe-nos uma análise comparativa entre as duas interpretações, observando os pontos de aproximação entre a história contada por Suassuna e a alegoria bíblica. O primeiro aspecto a se observar sobre esta alegoria, como na maioria delas, é que ela se desenvolve como metáfora continuada, no sentido empregado por Quintiliano, Fontanier e Lausberg, autores já citados. Os tropos significativos nessa transposição de sentidos operam em uma ordem que vai da obra de Suassuna para a Bíblia e da Bíblia para a obra de Suassuna, iluminando-a. Vimos na análise do texto bíblico que, mesmo em se tratando de uma alegoria e, sendo ela uma forma de metáfora continuada, ela incorpora em sua estrutura metafórica inúmeros símbolos que possibilitam a interpretação parcial da alegoria, sem sobrepor, entretanto, a configuração de um discurso mais amplo, traduzido pela metáfora continuada. Naturalmente, as interpretações dos símbolos contribuem para

o entendimento do novo pensamento que teria sido pretendido. A relação é, portanto, de conjunto, e não apenas de uma identificação de metáforas.

Em *Uma Mulher Vestida de Sol*, de Suassuna, algumas metáforas alegorizam paralelamente ao texto bíblico, a gênese e fim da vida na terra. A comparação feita, no início da peça, pelo Juiz entre Antônio e Joaquim com Abel e Caim, respectivamente, mostra que assim como a Bíblia tem início com o Gênesis, a peça também começa com a alusão ao episódio. E, assim como a Bíblia termina com o Apocalipse, a peça também é finalizada com uma citação da personagem Cícero sobre o Apocalipse. Este primeiro plano metaforiza o nome de Antônio em relação a Abel, e metaforiza o nome de Joaquim em relação a Caim. Inverte, porém, esta metaforização com relação ao trabalho desempenhado por ambos, dando a Antônio o trabalho de cultivo das terras, bíblicamente desempenhado por Caim, e a Joaquim a criação animal, bíblicamente desempenhado por Abel.

O texto bíblico entra aqui nesta sistematização da história, revelando que Suassuna expõe, inicialmente, as contradições da religiosidade católica nos sertões, como no mundo todo, entre as leis divinas e as respectivas transgressões de cada mandamento. Na peça, a alegoria da justiça revela que o poder instituído pelas armas e pela violência rege as decisões contra a própria lei e contra quem tem direito. O discurso tenaz do Juiz de que “[...] os homens que aqui vivem [não] estão subtraídos ao poder da lei” ou “[...] o domínio e a posse da terra pelos homens só podem ser resolvidos sob o chicote da lei.” (SUASSUNA, 2006, p.38) se fragiliza quando posto à prova e fortalece, assim, a tese de um sertão sem lei, mesmo em presença da Lei.

Esta perspectiva alegoriza um ponto comum na maioria das obras de Suassuna em que aparece colocada a imagem da justiça, não como símbolo, cuja correspondência é sempre a balança, mas como metáforas que a figuram pela presença de um soldado, caso do *Auto da Compadecida*, ora pela figura de um corregedor ou de um cabo, caso de *A Pedra do Reino* e de *A Pena e a Lei*. É um olhar negativo sobre as instituições, contudo, talvez, não pessimista. Suassuna reconhece, assim como Machado de Assis, a existência de dois Brasis, um oficial e outro real. “O país real seria bom, revelaria os melhores instintos, mas o Brasil oficial não passaria de algo caricato, burlesco.” (SUASSUNA, 2000, p.39). Esta afirmação não é de todo generalizada por Suassuna, que considera a parcialidade dessa verdade.



Suassuna evitou um tratamento à Justiça que é dos mais comuns, tratamento que não negou, no *Auto da Compadecida*, ao clero, que é a corrupção pelo dinheiro. Alocando o problema para o âmbito ético-moral, que são dois pilares da Justiça, ainda assim ele excluiu um elemento comum a ela: a influência. Esta é exercida comumente em termos de *status* econômico do indivíduo julgado, como na forma de “considerações” a terceiros – por intermédio de aliados. Suassuna abriu mão desses processos, e figurou na obra outro problema: a intimidação. Diferentemente da intimidação urbana, cujo acusado poderá ter quantias exorbitantes a perder, ou tem processos que podem conduzir a incriminações, o motivo, neste caso, é inexistente. Embora tenha fama de assassino, Joaquim não dirige ameaças ao Juiz. A violência aqui é justificada primeiramente por uma questão de honra e somente depois de culminar em morte é que a perda material começa a fazer sentido.

Os nomes de algumas personagens também revelam esse entrelaçamento da alegoria com substituições de sentido mais amplo. Na verdade, apenas considerando-se determinadas relações é que os nomes poderão ser situados no plano da alegoria. Suassuna tem se mostrado um mestre nesta busca de associações dos nomes de suas personagens a outras personagens de obras ibéricas ou brasileiras, associações de nomes com mitos ou bichos da fauna dos sertões, bem como as relações desses nomes com suas respectivas fontes referenciais. Sob perspectiva alusiva a nomes ibéricos, basta lembrar que a semelhança entre *Don Quijote de la Mancha* e *A Pedra do Reino* não se mostra apenas em serem ambas narrativas picarescas, mas por possuírem outros laços de aproximação, a exemplo da temática do iberismo, das novelas de cavalaria, dos delírios e megalomanias dos protagonistas, da vivência em um mundo de fantasias, da tentativa de retroceder a história no tempo e, principalmente, da relação entre os nomes Quaderna e Quijote; os primeiros nomes Dom Dinis, de Quaderna, e o rei trovador Dom Dinis, de Portugal.

Em *Uma Mulher Vestida de Sol* esta relação se manifesta entre os nomes de Rosa, Gavião e Inocência. Gavião, homem de confiança de Joaquim, aparece nesta primeira peça em alusão à “morte caetana”, designação do sertanejo para as mortes trágicas. Conforme a personagem Quaderna, na *História d’O rei degolado*,

Aqui no Sertão, a Morte é uma mulher, e, desde menino, foi diante dessa encruzilhada de fogo que eu vivi, atraído e fascinado: a Vida e

a Morte; a Mulher e a Sina; Deus e o Demônio; o Mundo e a Cinza. A Morte era uma mulher chamada Caetana, e eu sempre a vi jovem, cruel, bela, impiedosa, vestida de vermelho, negro e amarelo como uma Dama de espadas, com uma cobra na mão, com unhas felinas, com dois carcarás, mas também com o Gavião de ouro e fogo do Divino coroando sua cabeça (SUASSUNA, 1977, p. 87).

Temos neste caso representações simbólicas para estas transfigurações. Neste particular, não é a imagem alegórica que aqui se projeta, mas uma imagem mítica, na medida em que o mito é parte da crença do sertanejo que denomina a morte de Caetana. Por extensão, Suassuna mitifica esta crença, dando a ela um correspondente igualmente cruel e implacável. É na imagem de voracidade da onça, na imagem da mulher bela e encantadora, que normalmente envolve o homem em conflitos de facas e armas de fogo e no derramamento de sangue, que se metaforiza este quadro da morte. Na mesma perspectiva da onça, destaca-se também como metáfora das mortes traiçoeiras a imagem da cobra e do gavião, ave de rapina típica dos sertões, que surpreende a caça normalmente de “improviso”.

É interessante observar ainda as relações entre Rosa e Maria, mãe de Jesus. Trazemos aqui esta comparação porque Ariano Suassuna deixa na obra bastantes indícios de que a sua linha de raciocínio acerca da “Mulher do Apocalipse” se desenvolve nesta relação entre ela e Maria, e não com a Igreja. Maria aparece naturalmente como a virgem escolhida por Deus para conceber, em sua pureza de corpo, o nascimento de Jesus. A tradição vê em Maria uma representação da salvação do Homem por intermédio da mulher. Se o pecado e a condenação entraram no Paraíso por meio da mulher, a salvação também adviria por meio dela. Não nos esqueçamos de que a palavra “Ave”, de “Ave Maria”, escrita de trás para frente lê-se “Eva”, e alude inequivocamente, aos dois processos opostos de que falamos, à condenação, por causa do pecado, e à salvação. Em semelhança com Maria, Rosa aparece como uma virgem simples, recatada, obediente ao pai e de palavra firme. A palavra, aliás, é uma qualidade que está contraposta à de seu pai; que não costuma mantê-la e cuja honra é duvidosa.

Com um homônimo nas flores ornamentais, a vida de Rosa também se assemelha às rosas em seu desabrochar. É uma jovem bela, atraindo a todos com seus encantos, mas, assim como as rosas, também tem sua vida ceifada ainda em mocidade. Morre violentamente por um punhal que ela mesma crava contra si em decorrência da morte de Francisco, primo e amor de sua vida, com quem se casara

às escondidas. O punhal foi um presente dado por Francisco e simbolizava a aliança de um noivado às escondidas, já que o pai de Rosa a desejava e não permitiria tal relação. Rosa perde Francisco por conta de uma cilada armada por seu pai para poder ficar com as terras de Antônio. Com a morte do filho, Antônio teria uma preocupação a menos com a herança.

Este plano de construção psicológica das personagens de Suassuna mostra uma dissociação de caráter entre elas. Tanto os cunhados são opostos em bondade, quanto pai e filha, no caso Joaquim e Rosa, também são opostos nestas qualidades. Este traço, aliás, denota a perspectiva opositiva do barroco em Suassuna. A bondade e a maldade, o ódio e o amor são pontos determinantes na elevação desse drama. Em Suassuna, o diferente não se harmoniza na relação entre “bem” e “mal”. Mesmo em peças, como o *Auto da Compadecida*, as personagens se afinam pelo grau de aproximação social. João Grilo e Chicó não se harmonizam com o padeiro e sua esposa nem com clero, mas harmonizam-se entre si. A bondade de Jesus e de sua mãe celestial, a Compadecida, também se harmoniza com os mais fracos que, embora tenham agido de modo desonesto, cometeram “delitos” menores que não justificariam as condenações.

#### 4.2.2.3 A palavra

Na Bíblia, a palavra de Deus é sempre o ponto a partir do qual se desenvolvem as noções de fé. A salvação do homem, não advirá de suas ações e do acúmulo de bens, mas da fé: “Porque pela graça sois salvos, por meio da fé”. (Efésios. 2: 8, 9,10 – BÍBLIA, 1964). O cumprimento da palavra de Deus depende das boas ações humanas e de sua fé Nele e caridade para com o próximo. Por isso é que encontramos na análise de Swedenborg (2008) este desajuste entre aqueles que crêem na fé e caridade como meios para se alcançar a salvação divina e aqueles que preconizam apenas a fé.

Com a personagem Joaquim, o cumprimento da palavra não representa algo de grande valor. Ele age como algoz dos tormentos de sua própria filha e com ela a palavra também não é cumprida. Esta personagem aparece na obra em posição oposta a Antônio, pai de Francisco. O jogo opositivo é aqui novamente observado na obediência de Maria a seu pai celestial, cuja bondade e palavra se cumprem em

contraposição à perspectiva Rosa/Joaquim que, mesmo diante da morte de Francisco, não cumpre a palavra dada à filha. As ações de Antônio, ao contrário, apóiam-se na palavra e na observação das leis de Deus, mesmo diante da morte trágica de seu filho.

Esta característica, tão comum a algumas personagens de Suassuna, também possuiria alguns equivalentes na Ibéria da Idade Média. No canto III dos *Lusíadas*, ao narrar os grandes feitos do povo português ao régulo de Melinde, Vasco da Gama lembra o ato de heroísmo de Egas Moniz, que empenhou sua palavra ao rei Afonso VII de Leão, depois que este cercou com suas forças o Príncipe Afonso Henriques (CAMÕES apud BECHARA, 1999). O Príncipe conseguiu que o cerco fosse suspenso depois de haver prometido vassalagem a Afonso VII. Egas Moniz, fidalgo lusitano, ofereceu-se como fiador desse acordo. A promessa não foi cumprida pelo Príncipe, e Egas Moniz decidiu apresentar-se, ao lado de sua família, a Afonso Henriques com a finalidade de honrar a palavra com a própria vida<sup>6</sup>:

Chegado tinha o prazo prometido,  
Em que o rei castelhano já aguardava  
Que o Príncipe, a seu mando *sometido*<sup>7</sup>,  
Lhe desse a obediência que esperava.  
Vendo Egas que ficava fementido<sup>8</sup>,  
O que<sup>9</sup> dele Castela não cuidava,  
Determina de dar<sup>10</sup> a doce vida  
A troco da palavra mal *comprida*

E com seus filhos e *molher* se parte  
A alevantar *co* eles a fiança,  
Descalços e despídos<sup>11</sup>, de tal arte  
Que mais move a piedade que a vingança<sup>12</sup>.  
“Se pretendes, rei alto, vingar-te  
De minha temerária confiança  
(Dizia) eis aqui venho oferecido  
A te pagar *co* a vida o prometido.

Vês, aqui trago as vidas inocentes

<sup>6</sup> As notas que seguem, traduzindo ou comentando as expressões camonianas, encontram-se em BECHARA, 1999.

<sup>7</sup> Sometido – submetido.

<sup>8</sup> Fementido – que mente; que falta à palavra dada. Refere-se a Egas.

<sup>9</sup> O que – coisa que.

<sup>10</sup> Determina de dar – determina dar.

<sup>11</sup> Despídos – aqui significa “simplesmente com túnica”. O poeta usou o adjetivo *despido* como os latinos às vezes empregavam *nudus* (p. ex., Virgílio, *geórgicas*, I, 299).

<sup>12</sup> A piedade que a vingança – o a, neste caso, é preposição, pedida pelo verbo *mover*.

Dos filhos sem pecado e da consorte;  
 Se a peitos generosos e excelentes  
 Dos fracos<sup>13</sup> satisfaz a fera morte,  
 Vês aqui as mãos e a língua delinquentes<sup>14</sup>:  
 Nelas sós *experimenta* toda sorte  
 De tormentos, de mortes, pelo estilo  
 De Sínis<sup>15</sup> e do touro de Perilo<sup>16</sup>.

Qual diante do algoz o condenado,  
 Que já na vida a morte tem bebido<sup>17</sup>,  
 Põe no cepo a garganta e, já entregado,  
 Espera pelo golpe tão temido:  
 Tal diante do Príncipe *indinado*<sup>18</sup>  
 Egas estava, a tudo oferecido.  
 Mas o rei vendo a estranha<sup>19</sup> lealdade,  
 Mais pode, enfim, que a ira, a piedade<sup>20</sup>.  
 (CAMÕES, apud BECHARA, 1999, p. 113-115)

A história de Egas Moniz apenas tematiza um capítulo bastante comum que se perpetuou nos sertões do Brasil. O episódio valorizado na épica camoniana, justamente na reconstituição da história do povo e reino portugueses, ilustra a preocupação de Camões em enaltecer as virtudes do povo luso, elevando o valor dessas virtudes ao preço da morte. É possível que, no exercício de fundir dois mundos bastante distintos: o pagão e o cristão, Camões tenha se influenciado pela visão moral de ambos. Não é apenas no âmbito da recuperação dos mitos greco-romanos que esta perspectiva está colocada; tanto o filósofo Sócrates quanto Cristo não negaram aquilo que pregaram durante a vida, mesmo diante da morte.

Na confluência do universo pagão indígena e africano com o mundo católico ibérico, fundem-se duas perspectivas difusas de valores morais que na formulação mito-alegórica de Ariano Suassuna revelam esta aceitação da morte ante a

<sup>13</sup> *Dos fracos* – pertence a *fera* (= cruel) morte.

<sup>14</sup> *Delinquentes* – criminosos.

<sup>15</sup> *Pelo estilo de Sínis* – salteador dotado de grande força, que matava os viajantes atando braços e pernas e galhos de árvores encurvados que, quando desprendidos, espedaçavam as vítimas. Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, VII, 440-442. Acabou sendo morto por Teseu da mesma maneira.

<sup>16</sup> *Touro de Perilo* – Perilo, de Agrigento, célebre por sua maldade, ofereceu ao cruel rei Falário (ou Fálaris) um touro de bronze, oco, em cujo interior se poderia colocar um homem que morreria queimado, pelo calor do fogo que se punha embaixo da câmara de tortura. A vítima, no desespero, emitiria gritos semelhantes aos de um touro. O tirano, entretanto, fez de Perilo a primeira vítima do seu próprio engenho. Camões, citando exemplos de pessoas que foram castigadas pelos próprios males arquitetados, estava, com Ovídio (*Artis Amatoriae*, I, 629-656, onde se cita o caso de Perilo), querendo indicar que os perjúrios devem ser castigados com igual pena. Daí o oferecimento à morte, de Egas.

<sup>17</sup> *Beber a morte* – sofrer as suas angústias e amarguras nas prisões.

<sup>18</sup> *Indinado* – indignado

<sup>19</sup> *Estranha* – desusada; extraordinária.

<sup>20</sup> Mas o rei... mais pode... a piedade – mas no rei... mais pôde... a piedade. Anacoluto.

provação de determinadas verdades. A morte Caetana, metáfora das mortes violentas, se transfigura em forma de moça, de onça, de gavião, os quais aludem a perigos e a situações em que o caráter humano é posto à prova: a moça bela e encantadora, as vaidades e paixões que culminam na desordenação da alma; a onça e as provações do medo; o gavião e as traições humanas, os que são vítimas de emboscadas e tramas. Tudo isto traz à tona os dramas humanos, neste palco que, nas palavras de Guimarães Rosa, “é o mundo” em todos os seus perigos. Suassuna entra com a perspectiva mito-alegórica de rearrumação desse cenário, aparentemente trágico, dando-lhe um sistema através do qual ele se organiza, não de modo orgânico, mas cultural, que tem, na história genealógica, a configuração de um microcosmo no qual se observa um universo maior, com todas as seus desafios de vida e de morte. É a transfiguração de um mundo, cujas “veredas” nos conduz do local ao universal, do passado ao presente, do trágico ao cômico, da fantasia à realidade.

#### 4.2.2.4 O sangue

A evolução da história mostra outras faces desse entrelaçamento alegórico do Apocalipse com as imagens dos sertões. Os ecos de tradições judaicas, mouras e árabes do Portugal de fins da Idade Média retornam nas obras de Suassuna com uma força bastante rara na literatura brasileira. A notar o tabu do sangue. O sangue sempre foi na tradição árabe e judaico-cristã um elemento de significativa importância. Conforme Mark Allen:

Para os povos árabes do Oriente Médio, o sangue é fundamental para seu sistema de valores e para a vida cotidiana. Eles levam esse elemento muito a sério, sendo a garantia da identidade e da família, a premissa que sustenta um vigoroso código de honra e um modelo para uma organização social que funciona como metáfora para outros agrupamentos, além dos estreitos elos de parentesco. Os laços de sangue definem crenças e interesses pessoais; o sangue, portanto, tem um impacto direto sobre a vida moral. Em casos extremos, as contendas de sangue, por exemplo, podem significar um teste dramático para a identidade própria e para as obrigações do indivíduo, e a necessidade de dar assistência a parentes mais fracos ou mais idosos pode acarretar um verdadeiro sacrifício pessoal. É assim que vemos, mas os imperativos da solidariedade familiar também podem ser oportunidades de afirmar identidades e valores.

Ao perguntar quem são e como são os árabes, não há como fugir a uma resposta que começa pelo sangue (ALLEN, 2007, p. 19).

Dada a grande contribuição árabe na formação da península ibérica, é inegável que esta herança, juntamente com a do povo judeu, legou hábitos, costumes e crenças fortemente arraigados nas culturas de povos colonizados pelos portugueses a partir do século XVI, sobretudo no Brasil. Ao escrever esta primeira tragédia, Suassuna dá destaque a esse elemento na cultura sertaneja, resultado, como já vimos no primeiro capítulo, do cruzamento entre o ibérico e indígena. Esta valorização do sangue deixou marcas bastante profundas na história dos sertões do Brasil, pois associado ao sangue está a palavra. Nesta relação, o seu rompimento culmina quase sempre em morte e, com efeito, a causa desta desencadeia a chamada dívida de sangue, movendo famílias inteiras a inúmeros conflitos. Em sua entrevista ao Cadernos de Literatura, do Instituto Moreira Sales, Suassuna responde com ironia à colocação do entrevistador de que a “dívida de sangue” é peculiar às culturas arcaicas:

É verdade. Essas dívidas de sangue de que você fala muito bem estão presentes nas sociedades fechadas rurais e arcaicas. No município onde meu pai nasceu, Catolé do Rocha, existem duas famílias, os Suassuna e os Maia, que brigam a vida toda, desde o século XIX. É o arcaico que permanece. O conflito dos Kennedy, católicos irlandeses, com a sociedade protestante anglo-saxônica, o que é aquilo? E olhe, acontecendo num país considerado o “padrão da modernidade”. Mas o arcaico está lá, não é verdade? (SUASSUNA, 2000, p. 28).

Esta discussão sobre a dívida de sangue aparece também em sua poesia e em obras como *A Pedra do Reino* e a *História d’O rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça caetana*. No fragmento abaixo, é possível observar parte desse problema na fala de Quaderna, ao se dirigir ao “amigo” Pedro:

– Perdoar é coisa dura, difícil e complicada! Uma vez vi meu amigo Eusébio Monturo dizer uma frase que me impressionou muito a esse respeito. Ele deu um tapa na cara de um inimigo, dizendo depois que tinha feito isso para poder perdoá-lo! Ele queria primeiro provar a si mesmo que não era por fraqueza e covardia que perdoava!

– Olhe aí, olhe de novo a maldita honra, o orgulho amaldiçoado, Dinis! – disse Pedro com infinita compaixão. – Pois eu lhe digo que você não perdoou, nem aos que mataram seu Pai nem aos que

mataram seu Padrinho! E sabe por que não perdoou, Dinis? Por causa de seu sangue!

- Do meu sangue? – perguntei espantado. – Que sangue?

O sangue dos Quadernas?

- Não, o sangue que você herdou de sua mãe, o sangue dos Garcia-Barretos! Os Quadernas são raça de onça: um Quaderna, num acesso de raiva ou de loucura, pode matar, espedaçar, degolar. Mas os Garcia-Barretos são raça de cobra, odeiam vinte, trinta, cinqüenta anos, o tempo que durar a vida! (SUASSUNA, 1971, p. 245).

Conforme Maria Aparecida Lopes Nogueira, a temática do sangue apresentaria em Suassuna três vertentes: “a da violência propriamente dita, a da verdade ou essência e a da consangüinidade” (NOGUEIRA, 2002, p.56). Quaderna também descreve em três os tipos de sangue existentes no homem: “o sangue do fogo-sujo e do bicho; o sangue do pensamento; e o sangue do espírito de santidade” (Suassuna, 1971, p. 248). Na verdade, as vertentes de sangue observadas por Maria Aparecida parecem associar-se às descrições feitas por Quaderna. No entanto, não está claro nestas observações que a classificação de Quaderna corresponde respectivamente à observação feita pela autora. De todo modo há que se notar uma aproximação muito grande entre a primeira perspectiva e aquela que foi desenvolvida por Quaderna. Observe-se que, ao explicar os três tipos de sangue, Quaderna expõe de modo claro a relação entre sangue, violência, elevação espiritual e moral, como se estas representassem estágios por que passa o homem:

Existem três sangues dentro do homem: o sangue do fogo-sujo e do bicho; o sangue do pensamento; e o sangue do espírito de santidade. Todos eles vivem misturados no sangue da gente, o que é uma cruz de fogo dura demais para as nossas costas! Às vezes o homem é puxado para baixo, pelo bicho, para o fogo-sujo, o fogo do monturo que, embaixo, queima a carne podre e escura dos bichos mortos e apodrecidos. Mas o coração, moeda de ouro incendiada, arde, e então o homem é puxado para cima, para o anjo de fogo da santidade que voa no Sol! (SUASSUNA, 1971, p.248).

Com fortes conotações ao sagrado, a obra de Suassuna, revela pelas imagens do sertão outra face de elevação humana, que busca atingir a elevação intelectual e moral a partir da cultura, e menos pelas noções de “civilização” tão comuns ao século XIX e primeira metade do século XX. Esta busca por uma redenção humana e absolvição dos pecados é seguida pela consciência de que o humano é movido por um jogo de forças que, ora o conduzem para “baixo”, ora para “cima”; movimento sempre seguido de noções morais entre o bem e o mal.



O símile dessa observação certamente encontra-se gestada na mitologia de Hesíodo. Em seu *Mito e pensamento entre os gregos* (2008), Jean-Pierre Vernant analisa a perspectiva do mito em Hesíodo, mostrando as relações entre o homem e os quatro elementos: ouro, prata, bronze e ferro, além do herói. Para cada um desses elementos há um tipo humano correspondente. Do mais “elevado” ao mais “inferior”, dentro de determinadas escalas de valores que compreendem suas qualidades e defeitos. Também na interpretação do Gênesis bíblico, Swedenborg (2008) fala de semelhantes fases de estágio evolutivo do homem metaforizados pelas descrições da criação do mundo, do homem e dos animais, contidos no capítulo 1 e versículos do 1 ao 31:

Os seis dias, ou períodos, são estados da regeneração do homem, e, no geral, são como se indica a seguir:

O *primeiro* estado é o que precede à regeneração, tanto a do estado da infância quanto ao do estado imediatamente anterior à nova criação, e se chama “desolação”, “vazio” e “trevas”. O primeiro movimento, que é efeito da misericórdia do Senhor, é “o Espírito de Deus, que se move sobre a face das águas”.

O *segundo* estado corresponde a quando o homem começa a distinguir entre o que é do Senhor e o que é do homem. Aquilo que é do Senhor no homem se chama no Verbo, “remanescentes”, “reliquias”, “restos” etc., e são, sobretudo, o conhecimento sobre a fé, adquirido pelo homem desde a infância, cujo conhecimento, desde a primeira idade, é guardado pelo Senhor na mente do homem, e permanece oculto ali até ele entrar neste estado. Hoje, o homem raramente entra neste estado, e quando entra, é por meio de tentações, tribulações e penas. Desse modo, o corporal e o mundano, ou seja, o que é *próprio* do homem, é introduzido em um estado de estupor e, por assim dizer, morte. Dessa forma, se separam as coisas do homem exterior das do homem interior. No homem interior, encontram-se as “reliquias”, guardadas pelo Senhor até essa hora e para esse uso.

O *terceiro* estado é o do arrependimento, quando o homem, desde seu interior, fala pia e devotadamente, e realiza boas ações, como, por exemplo, as obras da caridade, cujos bens, no entanto, ainda não têm alma, porque pensa que procedem dele mesmo. Esses bens se chamam “erva verde”, “erva que dá semente” e, depois, “árvore que dá fruto”.

O *quarto* estado é aquele no qual, o homem é afetado pelo amor e iluminado pela fé. Antes, com certeza, falava piamente e realizava boas ações, mas o fazia impulsionado pela tentação ou pela tribulação, sob a qual lutava, e não pela caridade e pela fé, que agora se acedem em sua mente, ou seja, no seu homem interior, e que se chamam duplas “luminares”.

O *quinto* estado é aquele no qual o homem fala pela fé, confirmando-se na verdade e no bem. O que então produz é animado e se chama “peixes do mar” e “aves do céu”.

O *estado sexto* é aquele no qual, pela fé e pelo amor, fala a verdade e opera o bem. O que então produz-se chama “alma viva” e “besta”, e visto que começa a atuar pelo amor e pela fé, torna-se homem espiritual e se chama “imagem”. Sua vida espiritual é atraída e sustentada pelas coisas próprias do conhecimento da fé e das obras de caridade, que são chamadas de seu “alimento”. Sua vida natural conhece a felicidade e se compraz com as coisas do corpo e dos sentidos. O resultado disso é uma luta até que o amor predomine e o homem seja feito um homem celestial (SWEDENBORG, 2008, p. 32-33).

Esta perspectiva de transformação temporal do homem nos leva a raciocinar novamente sobre a matriz ibérica, africana e indígena, retornando ao passado dessas culturas, mais especificamente à ibérica e africana, cujas histórias são mais largamente conhecidas. No caso ibérico, a contribuição cultural de árabes e judeus favoreceu a transposição, da Ásia para a Europa, de uma cultura bastante antiga da era pré-cristã. É importante lembrar que a habitação de Canaã, atualmente Israel, já vem desde Abraão e que este, conforme a Bíblia, é descendente de Adão há cerca de vinte gerações e de Noé há aproximadamente dez. Considerando esta extensão temporal e a relação familiar, observa-se que o primeiro registro bíblico do derramamento de sangue, sem necessariamente constituir-se em dívida de sangue, vem da morte de Abel por seu irmão, Caim. Na abertura de *Uma Mulher Vestida de Sol*, o Juiz faz uma menção a ambos, ligando-os aos dois cunhados.

A alegorização por nomes é pertinente, e já a tratamos. Antônio cuida mais do gado do que da plantação, Joaquim trabalha mais com o cultivo do que com a criação animal. Grande parte da região Nordeste também esteve durante muito tempo dividida entre duas civilizações: a do couro e a do açúcar, dois meios de sobrevivência tematizados em *Uma Mulher Vestida de Sol*. A abertura da obra com menção ao episódio do Gênesis e fechamento com citação do Apocalipse, mostra que esta é uma peça alegórica bastante enigmática, com inúmeras aberturas a interpretações de idéias e contextos que reaparecem em obras posteriores; a exemplo da temática do sangue em *Uma Mulher Vestida de Sol*: “É a hora em que tudo acontece; a morte; o sono, tudo o que esquenta o sangue e escurece a cabeça [...] E talvez seja você também, que pode morrer de tiro ou de faca, porque você é

desses cujo sangue tem vontade de queimar, no sol”. (SUASSUNA, 2006, p. 57, 88); e n’*A Pedra do Reino* (1971), como vimos antes, na forma dos “três sangues” existentes dentro do homem. Desse modo, compreende-se por que *Uma Mulher Vestida de Sol*, sendo a primeira peça de Suassuna, relaciona idéias, embrionariamente desenvolvidas, com outras que serão reapropriadas em obras posteriores, a exemplo de *A Pedra do Reino*.

#### 4.2.2.5 A morte

Em Suassuna, a forte ligação com a tradição é facilitada pelas origens de hábitos e cultura do sertanejo, como já vistos aqui. Mesmo em se tratando dos sertões de Minas Gerais, parece que autores como Guimarães Rosa também se interessaram pelo caminho ibérico e da tradição oriental. O autor afirma que os seus livros:

[...] são anti-intelectuais... e defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana... Quero ficar com o Tao, com os Vedas, e Upanishad, com os Evangelistas e com São Paulo, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (ROSA, 1984, p. 468-469).

As palavras de Rosa nos lembram em Suassuna dois contextos notáveis acerca de *Uma Mulher Vestida de Sol*. O primeiro diz respeito à aproximação com a cultura oriental, seja por intermédio da Península Ibérica, seja pela leitura de obras dessa tradição, seja por reminiscências. É oportuno lembrar que na tradição oriental, o *Bhagavad-Gîtâ* reflete sobre a preparação da alma e a sua transmigração. O sol e a noite aparecem como símbolos de significativa importância nesta transcendência do homem a um plano superior ou o seu retorno à terra para continuar se aperfeiçoando. Coincidentemente, ou não, a divisão de terras e a busca pelo poder são tematizados no *Bhagavad-Gîtâ*:

35. Não os matarei, Madhusudana, ainda que com isto lograsse domínios sobre os três mundos – menos ainda me seduz a posse da terra.

37. Ai, que desgraça seria se trucidássemos nossos parentes, levados pela ambição do poder! (BORREL, 1973, p.22, Canto I)

E a relação da morte com o dia e a noite também está colocada:

24. Fogo, luz, dia, quinzena em que cresce a Lua e os seis meses em que o Sol segue sua rota no norte: este é o tempo em que os homens que morrem conhecendo Brahma, se dirigem a Brahma.

25. Fumaça, noite, a quinzena em que a Lua minguia e os seis meses em que o Sol está no sul, então o yogue alcança somente a luz lunar para nascer de novo entre os mortais.

26. Luz e trevas: eis aqui dois eternos caminhos deste mundo. Por um seguem aqueles que partem para não mais voltar e por outro, aqueles que devem retornar (BORREL, 1973, p.79, Canto VIII).

Em *Uma Mulher Vestida de Sol*, as mortes dos maus ocorrem à noite e a daqueles que simbolizam o bem ocorrem ao amanhecer: “O dia acaba e a noite chega, mais esquisita ainda depois de um sol como esse que nos deixou, depois de uma morte como essa que sucedeu”. (SUASSUNA, 2006, p.89); diz Manuel, depois de presenciar a morte do filho de um retirante ao pé da cerca por Joaquim. Esta relação não parece estar colocada ocasionalmente, ela tem forte conotação com a história das personagens e com a perspectiva apocalíptica alegorizada no texto. Sob os pés de Maria estaria a lua e a simbologia das trevas que começariam a ser superadas com a luz divina do Messias. Mas é sobre a cabeça de Maria que se transfigura a luz do sol; as trevas estão abaixo e as luzes na parte superior, simbolizando a vitória do bem sobre o mal. Rosa morre ao amanhecer e tanto o filho de Inácio, retirante que teve seu filho assassinado por Joaquim ao pé da cerca, quanto Francisco, também são assassinados durante o dia. Ao final da peça há três vivos diante de três mortos, configurando, quem sabe, outra menção simbólica da imagem do pai, do filho e do espírito santo, mas, talvez, aludindo a outra idéia, já colocada por Gil Vicente: Maria seria “de Deus filha, Mãe e Esposa”. Os que restam ao lado dos corpos são exatamente Antônio, pai de Francisco, a avó de Rosa, que teve a filha assassinada por Joaquim, e a esposa de Antônio, Inocência. Suassuna afirma no prefácio para a quarta edição de *Uma Mulher Vestida de Sol* que o horário propício às narrativas dos sertões, diferentemente das narrativas ibéricas, são as tardes:

O ambiente noturno que em se passa a tragédia noturna (de Dom Bernal Francês) é puramente ibérico, assim como o tema da volta da guerra, comum na Península, ao tempo em que se combatiam os mouros. A hora comum no romance sertanejo é a tarde, presente

mais através do espírito empoeirado das pegas-de-boi do que mesmo através de referências. (SUASSUNA, 2006b, p. 29).

Esta constatação, especialmente na obra em que o dia e a noite desempenham um papel fundamental para a tragicidade das mortes, mostra que o autor não os empregou inconscientemente. Os animais típicos às cenas trágicas são igualmente citados no prefácio à obra: “Se as histórias da Zona da Mata fornecem ótimo material para a farsa, as do sertão são fontes de tragédia. Os touros, a vaca do Burel, a onça da Malhada, são personagens trágicos, cheios de beleza.” (SUASSUNA, 2006b, p.30). Na peça, a personagem Manuel refere-se ao prenúncio das mortes, sob a imagem de um touro morto:

Eu não sabia o que vinha, mas estava esperando que acontecesse alguma coisa assim, desde que Cícero falou na história daquele touro morto, com o sangue na estrada. Que coisa esquisita! Será que o mundo é assim mesmo? Foi para isso que nós nascemos? (SUASSUNA, 2006b, p. 192).

A imagem do touro alegoriza indiretamente à presença da cerca, o aprisionamento do homem aos limites de sua habitação; e o uso da venda nos olhos, uma metáfora de sua cegueira. A fúria do touro também pode ser associada à fúria humana, que desconhece a razão, e torna-se tão bruta quanto a dos próprios animais. Convém mais uma vez que estas alusões, em plano amplo, se estendam não ao sertanejo, mas ao humano, cujo destino pode situá-lo tanto diante de acontecimentos trágicos nas veredas dos sertões como em episódios já mencionados por Suassuna a respeito da família Kennedy.

#### 4.2.2.5.1 A morte: entre símbolo e alegoria

A imagem da onça é semantizada em Suassuna duplamente como alegoria e como símbolo. No primeiro caso, revela-se a alegoria da morte, no segundo, a simbologia das etnias no Brasil. No catolicismo, a discussão bíblica sobre a morte revela a existência de dois caminhos: o céu e o inferno. A idéia de purgatório, concebida durante a Idade Média, parece ser completamente desconhecida do sertanejo. Na cultura brasileira, não há, por conta da visão cristã, uma concepção simbólica para transcendência da vida entre o plano terrestre e o celestial. Nas

várias culturas indígenas do Brasil, a morte aparece como uma espécie de travessia “para um outro lado do oceano”. O temor maior é com o morto que parte, e não com a chegada a outro plano de existência. Em algumas culturas africanas tem-se normalmente a idéia de um animal ou uma divindade que segue o morto em sua travessia desta para outra vida. No Egito, é Anúbis quem acompanha as almas em sua travessia. Na cultura Yorubá, a morte é simbolizada por Ikú, elemento que, além de portar um bastão e trajar-se de vermelho é, segundo José Beniste, “uma personagem masculina que pode “sofrer alterações conforme as possibilidades, através da intervenção de Òrunmilà e dos Òrisá junto a Olódùmarè”.(BENISTE, 2008, p.224).

Na descrição da morte Caetana por Suassuna, aqui já citada, o autor também dá destaque à cor trajada por ela. Contrariamente à cultura Yorubá, cuja cor dos trajes simboliza o sangue e a violência, o vermelho da morte em Suassuna se soma ao amarelo e ao preto: “A Morte era uma mulher chamada Caetana, e eu sempre a vi jovem, cruel, bela, impiedosa, vestida de vermelho, negro e amarelo como uma Dama de espadas”. (SUASSUNA, 1977, p. 87). É significativo que na figuração das três principais etnias do Brasil o autor reserve a cada uma delas um tipo peculiar de cor, como já comentado: vermelho – indígenas; preto – africanos; malhado – portugueses e espanhóis.

Culturalmente, a morte Caetana é, nos sertões, apenas uma denominação para as mortes trágicas, assim como a denominação criada por João Cabral de Melo Neto para a morte e a vida, de Severina, aproximando as duas concepções. Suassuna dota a idéia de morte do sertanejo de um conceito semântico mais amplo, dando a ela faces de beleza e crueldade:

A Morte, a Moça Caetana, mulher jovem, bela, cruel e impiedosa observadora implacável dos homens, misto de mulher e felino, cobra e Gavião, ilustra a dureza e implacabilidade da representação divina no Sertão, Divindade primitiva ou lavé do Antigo Testamento, Deus que pune ou transfigura os seus profetas e não Deus de amor e perdão (SANTOS, 1977, p. 14, 15).

Nos *Sertões*, de Euclides da Cunha, o culto da morte aparece associado à cruz, símbolo da religião cristã:

O culto dos mortos é impressionador. Nos lugares remotos, longe dos povoados, inumam-nos à beira das estradas, para que não fiquem de todo em abandono, para que os rodeiem sempre as preces dos viandantes, para que nos ângulos da cruz deponham estes, sempre, uma flor, um ramo, uma recordação fugaz mas renovada sempre. E o vaqueiro, que segue arrebatadamente, estaca, prestes, o cavalo, ante o humilde monumento — uma cruz sobre pedras arrumadas — e, a cabeça descoberta, passa vagaroso, rezando pela salvação de quem ele nunca viu talvez, talvez de um inimigo. A terra é o exílio insuportável, o morto um bem-aventurado sempre. (CUNHA, 1973, p.153, 154)

Em Suassuna, salvo a imagem do céu e do inferno colocada no *Auto da Compadecida*, a alegoria da morte se prende à imagem da onça, da cobra e do gavião, símbolos que se associam às três origens étnicas e à imagem de uma mulher bela que aparecerá em forma de morte. A idéia encontra outros correspondentes metafóricos em outras literaturas. Primeiramente pode simbolizar o descanso e não a existência de mais infortúnios, como os que seriam encontrados no inferno. Há demasiados episódios, principalmente em obras épicas, que relacionam o descanso ao encontro com belas mulheres. Tanto está figurado em *Os Lusíadas*, no episódio da *Ilha dos Amores* (CAMÕES apud BECHARA, 1999), como aparece também na *Odisséia*, quando Ulisses descansa ao lado da ninfa Calipso e, ao final, quando consegue regressar para sua casa, e reencontra Penélope, sua esposa (HOMERO, 1980). A imagem de uma mulher bela na obra de Suassuna talvez aluda ao longo caminho de adversidades percorrido pelo homem e o seu merecido descanso, marcado pela imagem da mulher. “[...] a Onça Caetana é uma beleza. É o jeito de eu aceitar a morte – se ela vier em forma de mulher”. (SUASSUNA, 2000, p.41), afirma o autor. Um contraponto à face tenebrosa da morte, que figuraria outro lado mais suave e compatível com os fados humanos.

#### 4.2.2.6 A cerca

A presença da cerca dividindo as habitações de Antônio e Joaquim nesta primeira obra de Suassuna possui forte poder simbólico. Principalmente, se se considerar o contexto de abordagem dos sertões a partir de uma discussão espaço-cultural que transcende, como já mostrado aqui, este espaço e cultura. O olhar espaço-cultural está firmado primeiramente nas referências arroladas do passado

para o presente. Nelas, sobretudo, é que encontramos uma base de apoio para mostrar a ficcionalização dos sertões na obra de Suassuna. As aproximações culturais que encontramos em suas obras nos permitem avançar, cada vez mais, no tempo, comparando concepções, idéias e noções sobre o sertanejo. Suassuna tem mostrado em diversas de suas obras uma aproximação dos sertões com paisagens e culturas sempre mais antigas. Já vimos aqui, por exemplo, uma relação dos sertões do Brasil com Castela, na Espanha. A aproximação com os desertos bíblicos e com a cultura judaica também parece um ponto comum. De modo que não seria exagero, a título do que encontramos em pesquisas como as de Câmara Cascudo (2008), o registro da permanência de hábitos e costumes de origem árabe, judaica e moura no Brasil, além de outras africanas e indígenas em pleno século XX. E nem pareceria exagero que Suassuna desse forma estética a toda esta tradição cultural.

De modo geral, esses povos possuem sempre um ponto comum das preocupações de Suassuna com a cultura brasileira. Para o autor, “nossa aproximação é com Portugal, com o Norte da África, com a Ásia – isso é o que somos de verdade, é isso que devemos procurar” (SUASSUNA, 2000, p. 46). A presença da cerca dividindo as terras entre os dois cunhados, em *Uma Mulher Vestida de Sol*, simbolizaria diversas situações com relação a esses fatores culturais. Primeiramente a divisão entre os povos do continente americano em Ibero-América e Anglo-América, culturas bastante distintas sob o ponto de vista material e espiritual, como já bem o notara Richard Morse, em seu *O Espelho de Próspero* (1988), em que compara a rica cultura que a maioria dos países do continente herdaram da grande Ibéria com a cultura de origem inglesa ao norte da América. Suassuna chega a esboçar outra imagem alegórica para figurar estas diferenças. Ele encontra na história bíblica, que menciona a “Rainha do Meio-Dia”<sup>21</sup>, uma personificação dos pobres e ricos do continente:

Denomino de povos da Rainha do Meio-Dia, baseado no trecho do Velho Testamento e num trecho dos sermões proféticos de Cristo. Ele, nesses sermões finais, disse que, no fim dos tempos, a Rainha do Meio-Dia se levantará contra os outros povos reclamando porque não tomaram consciência da importância da missão que ele trazia. Ele diz isso comparando com a história da Rainha do Meio-Dia que é contada no Velho Testamento, quando foi visitar Salomão porque tomou conhecimento, teve a lucidez de descobrir a importância de Salomão. Aí o Cristo diz: Aqui está quem é maior que Salomão, e no

<sup>21</sup> Também conhecida no texto bíblico como Rainha de Sabá.



entanto não estou sendo ouvido”. Então depois de ler essas palavras de Cristo, eu fiquei chamando os povos do sul, os povos magros, morenos, pobres, famintos, de a Rainha do Meio-Dia (SUASSUNA apud NOGUEIRA, 2002, p. 104).

Ressaltemos que esta discussão também está colocada n’*A Pedra do Reino*, na fala de Quaderna:

Ah, esses negociantes e usurários do mundo! Querem nos moldar à imagem deles, a nós, Povos morenos dos países quentes, nós, os ardentes, os que ainda temos a capacidade de ser felizes, de fruir a vida, num mundo em que isso vai ficando cada vez mais raro! Eu gostaria que eles nos deixassem fruir da nossa Vida, que eles consideram suja, e enfrentar a nossa Morte, que consideram irracional! Ficassem para lá, com sua riqueza amontoada por séculos de trabalho estúpido e tenaz, com seu poderio acumulado em máquinas e dinheiro, com seus ideais puritanos de higiene e virtude! Mas não! Eles precisam nos vender seus produtos, para acumular mais dinheiro! Então, procuram nos corromper para nos dominar, sob o pretexto de que somos uns adolescentes bárbaros, encantadores mas irresponsáveis, que é preciso conter e domar com rédea curta, senão atrapalham e sujam a ordem do Mundo! (SUASSUNA, 1971, p. 525).

Nesta mesma linha distintiva, temos a separação entre árabes e judeus no Oriente - Médio, em que se vê implícita a questão do sangue e de modo mais aberto a divisão de terras e as guerras pela reapropriação das mesmas. No Brasil, a divisão entre Norte e Sul do país.

Em tese de doutoramento de Sônia Lúcia Ramalho de Fárias, já assinalada no tópico sobre *Teatro, Romance e Poesia*, a autora relaciona, com base em Antônio Cândido, o problema aqui colocado. Este problema reflete basicamente sobre literatura e subdesenvolvimento. Conforme Cândido, a consciência do subdesenvolvimento aparece após a Segunda Guerra Mundial, embora com a ficção ‘regionalista’ de 30 já mostre os seus primeiros contornos. (Candido, 1982). Esta consciência do subdesenvolvimento abandonaria “a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico”. (CANDIDO, 1982, pp.141-142). Para Candido, esta mudança precederia a tomada de consciência econômica e política no país. O autor também chama a atenção para o fato de que quando surge uma nova literatura na segunda metade do século XX mais consciente do seu papel, ela também se posiciona frente ao domínio das

nações mais ricas. Este posicionamento, no entanto, mesmo que implique em retorno à matéria local, se dá sem ingenuidades. É agora um processo consciente e que deseja também alcançar a consciência do público. Temos pelo menos duas interpretações de Candido quanto a isto. No primeiro caso:

Mas é *anormal* que tais imagens sirvam de veículo para inculcar nos públicos dos países subdesenvolvidos atitudes e idéias que os identifiquem aos interesses políticos e econômicos dos países onde foram elaboradas. Quando pensamos que a maioria dos desenhos animados e das histórias em quadrinhos são de *copyright* norte-americano, e que grande parte da ficção policial e de aventura vem da mesma fonte, ou é decalcada nela, é fácil avaliar a ação negativa que podem eventualmente exercer, como difusão anormal junto a públicos inermes (CANDIDO, 1982, p.144)

No segundo caso:

Visto que somos um "continente sob intervenção", cabe à literatura latino-americana uma vigilância extrema, a fim de não ser arrastada pelos instrumentos e valores da cultura de massa, que seduzem tantos teóricos e artistas contemporâneos. (...) E não há interesse, para a expressão literária da América Latina, em passar da segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total (CANDIDO, 1982, p.145).

Eis, que temos duas faces para o problema colocado. Em primeiro lugar, a mudança de perspectiva discursiva dos autores latino-americanos entre o século XIX e o XX, buscando a consolidação de um discurso direcionador dos rumos políticos e sociais do país, em virtude do 'atraso' institucional e social. Em segundo lugar, porque requer maior atenção agora diante dos mecanismos de manipulação das massas, como os meios de comunicação, das nações ricas frente às nações pobres. Se, a partir da terceira década do século XX, começou a existir uma consciência quanto ao subdesenvolvimento, consciência oriunda da expectativa que havia aos fins do século XIX quanto ao desenvolvimento do país, esta consciência impõe agora a vigília aos países latino-americanos para que não sejam "arrastados pelos instrumentos e valores da cultura de massa". (CANDIDO, 1982, p.145)

Daí a consonância da *Pedra do Reino* com este novo olhar do intelectual latino-americano. E daí também a tentativa de se estabelecer uma ponte de contato com o passado das origens brasileiras, não mais aos moldes 'ingênuos' do

romantismo, mas como contraponto ao crescente predomínio da cultura de massas frente à cultura popular e erudita. Daí também a defesa de Candido a certa “dimensão regional”:

Por isso, muitos autores rejeitariam como pecha o qualificativo de regionalistas, que de fato não tem mais sentido. Mas isto não impede que a dimensão regional continue presente em muitas obras da maior importância, embora sem qualquer caráter de tendência impositiva, ou de requisito de uma equivocada consciência nacional. O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade. (CANDIDO, 1982, p.160).

O que se busca, então, nesta nova configuração das artes, baseadas em elementos ‘locais’, é a fuga das ‘armadilhas’ que a ‘modernidade’ impõe aos escritores. A não contaminação do discurso por ideologismos simplificadores da realidade, que em nada contribuiria com a grande literatura. Candido notara que é nesta busca da independência que alguns discursos de dependência acabaram por se manifestar, e que somente pela “capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores” (CANDIDO, 1982, p.152), poderíamos superá-la. Talvez a *Pedra do Reino* seja uma dessas tentativas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Examinamos neste trabalho o processo de construção ficcional dos sertões na obra de Ariano Suassuna a partir do mito e da alegoria. Dedicamos o primeiro capítulo à compreensão do espaço denominado sertão. Em breve percurso, mostramos os elementos que lhe são comuns, como localização, geografia física e população. No segundo capítulo, realizamos um percurso pela biografia e obra do autor: teatro, romance e poesia. No terceiro, analisamos, além do mito e da alegoria, alguns elementos de uso aproximado e comum a ambos, ou seja, a metáfora e o símbolo. E, no quarto e último capítulo, a construção simbólica dos sertões na ficção de Ariano Suassuna.

Embora o acúmulo de pesquisas sobre os sertões no último século faça parecer que o tema aproxima-se de um esgotamento, há sempre maneiras novas de (re)leituras que indicam o contrário, seja por sua importância histórica e sociológica, seja pela importância antropológica e literária. Obras como as de Ariano Suassuna certamente provam esta idéia, pois elas projetam “um” sertão que acaba por interessar a quem busca conhecer as discussões sobre o Brasil por um viés ficcional, bem como por aqueles que buscam conhecer as relações do povo brasileiro com a sua história genealógica. Por se tratar de matéria ficcional, esta realidade, evidentemente, está posta entre parênteses e apenas a legitimidade das idéias é o que interessa. Sendo ficcional, a obra de Suassuna abre portas para uma percepção mais abrangente da cultura e nos permite ligar o nosso tempo, com todas as suas dimensões humanas e geográficas, a épocas e povos mais antigos, que possuem algum grau de parentesco com o povo brasileiro ou que legaram todo o seu universo de crenças, hábitos, gestos e religião. Esse vasto legado poucas vezes fez parte das obras ficcionais no Brasil.

O século XIX, século que deu início às preocupações com as origens do povo brasileiro, foi ao mesmo tempo um momento de preocupações com a “civilização” do país. O discurso civilizacional estava colocado tanto no continente europeu, pela França e Alemanha, quanto no Brasil por Machado de Assis e Euclides da Cunha. A preocupação com a civilização de um lado e o pessimismo com as origens do povo por outro, fez muitos autores perspectivarem as mazelas sociais do país em detrimento de um olhar cultural de reafirmação dessa cultura. Daí o pouco empenho

dos ficcionistas brasileiros nessa tentativa de religar o que o país tinha de mais próprio da Ibéria, África e Ásia, no sentido geográfico e cultural, com o Brasil.

Em nosso trabalho, tentamos mostrar parte dessa realidade. O comum em estudos sobre Ariano Suassuna é a busca por referências medievais, dada a aproximação entre o tipo de vida do sertanejo com aquele tipo de vida precário do homem da Idade Média. Mas, como vimos, esta forma de vida está lastreada não apenas nesses antecedentes como em correspondentes mais antigos. Obviamente, a diferença entre esta perspectiva de arte, que busca referências com o passado, e outro modelo que tem buscado “implodir a unidade”, é, quanto àquela, perpetuar a memória das origens brasileiras, conservando, assim, as fontes de onde brotam parte da nossa originalidade; e, quanto a esta, deixar a cultura brasileira vulnerável à cultura de massas e à alienação. O problema dessa mudança é, certamente, a padronização da cultura, que, nas palavras de Suassuna, culminaria em uma uniformização, e não com uma universalização da cultura. (SUASSUNA, 2000). Esta rica cultura move então outra ordem de valores humanos e espirituais, pois mostra ao mundo algo diverso do que o mundo conhece por lhe ser completamente diferente: “Acho que cada país tem que contribuir com sua nota particular, singular, diferente” (SUASSUNA, 2000, p.36). já o teria dito Suassuna.

Em nossa pesquisa, o descortinar parcial pela imagem do mito e da alegoria, desse “sertão mundo” de Ariano Suassuna, nos dá condições de olhar para o sertão não apenas sob sua configuração aparente, mas também por sua configuração cultural, que oculta gestos e crenças antigos, e que está sempre a nos informar o que somos e a quem nos assemelhamos neste universo de culturas tão diversas. Esta larga visão da cultura em Suassuna, juntamente com Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, é o que, certamente, tem feito dos sertões um tema inesgotável no Brasil. E certamente passará a interessar às gerações futuras.

## REFERÊNCIAS

### 1 DE ARIANO SUASSUNA

SUASSUNA, Ariano Vilar. *Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

SUASSUNA, Ariano Vilar. Entrevista: Ao sol da prosa brasileira. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000, p.23-51.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *A Pena e a Lei*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006a.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *Uma Mulher Vestida de Sol*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006b.

### 2 SOBRE ARIANO SUASSUNA

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.

FÁRIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: Espaço Regional, Messianismo e Cangaço*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

MARTINS, Wilson. O romanceiro da pedra e do sonho. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000, p.111-128.

NEWTON JR., Carlos. O pasto iluminado ou a sagração do poeta brasileiro desconhecido. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000, p.129-146.

NOGUEIRA, Maria Aparecida L. *Ariano Suassuna – O Cabreiro Tresmalhado*. São Paulo: Editora Palas Athena, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Ariano Suassuna - Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart F. dos. Prefácio. In: SUASSUNA, Ariano V. *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

### 3 GERAIS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Invenção do Nordeste: e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALLEN, Mark. *Árabes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ANJOS, A. dos. *Eu e outras poesias*, 40.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

AQUINO, Felipe Queiroz de. *A Mulher do Apocalipse*. São Paulo: Loyola, 1997.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BECHARA, Evanildo; SPINA, Segismundo. *Os Lusíadas: Antologia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

BENISTE, José. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. 19.ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1964.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BORREL, Roviralta. *Bhagavad-Gîtâ*. São Paulo: Três, 1973.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CASCUDO, Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Câmara. *Made in África*. São Paulo: Global, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1973.

D'ALVIELLA, Conde Goblet. *A Migração dos Símbolos*. São Paulo: Pensamento, 1995.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano – A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Global, 2004.

FRY, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Bomtempo, 2004.

GALVÃO, Valnice. *O império de Belo Monte: Vida e morte de Canudos*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

GRAHAM, Robert B. Cunninghame. *Um Místico Brasileiro: Vida e Milagres de Antônio Conselheiro*. São Paulo: Sá Editora / Editora da UNESP, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MORAIS, Regis de. Org. *As Razões do mito*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

MORSE, Richard. *O espelho de Próspero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PINHEIRO, J. P. Xavier. Anotações. In: ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores, 1952.

PIRES, Jerusa. Um Longe Perto: Os segredos do sertão da terra. In: *Légua & meia – Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana, UEFS/PPGLDC, Ano, 3, nº 2, 2004.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

ROSA, João Guimarães: *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

RUTHVEN, K.K. *O Mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

SWEDENBORG, Emanuel. *Arcana Coelestia e Apocalipsis Revelata*. São Paulo: Hedra, 2008.

VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória – A batalha de Alcácer Quibir e o mito do Sabastianismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VELHO, Selma de Vieira. *A influência da mitologia hindu na literatura portuguesa dos Séculos XVI e XVII*. Tomo II. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

VIANA, Klévisson. Nota do editor. In: BARROS, Leandro Gomes de. *A Vida de Cancão de Fogo e seu testamento*. Fortaleza: Ed. Tupynanquim, 2002.

VIANNA, Oliveira. *Populações Meridionais do Brasil. O Campeador Rio-Grandense*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

VIANNA, Oliveira. *Populações Meridionais do Brasil. Populações Rurais do Centro-Sul*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

VICENTE, Gil. *Auto da Sibila Cassandra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WELLS, James W. *Explorando e Viajando Três Mil Milhas Através do Brasil – do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Introdução de Chrithoper Hill. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Ismail: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

#### 4 ELETRÔNICAS

CAMINHA, Pero Vaz. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Biblioteca Nacional do Brasil: <http://www.bn.br/portal/>. Acessado em Junho de 2009.

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Biblioteca Nacional do Brasil: <http://www.bn.br/portal/>. Acessado em Junho de 2009.

CEIA, Carlos. ALEGORIA. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/verbetes/alegoria.html?format=html>. Acessado em: Junho de 2009.

CNBB. *Sobre uma mulher vestida de sol*. Disponível em: <http://www.arquidiocese.sp.org.br/cpub/pt/Home/arcebispo.php> . Acessado em abril de 2010.

GÂNDAVO, Pero Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil*. Biblioteca Nacional do Brasil: <http://www.bn.br/portal/>. Acessado em Junho de 2009.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Biblioteca Nacional do Brasil: <http://www.bn.br/portal/> . Acessado em junho de 2009.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Prefácio. In: SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Biblioteca Nacional do Brasil: <http://www.bn.br/portal/> . Acessado em junho de 2009.