

A afirmação épica do “povo brasileiro” na “nação castanha” de Ariano Suassuna e Quaderna

Roberta Ramos Marques¹

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir de que forma se dá a afirmação épica das culturas populares (Canclini, 2008) no *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, buscando fazer conexões com a tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976) - em que as representações do nacional se configuram como uma verdadeira Tese da “Nação Castanha. Acreditamos ser possível interpretar a noção de “afirmação épica” como um tipo de representação das identidades populares que funciona conforme traços do gênero épico, e que também confere “epicidade” ao objeto representado. Dessa forma, desdobraremos o conceito da “afirmação épica” a partir de características das narrativas épicas tais como descritas criticamente por autores como Bakhtin (2002) e Glissant (2005).

Palavras-chave: Culturas Populares. Literatura. Identidade. Nação. Épico.

Se recentemente vozes diversas têm constituído contrapontos à representação do “povo-como-um” (BHABHA, 2003, p. 213), é porque estamos, já há um tempo, em meio ao que Canclini chama de “crise generalizada das concepções ontológico-fundamentalistas da identidade” e vivenciando a passagem da “afirmação épica das identidades populares – como parte das sociedades nacionais – ao reconhecimento dos conflitos e das negociações transnacionais na constituição das identidades populares e de todas as outras” (CANCLINI, 2008, p. 195). No entanto, durante um longo período histórico, houve a dominância dessa voz que situava todo e qualquer elemento popular como salvaguarda da identidade de um “povo”.

Acreditamos ser possível a interpretação da noção de “afirmação épica” como um tipo de representação das identidades populares que funciona conforme traços do gênero épico, e que também confere epicidade ao objeto representado. Dessa forma, o conceito da “afirmação épica” pode ser produtivamente desdobrado a partir de características das narrativas épicas

¹ Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL (UFPE). E-mail: marquesroberta@yahoo.com.br.

tais como identificadas pelo pensamento crítico de autores como Bakhtin (2002) e Glissant (2005).

Bakhtin (2002) faz uma leitura bastante crítica do maior exemplo de gênero épico, a epopéia, identificando três dos seus traços constitutivos: 1. a extrema valorização de um passado nacional épico ou de um “passado absoluto” como objeto; 2. a lenda nacional como dispositivo formal-conteudístico, de forma que o discurso se formule como inacessível a outras interpretações do passado; e o isolamento da contemporaneidade pela distância épica absoluta, sendo os heróis épicos constituídos de um caráter acabado e não sujeito a reinterpretções.

O contexto em que a afirmação épica se torna coerente é nas narrativas nacionalistas, nas quais a cultura popular e o povo são identificados com o passado, e são inseridos para conferir verossimilhança à continuidade histórica da Nação. Dessa forma, o “povo” aparece como uma massa homogênea, o “povo-como-um” (BHABHA, 2003, p. 213), imagem esta que malogra porque desestabilizada pelas individualidades, pelas diferenças, inscritas no interior da nação.

O objetivo deste artigo é discutir de que forma se dá a afirmação épica das culturas populares no *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, buscando, sempre que isto for elucidativo, fazer conexões com sua tese de livre-docência *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976) - em que as representações do nacional se configuram como uma verdadeira Tese da “Nação Castanha”. Podemos afirmar que há uma complementaridade entre as duas obras, no que diz respeito à preocupação em definir o que viria a ser uma “autêntica cultura nacional” e no desenvolvimento da noção de “Nação Castanha”.

O *Romance d’A Pedra do Reino* foi escrito de 1958 a 1970, mas, segundo o narrador, a história se passa entre os anos de 1935 e 1938. O tempo a partir do qual Quaderna se dirige a todos os brasileiros e ao Supremo Tribunal Federal é o dia 9 de outubro de 1938, em que se encontra preso, na cadeia da Vila de Taperoá, e, nessa condição, conta a história e os motivos que o levaram a estar ali, incluindo o inquérito que se desenrolara neste mesmo ano. A situação enunciativa do interrogatório com o Corregedor constitui a maior parte da narrativa (Folheto XLIX ao Folheto LXXXV, que encerra o romance) e corresponde, segundo Quaderna, a quatro horas seguidas de depoimento, relacionado com os episódios do qual é suspeito: a morte de seu padrinho Sebastião Garcia-Barreto e os antecedentes da cavalgada moura que traria o príncipe do cavalo branco à Vila de Taperoá.

No entanto, nesse depoimento, os acontecimentos relacionados à sua condição de suspeito dão margem a que Quaderna construa, para o Corregedor, uma narrativa lendária

acerca da região em que se encontram, o Sertão do Cariri, mas que emblematiza uma reconstrução genealógica da própria “nação castanha” defendida por Ariano Suassuna e representada artisticamente por Quaderna.

Do entrecruzamento de episódios, símbolos e tempos históricos fragmentados, erige-se a defesa de uma “nação castanha” e, no interior desta, a afirmação épica do popular, de um modo muito particular: fazendo equivalências entre o contexto popular nordestino e o universo da nobreza européia, mas sem desfazer-se da lógica e dos conteúdos ideológicos próprios a este último.

A noção de “Nação Castanha”, defendida ora explícita ora implicitamente pela variedade de discursos de Ariano Suassuna, incluindo sua obra literária, está afinada com a atribuição de sentidos positivos às idéias de mestiço e mestiçagem, tal como estas noções foram reinterpretadas por Gilberto Freyre, a saber, deslocando-se do enfoque racial para o cultural e, ao mesmo tempo, numa compreensão de fusão de povos como unidade harmônica.

É uma variação dessa visão que está exposta nas duas obras aqui discutidas, com a peculiaridade de ajustar a interpretação freyriana às influências barrocas sofridas pelo criador do Movimento Armorial² e, dessa forma, equalizar a união harmônica que caracteriza o nacional na visão de Gilberto Freyre, com uma “união de contrários, da tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a complementaridade de opostos” (SUASSUNA, 1976, p. 4). Conforme Farias (2006, p. 345, 346), O conceito de “Povo Fidalgo-Castanho”, pressuposto na concepção quadernesca de Nação brasileira, “remete à ideologia da ‘miscigenação abasileirante e democratizante’ que informa o discurso de Gilberto Freyre, podendo ser lido como uma variante dessa ideologia”.

Nas equivalências com os elementos cavaleirescos medievais, o modo de se relacionar com o passado confere ao *Romance d’A Pedra do Reino* todos os traços épicos descritos criticamente por Bakhtin (2002) a valorização de um passado absoluto, utilizando-se do dispositivo da lenda nacional; o isolamento da contemporaneidade, uma vez que tudo que está situado no passado “fastigioso” nacional é colocado numa condição superior em relação ao presente.

A partir dos três traços constitutivos do épico conforme Bakhtin (2002), desenvolveremos nossa discussão acerca da afirmação épica das identidades populares empreendida pelas narrativas “Nação Castanha”, de Ariano Suassuna.

Que popular é encenado na “Nação Castanha”

No discurso de Ariano Suassuna – em entrevistas, artigos, tese, aulas-espetáculo – a definição do popular afina-se com a seletividade de que estava imbuída a concepção de cultura popular dos românticos e dos folcloristas, identificada com um repertório de elementos associados com um “passado longínquo”, capaz de forjar uma continuidade histórica de modo a justificar a constituição de uma “nação” (HOBSBAWN; RANGER, 2002). Desta forma, a valorização da cultura popular, entendida sempre como tradição, é atravessada pela atribuição de valor ao passado e o isolamento da contemporaneidade, e por isso, determinadas manifestações do presente são excluídas (sob o argumento de serem decadentes, deteriorantes), e as transformações históricas da cultura popular não interessam a esses discursos.

Essa concepção está claramente refletida no *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, no qual a valorização de um passado absoluto e o isolamento da contemporaneidade se dão, sobretudo, através das escolhas intertextuais. As fontes se alternam: a literatura medieval, principalmente os romances de cavalaria de origem ou em versão ibérica; a literatura de cordel, sobretudo, a vertente que reproduz temas do romanceiro medieval; e ainda obras brasileiras de escritores, historiadores, sociólogos, etc. O objetivo da retomada atravessa todas as citações, quando articuladas no discurso de Quaderna, e é muito semelhante à finalidade dessa mesma operação na tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, de Ariano Suassuna: reunir o conjunto de obras representativas da cultura brasileira e do “espírito peculiar e único” do nosso país (SUASSUNA, 1976, p. 3). A fim de apresentar as “marcas essenciais que caracterizam a Cultura brasileira” (SUASSUNA, 1976, p. 3), o autor da tese referida constrói uma verdadeira genealogia dos pensadores e escritores “mais representativos” de como se delineou, ao longo da História, a “união de contrários” como marca da “Nação Castanha”, conforme a leitura “focalizada” do escritor armorial. Tal focalização tem como fim um projeto: a defesa da “Nação Castanha”; e é subordinada a tal projeto que a literatura popular, bem como as demais referências, é “lida”, citada e recriada n’*A Pedra do Reino*. Um dos aspectos que fortalece a adequação da literatura popular a esse propósito é a seletividade das fontes, e, conseqüentemente, o que fica definido como o popular no *Romance d’A Pedra do Reino*.

Recriada para novos versos ou de forma “diluída” na prosa de Quaderna, a fonte popular a que Ariano Suassuna recorre é, sobretudo, a literatura de cordel, que chegou ao Nordeste do Brasil através dos colonizadores lusitanos e começou a ser difundida no século XVI ou século XVII (DIEGUES JÚNIOR, 1986, p. 31). Vários fatores contribuíram para que o Nordeste constituísse o ambiente propício para que a literatura de cordel surgisse e se

difundisse facilmente. As trocas culturais (não sem conflitos) entre os portugueses e africanos, a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas e bandos de cangaceiros, entre outros fatos que não raramente ganham equivalência com outros elementos medievais ibéricos, pareciam tornar fértil o ambiente para o aparecimento de cantorias que representavam uma espécie de “consciência da comunidade” sobre tais fatos³. Na verdade, muito antes de “herdarmos” manifestações culturais como a literatura de cordel, herdamos as condições relacionadas à formação social que lhes eram favoráveis e que, portanto, também favoreciam a representação épica desse “cenário”, o que nem sempre é interpretado de forma crítica pelos nossos estudiosos.

Essa visão que tende a apagar as complexidades e as relações conflituosas do processo colonizatório também está presente no discurso de Ariano Suassuna e em sua escolha clara pela vertente de literatura de cordel que mantém o vínculo mais forte com o romanceiro ibérico tradicional, em que a “ideologia da epicidade” (LUCCHESI, 1992, p. 15) está mais acentuada – em primeiro lugar, pela opção por perpetuar histórias do passado e nisto estar contida a escolha pelo “isolamento da contemporaneidade”; e, em segundo lugar, pelo próprio conteúdo épico do romanceiro e dos temas tradicionais:

Castelos, damas, cavaleiros e princesas povoam os folhetos populares do interior nordestino, contando-nos sobre batalhas e reis entre os quais se encontram Carlos Magno e seus vassallos, cristãos e mouros, reis e imperadores vislumbrando histórias de amores e fantasias. Símbolos e cores nos estandartes das cavalcadas fazem referência a um mundo religioso povoado de anjos e demônios, onças e cobras. Das artes das ruas, das festas, dos autos populares, dos folhetos, mamulengos e cantigas populares que permeiam o interior nordestino, juntamente com a tradição ibero-medieval, os armoriais recriam e constroem uma arte popular erudita. (DIDIER, 2000, p. 178-179)

Desde suas origens, a literatura de cordel apresenta, quase que simultaneamente, duas vertentes: por um lado, a divulgação de narrativas tradicionais, através da conservação e transmissão da memória popular, os “chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou viagens ou conquistas marítimas” (DIEGUES JÚNIOR, 1986, p. 31); e, por outro, o relato de fatos recentes, “de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população” (Ibid., p.31). Essas duas tendências permaneceram sendo cultivadas no decorrer do tempo e definiram, relativamente, os tipos de temática incorporados pela literatura de cordel: os temas tradicionais, “vindos através do romanceiro, conservados inicialmente na memória e hoje transmitidos pelos próprios folhetos”; e os temas circunstanciais, “os acontecimentos contemporâneos ocorridos em dado instante, e que tiveram repercussão na

população respectiva”, “quando a literatura de cordel se transforma em jornal escrito e falado e em crônica ou fixação dos acontecimentos (DIEGUES JÚNIOR, 1986, p. 51).

Na seletividade das fontes populares d’*A Pedra do Reino*, fica clara a predominância de citação de fontes populares cuja temática é advinda do romanceiro ibérico, e não das que “noticiam” fatos circunstanciais ou acontecidos recentemente; e, ainda, a predileção explícita pela “obra feita”. Nosso interesse na discussão sobre a relação entre o *Romance d’A Pedra do Reino* e a literatura de cordel, e entre esta e suas origens cavaleirescas, é explicitar os caminhos por onde se reforça o interesse de Ariano Suassuna por uma “ideologia da epicidade”.

Os componentes épicos podem ser identificados em inúmeros aspectos do *Romance d’A Pedra do Reino*, tanto no que é referente ao que é apreendido da literatura popular, ou seja, o que da literatura popular interessa a este romance, quanto no que se relaciona com o modo como a citação dessa literatura é contaminada pelo projeto armorial e pela noção de uma “Nação Castanha” que estão subjacentes ao *Romance d’A Pedra do Reino*.

Ao passo que os folhetos de acontecimentos recentes, como lugar privilegiado de inscrição de novas interpretações da história, são praticamente abolidos, n’*A Pedra do Reino*, a correspondência entre o mundo da nobreza européia e o mundo rural do Sertão feita pelos folhetos de matéria cavaleiresca é repetida, sem nenhum teor crítico.

A relação com a literatura de cordel e a matéria cavaleiresca revela o quanto, no discurso e na obra de Ariano Suassuna, é mais inventivo do que verdadeiro que o fundo da valorização da cultura popular seja o Povo (com a inicial maiúscula como o escritor costuma grafar, como índice dessa valorização). Ambas as referências estavam no rol de elementos que deixavam borradas as fronteiras entre cultura de elite e cultura popular, antes dos séculos XVII e XVIII. O gosto pelos romances de cavalaria era generalizado, e a literatura de cordel não era associada ao povo inculto, ou seja, “cultura de elite e cultura popular se misturavam, suas fronteiras culturais não eram tão nítidas” (ORTIZ, 1992, p. 15-16).

Isso é muito revelador de como a valorização da cultura popular que está no discurso e na obra de Ariano Suassuna, e que se estende aos princípios armoriais, é sintoma, na verdade, da valorização do que sempre foi a “inclinação estética” da elite européia. O trabalho armorial não é, portanto, dar um outro estatuto ou posição às práticas populares dentro da sociedade brasileira, mas incentivar relações aproximadas com as que a elite européia estabelecia, antes dos séculos XVII e XVIII, com tais práticas.

Conforme Colombres (1995, p. 142), o “ciclo de cavalaria” caracteriza-se como “literatura eminentemente aristocrática que cede pouco espaço ao imaginário popular e narra,

sobretudo, a luta entre cristãos e infiéis”⁴. Os conteúdos ideológicos da cultura dominante são retransmitidos através da recriação dos temas cavaleirescos na literatura de cordel baseada no romanceiro medieval, embora muitas vezes com um caráter contestatório, nisto consistindo o caráter ambíguo do romanceiro tradicional anônimo (COLOMBRES, 1995, p. 155). Vejamos como esses conteúdos ideológicos são perpetuados pela valorização de um passado absoluto, através das correspondências feitas por Quaderna entre o Sertão e mundo da nobreza européia⁵.

As explicações de Quaderna sobre como se iniciou e se desdobrou seu encanto pela literatura de cordel que recria as matérias cavaleirescas são dadas, principalmente, nos Folhetos de XI a XIV. Neles, o personagem recupera a origem desse seu interesse e o atribui às influências, ainda na adolescência, de sua Tia Filipa e dos ensinamentos do poeta João Melchíades Ferreira⁶, que, na trama ficcional, é o seu “padrinho-de-crisma”.

Sob as influências de “Tia Filipa”, vemos a relação com um passado épico construir-se no imaginário de Quaderna de forma já bastante mesclada com suas referências pessoais, e totalmente desprovidas de seus significados históricos:

(...) Perguntei a Tia Filipa o que era uma Condessa e o que significava um Cavaleiro.

- Isso são coisas antigas, Dinis! – disse ela. – É melhor você perguntar a seu Pai, que é homem mais ilustre do que eu! Acho que uma Condessa é uma Princesa, filha de um Fazendeiro rico, de um Rei como Dom Pedro I ou Dom Sebastião!

- E um Cavaleiro? – insisti, depois de anotar, em meu sangue, aquela noção de *Princesa*, misturada para sempre, agora, ao cheiro e aos seios de Rosa.

- Um Cavaleiro – explicou Tia Filipa – é um homem que tem um cavalo e monta nele, para brigar de faca com os outros e casar com a filha do Rei!

Foi então por isso, nobres Senhores e belas Damas, que a *Cantiga de La Condessa* contribuiu danadamente para que eu me entusiasmasse quando, depois, soube a história da Pedra do Reino, com os Pereiras, Barões do Pajeú, montados a cavalo e comandando a tropa de Cavaleiros que iria acabar, a faca, com o Trono real dos Quadernas. (...) (RPR, Folheto XI - p. 88-89)

Nas explicações de Tia Filipa já estão contidas a valorização do passado épico (do qual os homens “ilustres” são melhores conhecedores) e uma interpretação dos fatos de modo a esvaziá-los de ideologia. E, no “arremate” explicativo de Quaderna a seus “leitores virtuais” acerca de como aqueles elementos iam se entranhando em seu sangue, se evidenciam marcas enunciativas (“nobres Senhores e belas Damas”) que o removem da condição de um “contemporâneo” que se dirige a seus “contemporâneos”. As influências sobre a relação axiológica de Quaderna com o passado, de modo a considerá-lo superior ao presente, exemplifica-se, também mais adiante, na evocação elogiosa do cangaceiro Jesuíno Brilhante, a quem Tia Filipa e a amiga Sá Maria Galdina consideravam:

(...) “o mais corajoso e cavaleiro do Sertão, um Cangaceiro muito diferente desses Cangaceiros safados de hoje em dia, que não respeitam mais as famílias”, como dizia a Velha do Badalo, com plena concordância de Tia Filipa.

Eu, o que mais admirava em Jesuíno Brillhante e nos outros Cangaceiros, era a coragem que todos eles tinham de enfrentar morte cruel e sangrenta. Impressionado pelas mortes dos Reis meus antepassados, no Pajeú, sentia-me, ao mesmo tempo, fascinado e apavorado com elas. Desejava imitá-los na grandeza real que tinham mantido na vida e na morte, mas sabia que não tinha coragem suficiente para isso. (...) (RPR - Folheto XII, p. 90-91)

A solução do impasse entre o fascínio pelo passado épico e o mero pavor da condição presente de Quaderna é encontrada, pelo personagem, nos ensinamentos do poeta João Melchíades, a partir dos quais a possibilidade de tornar-se cantador lhe permitiria “(...) reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda!”. Dessa forma, firma-se, para Quaderna, a “importância definitiva da Poesia”, a única coisa que, ao mesmo tempo, poderia torná-lo Rei sem risco e “exalçar” sua “existência de Decifrador”: “Anexei às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do *Castelo* literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos Folhetos” (RPR - Folheto XIV, p. 106-107).

A errância de Quaderna “pelo mundo dos Folhetos”, assim como por outras manifestações populares, é norteadada pelos mesmos obstáculos epistemológicos que Canclini (2003) associa às abordagens romântica e folclorista do popular, entre os quais nos interessa ressaltar por ora o interesse maior pelos bens, ou pelos objetos populares, do que pelos seus agentes produtores. Sob o pretexto dos ensinamentos de João Melchíades, Quaderna apresenta os vários tipos de *romances* aprendidos de seu mestre, sem estabelecer, por exemplo, nenhuma reflexão significativa com as condições em que tais folhetos são produzidos e consumidos.

Segundo Idelette Santos, Suassuna desenvolveu longamente sua visão do poeta popular no *Romance d’A pedra do reino*, através, por exemplo, da auto-definição de João Melchíades de seu papel poético e social. Nessa definição, o poeta reencontra, para a autora, duas funções, presentes também nos escritores armorialistas: a ligação com o passado, “representado pelas histórias antigas, presentes na voz e na memória viva do cantador”; e uma relação “com o além”, “próxima do conceito platônico de poesia”:

Para Melchíades – como para Suassuna? – um poeta nasce poeta, não se torna poeta por capricho ou esforço. E, do mesmo modo que definiu seis categorias de romances, João Melchíades chega a definir seis tipos de poetas – correspondentes às categorias citadas – aos quais se acrescentam o poeta de loas e o cantador improvisador. (...) Não se trata mais de gêneros literários, de escolhas poéticas,

mas de uma espécie de predestinação que o poeta-astrólogo lê nas estrelas. Só o eleito pode pretender a universalidade. (SANTOS, 1999, p. 145)

No entanto, essa definição de “tipos de poeta” confere ao poeta popular uma condição estática, muito identificada com os essencialismos e com o funcionamento da representação estereotípica que teria levado Décio de Almeida Prado à seguinte consideração crítica acerca do teatro de Ariano Suassuna: “Ele não põe em cena o camponês, o trabalhador braçal, entendidos enquanto classe social ou força revolucionária, e, sim, especificamente, o ‘amarelo’, o cangaceiro, o repentista popular, com toda a carga de pitoresco que a região lhes atribui” (PRADO, 1996, p. 79).

Essa condição estática do poeta popular é muito representativa, na obra de Suassuna, da visão de povo (o correspondente da cultura popular) que se deseja reforçar, e, mais do que através da auto-representação de João Melchiades, tal estaticidade se reafirma pela relação que é estabelecida n’*A Pedra do Reino* com a oralidade. Com as opções pela “obra feita” e com temas tradicionais empreendidas nesse romance, podemos considerar que a oralidade com a qual ele se relaciona é a que Colombres (1995, p. 148) considera uma *segunda oralidade*: aquela não mais gerada através de antigas tradições, “mas de textos transferidos a este meio por aculturação, ou apropriação seletiva, como seria o caso das gestas de Carlos Magno e os Doze Pares de França em mãos de grupos étnicos colonizados nos séculos XVI e XVII”. Era (e é) prática comum confundir este tipo de relato com aqueles que pertencem à tradição.

Na transferência dessa “segunda oralidade” para a escritura de Quaderna, quase nada se preserva da dinâmica própria à oralidade: rasuras, modificações, adendos, redundância, preponderância do ritmo, etc., ou seja, suprime-se o conjunto de traços que confere movimento à oralidade, possibilitando que ela não seja só tradição, mas “devir, projeto” (COLOMBRES, 1995, p. 140).

No *Romance d’A Pedra do Reino*, a supressão desse caráter móvel, de devir e projeto da oralidade dá-se por dois vieses. Em primeiro lugar, através da preferência pelas obras não improvisadas, preterindo os gêneros da poesia de repente, como constata Santos (1999, p.120), segundo a qual, enquanto, no romance de Ariano Suassuna, há um interesse claro pela “literatura de folheto e as cantigas tradicionais, gêneros poéticos não improvisados”, que são “longamente analisados e apresentados”, há poucas páginas dedicadas “à cantoria, suas regras e seus gêneros poéticos específicos” (SANTOS, 1999, p.120).

A autora cita, como uma das exceções, um único *desafio*, *Peleja de Romano do Teixeira*, cantada por duas personagens femininas, mas a partir de uma versão “estabilizada”

por um folheto publicado por Leandro Gomes de Barros, e, além disso, a fim de enriquecer o universo semântico do narrador, sem, no entanto, ser “explicado nem valorizado por seu valor poético” (SANTOS, 1999, p.120).

Não só os gêneros próprios à cantoria são preteridos, como também, em muitos exemplos, as versões em folhetos mais atuais das cantigas tradicionais deixam de ser a fonte inspiradora da recriação de Ariano Suassuna, para dar espaço a versões mais antigas e não atualizadas por poetas brasileiros, ou, ainda, a *romances* tradicionais que nem possuem versão brasileira. Dessa forma, concordamos com Idelette Santos quando relativiza as inúmeras declarações de Ariano Suassuna que afirmam ser a poética popular a principal fonte da criação e o modelo poético do escritor armorial. Segundo a autora, o texto popular é transformado em prol do que o Ariano Suassuna deseja evidenciar como “citação popular”, e o resultado disto é uma “pseudo-enunciação popular”, que visa à “aprovação coletiva que Suassuna e os demais armorialistas sempre procuraram no folheto (SANTOS, 1999, p. 166).

Isso que a autora chama de “pseudo-enunciação popular” pode ser atribuído ao fato de que o que é recriado da literatura popular é o que nela se destaca como tradição, e não como mobilidade e oralidade, através da valorização, sobretudo, das formas estabilizadas por versões arcaicas, cujas retomada, reescritura e consagração operam aquilo que Colombres descreve como a fixação de um feito no tempo, através da escritura, sendo o seu “envelhecimento e morte inevitáveis”:

Tal apropriação não pode deixar de projetar-se no nível ideológico, no qual se observará uma debilitação dos laços da coesão social. Porque, diferentemente da escritura, o conjunto de técnicas que conformam a oralidade está aparelhado de uma série de princípios que outrora serviram para democratizar a palavra, e que são resultado desta expressão livre e solidária⁷. (COLOMBRES, 1995, p. 140)

A relação da escritura com a transcendência que Glissant (2005) aponta é reveladora da condição em que Quaderna se coloca frente ao mundo que ele relata (apesar de seu pseudo-anti-heroísmo), como aquele que reúne as qualidades para assumir, na escrita, uma “consciência da comunidade”. Segundo Benedict Anderson (2005, p. 34), forjar uma “língua sagrada” foi um dos meios através dos quais “todas as comunidades clássicas se conceberam a si mesmas como estando no centro do cosmos”. Para este papel, “(...) quanto mais morta estivesse a língua escrita - quanto mais distante ela estivesse da oralidade -, melhor” (ANDERSON, 2005, p. 34). A condição de Quaderna, associada com a transcendência e, ao mesmo tempo, distanciada da oralidade e da mobilidade do corpo, mostra-se ainda mais

fortemente se nos defrontarmos com a visão sobre corpo que está implícita na declaração deste personagem-narrador no início do romance:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogueira dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. (*RPR*, p. 31)

Há nessa divisão entre “Onça Parda” e “Onça Malhada” uma compreensão implícita que se afina com o dualismo platônico entre a alma “alada e perfeita” e a que “perde suas asas, decai através dos espaços infinitos até se consorciar a um sólido qualquer” (Platão, 2003: 83). A primeira rege a segunda, quando esta toma a forma de corpo terrestre, e é na forma deste conjunto dividido em dois que Platão concebe o “ser vivo e mortal”, cujo corpo é desprivilegiado, porque é a alma que “participa do divino mais do que qualquer coisa corpórea” (PLATÃO, 2003, p. 83), porque ela é a única que mantém o nexos com a condição anterior, antes da perda das asas. Para Platão (2003, p. 84-85), nas alturas, está a divindade e o “céu da Verdade”; na terra, apenas a “simples Opinião”.

Podemos, agora, retomar a pergunta indireta a que nos propomos nesse tópico do capítulo e arriscar que o que é delimitado como cultura popular pela “nação castanha” não está na mobilidade lingüística, corporal e histórica que pode conduzi-la à decadência da “Raça piolhosa dos homens”, a “ralé”, como diria Herder, ou a “civilização decadente”, como diria Tyler (apud ORTIZ, 1992); mas sim na imobilidade e “transcendência” de um popular já consagrado por aqueles que, como Quaderna, se encontram no “pavimento superior”, mais próximos do “Reino” e do “Sol”.

O popular pela invenção da tradição e pelo dispositivo da lenda nacional

A defesa de uma “nação castanha” nos discursos teórico e literário de Ariano Suassuna dispõe de estratégias de afirmação muito aproximadas às das narrativas nacionais, na forma como constrói sua verossimilhança inventando uma tradição e apoiando-se no dispositivo da lenda nacional, tal como descrito por Bakhtin (2002) como traço constitutivo do épico.

A visão “castanha” está afinada, como já discutimos, com tendências específicas de interpretação da cultura brasileira, nas quais a mestiçagem tem um valor positivo. Na história do Brasil, tal interpretação se fortaleceu, em diferentes momentos, por diferentes estratégias

de forjar uma continuidade histórica que a justificasse, tendo os elementos populares um lugar muito especial entre os símbolos institucionalizados para servirem aos propósitos nacionalistas.

No entanto, na obra de Ariano Suassuna, bem como nas fundamentações do movimento estético que ele liderou desde o início, a invenção de uma continuidade histórica ganha contornos muito particulares, por apoiar-se em um conjunto de “símbolos e acessórios” que compõe o que podemos tratar por uma “simbologia armorial”. A “arte de criar símbolos”⁸ da nação castanha de Ariano Suassuna, sobretudo no *Romance d’A Pedra do Reino*, diferencia-se das estratégias usadas por outras narrativas nacionais históricas, incluindo a brasileira, porque deixa ainda mais evidente, embora não assumidamente, o caráter artificial com que é forjada uma continuidade histórica que extrapola a história real, através do dispositivo da lenda nacional e da modificação, ritualização e institucionalização particulares de práticas do passado. Trata-se de um modo particular, mas que, justamente por sua alta “taxa” de inventividade, situa o armorial em uma relação ambígua com os procedimentos utilizados em governos de ditadura, quanto à característica de criar “símbolos e acessórios totalmente novos” (HOBSBAWN; RANGER, 2002, p. 15). A “simbologia armorial”, assim como os símbolos forjados por programas de governo ditatoriais, não corresponde sempre “ao que foi conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo” (HOBSBAWN; RANGER, 2002, p. 21).

O caráter peculiar da “simbologia armorial” nos fornece um exemplo bastante claro do que Bakhtin explica acerca da lenda como sendo o traço formal-conteudístico da epopéia, esclarecendo que isso não significa que as lendas nacionais sejam as sua fontes efetivas: “o discurso épico é enunciado sob a forma de lenda (...), sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo” (BAKHTIN, 2002, p. 408).

O dispositivo enunciativo da lenda, mesmo forjada, fortalece a interpretação da cultura brasileira pela “nação castanha”, porque é capaz de conferir a uma versão particular dos fatos a condição de verdade “anônima e irrecusável” ou “ponto de vista universal” (Ibid., p. 408).

Na tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, a unidade nacional e a continuidade histórica são forjadas pela reconstituição genealógica de uma súpula de obras literárias, sociológicas e filosóficas, sobretudo ibéricas e brasileiras, que explicam, segundo a leitura focalizada de Ariano Suassuna, a formação característica “essencial” do povo castanho, ou seja, a fusão de contrários. Ariano Suassuna reconstitui uma longa narrativa, que deseja

recuperar uma Gênese para o entendimento da “consciência da comunidade” formada na cultura brasileira, mostrando que tal consciência apresenta dois troncos fundamentais, resultantes em um só, como prevêm Deleuze e Guattari (1995), na sua crítica às epistemologias monológicas fundadas no modelo arbóreo do “livro-raiz”: “(...) a raiz barroco-ibérica, que nós herdamos dos Portugueses e Espanhóis, e a raiz popular. De fato, as duas são uma só, porque não é atoa [sic] que a fonte mais próxima dos nossos folhetos nordestinos cômicos seja, na Europa, a novela picaresca, que é tipicamente ibérica” (SUASSUNA, 1976, p. 80).

Na seleção de referências que interessam à obra de Ariano Suassuna e ao que ele considera como parte da cultura brasileira, vemos a operação de construção de uma narrativa identitária, afinada com o que Glissant (2005, p. 43-44) chama de “consciência excludente”, pois, ao reunir tudo aquilo que constitui a comunidade, “exclui tudo aquilo que não é ela.

Na construção dessa narrativa identitária, a abordagem de símbolos isolados da cultura popular fortalece sua afirmação épica, pela associação com a tradição e pela omissão da historicidade de seus agentes produtores. Assim, n’*A Pedra do Reino*, a invenção da tradição através do dispositivo da lenda nacional se apóia na justaposição de símbolos isolados de origens diversas, mas, sobretudo, das novelas de cavalaria, de outras obras já consagradas, além de bens isolados da cultura popular que estejam já identificados com esses outros dois universos de referências.

Outra estratégia de representação do Brasil como uma “Nação Castanha”, no *Romance d’A Pedra do Reino*, é a superposição de “comunidades imaginadas”, conforme o conceito de Anderson (2005). Os “campos semânticos privilegiados no discurso de Quaderna” (FARIAS, 2006, p. 380) – realeza, batalha, religião – estão relacionados com os sistemas culturais – comunidade religiosa e reino dinástico – que precederam o nacionalismo e que, segundo Benedict Anderson (2005, p. 33), eram inquestionados, assim como a nacionalidade hoje. Anderson (2005, p. 43) esclarece que seria redutor pensar as comunidades imaginadas das nações como simples continuadoras das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos, pois com o declínio dessas antigas formas de comunidade, “ocorria uma mudança fundamental nos modos de percepção do mundo” que, acima de tudo, tornava possível “pensar” a nação (ANDERSON, 2005, p. 43). Porém, o autor faz um paralelo entre os dois sistemas culturais e o nacionalismo, a fim de explicar o que peculiariza os modos de representação e de *simultaneidade* da qual todos esses sistemas se valem para funcionar como comunidades imaginadas. Naqueles, segundo o autor, a “representação da realidade imaginada era esmagadoramente visual e auditiva” e a idéia de simultaneidade era identificada com o

Benjamin chama de “tempo messiânico, uma simultaneidade do passado e do futuro num presente momentâneo” (Ibid., p. 44-45). Para o nascimento da comunidade imaginada da nação, por sua vez, a concepção medieval de simultaneidade é substituída, gradativamente, por uma idéia de “tempo vazio e homogêneo”, no qual a simultaneidade é “transversal, transversal, transtemporal, marcada não pela figuração e pelo cumprimento mas pela coincidência temporal, medida pelo relógio e pelo calendário” (Ibid., p. 46).

Para compreender por que essa transformação na forma de conceber a *simultaneidade* é importante para o surgimento da comunidade imaginada da nação, Anderson ressalta a importância de “duas formas de imaginação que floresceram inicialmente na Europa no século XVIII: o romance e o jornal” (ANDERSON, 2005, p. 46). Ambas estão relacionadas com o capitalismo de imprensa e tornaram possível, cada qual por suas especificidades, que um número crescente de indivíduos pensasse acerca de si mesmos e se sentisse pertencente a uma coletividade através de novas formas de perceber o mundo.

Interessa-nos, especialmente, como o romance apresenta o dispositivo de compor a simultaneidade. Ele opera com um sentimento de pertença às sociedades como entidades sociológicas de uma realidade “tão sólida e estável” que garante a relação de seus membros (personagens), mesmo que estes não cheguem a se conhecer jamais. Seu dispositivo de *simultaneidade* integradora funciona “pela coincidência temporal, medida pelo relógio e pelo calendário”, mas também pelo que é dado ao leitor onisciente integrar: a simultaneidade de perspectivas (ANDERSON, 2005, p. 47).

O que é importante para nossa discussão é como, no *Romance d’A Pedra do Reino*, o discurso opera embaralhamentos que parecem coincidir com uma adaptação de antigas a novas formas de comunidade imaginada e do sentido de *simultaneidade* nelas embutidas. Relacionada a isso, torna-se relevante a escolha dupla (de Ariano Suassuna e de Quaderna) por fazer um romance-epopéia, que condensa dois contextos de comunidades imaginadas: as que se davam através das comunidades religiosas e reinos dinásticos e a da nação. Nesse sentido, os elementos épicos e do romance não podem ser totalmente dissociados nesse objetivo comum: o de superpor tipos de comunidades imaginadas. Essa superposição pode estar associada, no caso do Brasil, ao contrário das outras colônias americanas, ao fato de que “foram feitas sérias tentativas de reinstituição do princípio dinástico” (ANDERSON, 2005, p. 82).

A valorização do passado absoluto épico, ou a *simultaneidade* entre passado e futuro, define os campos semânticos priorizados pelo romance, os da realeza, batalha e religião, mencionados anteriormente. Ao mesmo tempo, à semelhança das narrativas da nação, que

deriva sua legitimidade das populações - e não das línguas sagradas, dos centros elevados e das divindades, como acontecia nas comunidades religiosas e dinásticas -, a defesa da “nação castanha” no discurso de Quaderna vale-se da empatia com o “povo”, ou pelo menos de sua representação de “povo-como-um”, integrado como homogêneo no interior da nação. E, para tanto, aciona um conjunto de elementos identificados com esta representação de povo que interessa reforçar.

Não se constituindo como fonte expressa, mas como traço formal-conteudístico do romance, o dispositivo da lenda nacional é forjado, n’*A Pedra do Reino*, pelos inúmeros embaralhamentos históricos que se desdobram dessa equalização, ou equivalência, entre formas distintas de comunidades imaginadas. Tais embaralhamentos se tornam possíveis, justamente, pela conciliação entre elementos isolados de universos distintos, o que Colombes (1995, p. 152) identifica como traço identificador da lenda, formando um conjunto de elementos isolados, “como o remanescente de um sistema simbólico desaparecido”. Dessa forma, a “simbologia armorial” acionada pelo discurso narrativo d’*A Pedra do Reino* justapõe brasões, coroas, onças, damas, caval(h)eiros, cangaceiros, estandartes, cores azul e vermelha (ao mesmo tempo do pastoril e da luta entre cristãos e mouros), além de citações das mais diversas fontes que delineiam, segundo Ariano Suassuna e Quaderna, o “espírito” do povo castanho. Entre tantas citações, o popular ganha um papel específico, relacionado com o que explica Idelette Santos (1999, p. 152): n’*A Pedra do Reino*, “a citação popular aparece (...) como uma confirmação do relato pela *vox populi*. A lenda empresta sua caução à narrativa”.

No discurso narrativo de Quaderna, esses embaralhamentos dão-se através de inúmeras estratégias, entre as quais a que Farias (2006, p. 360) nomeia de “jogo anagramático” com que o narrador opera uma série de alterações na versão historiográfica oficial acerca de fatos como o messianismo da Pedra do Reino e da Serra do Rodeador. A fim de substituir o valor negativo do fenômeno messiânico da Pedra Bonita por um valor positivo, Quaderna faz uso, segundo Farias (2006, p. 380), de dois suportes intertextuais: o bíblico e o cavaleiresco. Tais alterações, que aliás se estendem, em vários momentos, às outras fontes evocadas no romance, são identificadas por Farias (2006, p. 360-361) através de verbos como colar, acoplar, omitir (sem registrar tais omissões), substituir, deslocar, intercalar antepor (títulos nobiliárquicos, por exemplo), etc.

Um dos exemplos fornecidos por Farias (2006) é a “sagrada Coroa de couro e prata”, “verdadeira Coroa do Brasil” (*RPR*, Folheto VIII, p. 80) que Quaderna conta ter sido vista na cabeça de João Ferreira (na narrativa, bisavô de Quaderna), mas que pertence, na verdade, ao “jogo anagramático” que Quaderna faz com a versão dos fatos da historiografia oficial, pois,

na verdade, o “texto de Antônio Ático registra apenas que João Ferreira portava uma coroa na cabeça” (FARIAS, 2006, p. 373). Segundo a autora, essa, entre outras, é uma estratégia usada pelo narrador para remover a conotação negativa de alguns fatos históricos, como os acontecimentos da Serra do Rodeador e da Pedra do Reino, apoiando-se no dispositivo da “lenda nacional” que é forjada pelas suas alterações das fontes citadas.

A maior parte das alterações está subordinada ao objetivo de conferir uma epicidade a fatos acontecidos no contexto nordestino brasileiro. Para tanto, os bens culturais populares relacionados com esse contexto são valorizados, pelo discurso de Quaderna, por um jogo de equivalências com valores aristocráticos:

Chegamos ao trecho mais epopéico, bandeiroso e cavalariano da história da Pedra do Reino. Digo isso porque é agora que aparecem os Cavaleiros sertanejos, comandados pelo Capitão-Mor Manuel Pereira, Senhor do Pajeú, todos galopando em cavalos, armados de espadas reluzentes e arcabuzes tauxiados de prata, na sua expedição punitiva contra os Reis castanhos e Profetas da Pedra do Reino. (*RPR – Folheto IX*, p. 81)

A mistura entre fato e ficção é característica do cordel, mas não com os mesmos objetivos de como isso é feito n’*A Pedra do Reino*. É recorrente tanto no discurso de Ariano Suassuna sobre a estética armorial, quanto no de Quaderna, estabelecer uma relação entre os fatos acontecidos no contexto nordestino e o universo da nobreza medieval européia de modo que este legitime aquele através das semelhanças. Igualmente, estabelece-se uma relação de equivalência entre o romanceiro medieval e os seus desdobramentos na literatura popular nordestina, com o mesmo objetivo de conferir paridade aos contextos históricos diferenciadores dessas manifestações culturais.

A história do Brasil é descontextualizada por Quaderna, através de interligações cuja funcionalidade é a composição da lenda nacional como traço formal-conteudístico em que se configura o discurso épico. Como exemplo, é ainda Farias (2006, p. 434) que analisa criticamente os embaralhamentos feitos pelo narrador entre a “Guerra do Reino” e dois outros episódios políticos do Brasil representativos das “forças conservadoras da oligarquia do sertão nordestino: a sublevação de Juazeiro (1913-1914) contra o governo do Estado do Ceará e a insurreição de Princesa Isabel (1930) contra o governo do Estado da Paraíba (FARIAS, 2006, p. 434): (...) dominantes e dominados se acham ideologicamente nivelados sob a mesma categoria conceitual: a de fidalgos e nobres cavaleiros medievais – a fidalguia ‘castanha’ do Brasil”.

É, portanto, em função de constituir a lenda nacional em que o discurso épico se enuncia, que a narrativa de Quaderna opera os embaralhamentos e esvaziamentos da história

oficial, entre os quais as equivalências entre o popular e o culto vão ao encontro “dos interesses da classe senhorial que representa” (Ibid., p. 446), como filho de fazendeiro arruinado, como intelectual, que, a partir do lugar de dominante dá voz ao dominado, numa abordagem paternalista dos valores populares.

Considerações Finais

Fica muito claro que a afirmação épica das culturas populares implica uma idealização e despolitização das mesmas. Para além da seletividade de Ariano Suassuna quanto ao que considera aceitável como cultura popular, desta não sabemos até que ponto ele apreende e reafirma um teor crítico. Na equivalência entre o popular nordestino e um sistema cultural que, ao longo da história, já se transmudou em valores “cultos”, podemos concluir que se trata de uma falsa exaltação dos valores populares, desfeitos, por sua vez, de seus significados históricos para assumir o papel de símbolo “tradicional” ilustrativo da continuidade histórica pressuposta na narrativa do nacional. Nesse esvaziamento da historicidade dos bens culturais populares, apagam-se, inclusive os significados conflituosos que estão implícitos nas adaptações – imitações e paródias - de obras tradicionais européias. Quanto a isso, cabe perguntarmos qual o lugar ocupado por cada um que está situado no que Bhabha (2003) nomeia de “mímica colonial”. Essa imitação se define pelo mesmo processo seletivo e pelo mesmo resultado se é o “popular” que imita o “culto”, ou se é o “culto” que imita o “popular”? Se é o colonizado que imita o colonizador, ou se é o colonizador que imita o colonizado?

Ao valorizar, sem criticidade, a reprodução do teor épico na literatura e demais manifestações populares, seja através do que elas já contêm ou de acréscimos, colagens, etc., a narrativa d'*A Pedra do Reino* omite e, com isso, favorece as contradições da “intenção épica da missão civilizadora” (BHABHA, 2003, p. 129) implícita no discurso colonial. Se a “mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível” e, ainda, “uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se ‘apropria’ do Outro ao visualizar o poder” (Ibid., p. 130), isso não se dá de forma igual a depender de quem opera a imitação - o colonizador ou o colonizado -, e esses traços constitutivos da mímica mostram o quanto essa relação é conflituosa. Dessa forma, do lugar da elite, o discurso de valorização da cultura popular, assumido por Ariano Suassuna e por Quaderna, retoma o que nesse sistema cultural é fruto da apropriação do Outro visando ao poder, isto é, o que nele, como colonizado, há em termos de substituição das referências culturais e da natureza, mas sem mudar o pensamento de mundo do colonizador.

Podemos concluir reforçando que a narrativa da “nação castanha”, tanto no discurso teórico quanto literário de Ariano Suassuna, apóia-se na invenção de uma tradição por meio da seleção de símbolos – fontes textuais, objetos, personagens, valores, etc. – rearticulada em uma “longa narrativa”, que se enuncia sob a forma de uma “lenda nacional”.

Para compreender a construção formal-conteudística da lenda, para que ela resulte “anônima e irrecusável” (BAKHTIN, 2002, p. 408), é Ariano Suassuna que nos fornece a chave, ao explicar, como vimos, que é no nosso Barroco que se situa a irrupção daquilo – o elemento popular - que completa os dois troncos formadores da nossa cultura “castanha”. Segundo Sevcenko (apud KATZ, 2005b, p. 8), o Barroco foi a época “em que o Brasil se consolidou e que ‘se transformou em sua latência’” (apud KATZ, 2005b, p. 8). É nesse período que uma série de embaralhamentos sobrepõe a exuberância aos conflitos:

Precisamos estudar melhor nossos anos de Brasil-colônia para descobrir neles os traços desse Barroco-latência que nos constitui. Pois foi no Barroco que os minuetos e as contradanças escaparam do salão para as varandas, onde se dançavam os lundus, e dali para os congos, batuques e cucumbis dos terreiros (Sevcenko, 2000). Foi a época em que se consolidaram os embaralhamentos, seja nas procissões, seja nas danças (...). (KATZ, 2005b, p. 8-10)

Há razão no discurso de Ariano Suassuna em identificar a latência de nossa cultura no período Barroco, mas a sua reconstituição lendária da nossa formação sobrepõe a exuberância às contradições. No seu modo “barroco” de embaralhar as explicações históricas de nossa cultura, opta por apagar as marcas de como o obstáculo epistemológico do interesse pelos bens populares, mas não pelos seus agentes produtores, sempre esteve relacionado com o “acordo tácito de que a matéria capaz de produzir riqueza” pertence a esses agentes, mas “não a possibilidade de usufruir dos benefícios dessa riqueza” (KATZ, 2005b, p. 8).

A força da *vox populi* de que se vale a formulação lendária do discurso de Ariano Suassuna e de Quaderna forja um “ponto de vista universal que exclua qualquer possibilidade de outra opção” (BAKHTIN, 2002, p. 408), ou seja, de outras interpretações acerca de nosso “barroco-latência”. Porém, é nas brechas e contradições deixadas pela tentativa de formular essa idéia de “universal” que se revela o lugar da elite de onde se enuncia esse discurso, na verdade, profundamente dualista e monológico.

Abstract: *This article aims to discuss how the epic affirmation of popular cultures takes place (Canclini, 2008) in Ariano Suassuna's Romance d'A Pedra do Reino, by establishing connections with the thesis entitled A Onça Castanha e a Ilha Brasil (1976), in which the representations of the national identity produced in the novel appear as a true thesis about the "Nação Castanha" ("Brown Nation"). We acknowledge the interpretation of the notion of*

“epic affirmation” as a type of representation of popular identities that functions according to features of the epic genre, which also confers epic character to the represented object. We develop the notion of epic affirmation departing from the characteristics of epic narratives described by authors such as Bakhtin (2002) and Glissant (2005).

Keywords: Popular Cultures. Literature. Identity. Nation. Epic.

Notas

² Ariano Suassuna fundou, oficialmente, o Movimento Armorial em 1970, com o objetivo de reunir artistas e intelectuais de variados domínios artísticos, para criar uma arte brasileira erudita, baseada na cultura popular nordestina de “raízes” indígenas, africanas, ibéricas e mouras.

³ Para mais informações sobre as condições favoráveis da difusão da literatura de cordel no Nordeste, ver Diégues Júnior (1986).

⁴ Tradução nossa do espanhol.

⁵ Sobre a reverberação do universo cavaleiresco, através da retomada de elementos que lhe são fundamentais como o cavalo, e das matrizes cavaleirescas no *Romance d’A Pedra do Reino*, cf. Farias (2006, p. 294-302).

⁶ Alguns dados biográficos desse poeta são fornecidos pelo próprio Quaderna, ao apresentá-lo, e correspondem à realidade: João Melchíades, poeta e violeiro, foi soldado, combateu na Guerra de Canudos, sobre a qual escreveu um *romance* (cordel) e também foi o primeiro poeta a escrever sobre Antônio Conselheiro.

⁷ Tradução nossa do espanhol.

⁸ Uma das acepções de *simbologia* fornecida pelo Houaiss (2001, p. 2573).

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 2. reimp. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: AnnaBlume, Hucitec, 2002.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

COLOMBRES, Adolfo. Palabra y artificio: las literaturas “bárbaras”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. v. 3: Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995. p. 127-167.

DIDIER, Maria Thereza Didier de Moraes. *Emblemas da sagração armorial*. Recife: Ed. Universitária, 2000.

DIÉSGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: DIEGUES JÚNIOR, Manuel, SUASSUNA, Ariano et al. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itataia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

FARIAS, Sônia Ramalho de. *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e canção*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória: conto e poesia popular*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HOBBSAWM, Eric J., RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KATZ, Helena. A dança no Brasil. Pode! Texto da conferência apresentada no I Encontro Internacional de Dança e Filosofia, realizado na UniverCidade. Rio de Janeiro, em 2005b.

LUCCHESI, I. *Os gêneros literários e a genealogia do poder*. Aquila (Rio de Janeiro), v. 2, 1992, p. 13-19.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. Cultura popular. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Unicamp, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *A Onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife: Recife, 1976. Tese de livre-docência. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE.

_____. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.