PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião

Felipe Tristão Silva Netto

CATOLICISMO SERTANEJO: o imaginário da religiosidade popular brasileira no "Romance d´A Pedra do Reino"

Belo Horizonte

2023

Felipe Tristão Silva Netto

CATOLICISMO SERTANEJO: o imaginário da religiosidade popular brasileira no Romance d´A Pedra do Reino

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Pontifícia da Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do do título de Mestre em Ciências da Religião.

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Silva Netto, Felipe Tristão
S586c Catolicismo sertanejo: o imaginário da religiosidade popular brasileira no "Romance d´A Pedra do Reino" / Felipe Tristão Silva Netto. Belo Horizonte, 2023.
158 f. : il.

Orientador: Antônio Geraldo Cantarela
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião

1. Suassuna, Ariano, - 1927-2014 - Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta - Análise do discurso. 2. Durand, Gilbert, - 1921-. 3. Cultura popular - Brasil. 4. Religião e cultura - Brasil. 5. Religião e literatura. 6. Religião popular. 7. Imaginação. 8. Mito. 9. Heurística. I. Cantarela, Antônio Geraldo. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 2:82
Ficha catalográfica elaborada por Daniela Luzia da Silva Gomes - CRB 6/2505

Felipe Tristão Silva Netto

CATOLICISMO SERTANEJO: o imaginário da religiosidade popular brasileira no Romance d´A Pedra do Reino

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Pontifícia da Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do do título de Mestre em Ciências da Religião.

_____

Prof. Dr. Antônio Geraldo Cantarela (Orientador)

_____

Prof. Dra. Suelma de Souza Moraes – UFPB (Banca Examinadora)

_____

Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho - PUC Minas (Banca Examinadora)

_____

Prof. Dr. Rodrigo Coppe Caldeira - PUC Minas (suplente)

Belo Horizonte, 27 de setembro de 2023

À Viviana Tristão, minha companheira de todas as horas, minha raiz no mundo, por toda a compreensão, apoio e cuidados incondicionais.

AGRADECIMENTOS

À Sara, minha filha mais velha, grande amiga e companheira de leituras e conversas.
Ao Samuel, meu filho menor, símbolo maior de vitalidade e alegria.
Aos meus pais por todo o suporte em todos os momentos.
Ao Sidney de Oxóssi por todo apoio e instruções valiosas.
Ao meu orientador, professor Antônio Geraldo Cantarela, por todo o suporte e valiosas observações.
Aos professores do PPGCR da PUC (MG) pelo acolhimento e gentileza.
Aos membros da Banca de Mestrado pela leitura cuidadosa e atenta ao meu trabalho.
Aos amigos Ulisses Maia, João César, Vitor Mangualde, Phillipe Van, Alexandre Sugamosto, Willian Fontes, pelas sugestões e longas discussões sobre o vasto universo do imaginário.
À CAPES pela concessão de Bolsa de Mestrado.

RESUMO

Este trabalho analisa o complexo de imagens que compõem o Catolicismo Sertanejo, religião cultivada por Pedro Diniz-Quaderna, personagem-narrador do Romance da Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. A investigação busca compreender a exótica religião de Quaderna como uma síntese imaginária capaz de conciliar elementos de matriz ibérica, negra e indígena e revelar a singularidade da religiosidade popular brasileira. Por meio do instrumental heurístico proposto Gilbert Durand, propõe-se o mapeamento do material mítico de base que anima o romance, não apenas em sua superfície narrativa, mas nas galerias subterrâneas do texto, sob a forma de vestígios imagéticos redundantes ou obsessivos. A fase final do diagnóstico propõe a passagem do texto ao contexto, e busca observar as reverberações dos mitos, mitemas e mitologemas identificados no plano mais geral da cultura religiosa brasileira.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, Durand, Quaderna, Imaginário, Hermes, Cultura Popular.

ABSTRACT

This work analyzes the complex set of images that make up the "Catholicism Sertanejo," a religion cultivated by Pedro Diniz-Quaderna, the narrator-character of Ariano Suassuna's novel "Romance da Pedra do Reino." The investigation aims to comprehend Quaderna's exotic religion as an imaginary synthesis capable of reconciling elements of Iberian, African, and Indigenous origins, revealing the singularity of Brazilian popular religiosity. Using the heuristic framework proposed by Gilbert Durand, the study suggests mapping the foundational mythical material that animates the novel, not only on its narrative surface but in the subterranean galleries of the text, in the form of redundant or obsessive imagistic traces. The final phase of the diagnosis proposes the transition from the text to the context, seeking to observe the reverberations of the identified myths, mythemes, and mythologems on the broader plane of Brazilian religious culture.

Keywords: Ariano Suassuna, Durand, Quaderna, Imaginary, Hermes, Popular Culture.

.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Atributos mercuriais de Quaderna..... 48
Figura 2 - Insígnia Astrológica de Dom Pedro Diniz Quaderna, o Decifrador.....50
Figura 3 - Criação - Homem e Mulher, 1993.....71
Figura 4 - Escudo de Armas de Dom Pedro Dinis Quaderna 116

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Atributos mercuriais de Quaderna 48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....19

CAPÍTULO 1 – O IMAGINÁRIO EM ARIANO SUASSUNA..... 22

1.1 Introdução - Mundo-Pedra de Ariano Suassuna.....22

1.2 O Movimento Armorial e a Pedra do Reino..... 25

1.3. As pedras e a encantaria simbólica..... 28

1.4 Imaginação, a "Louca da Casa".....33

1.5 Mitocrítica e Mitanális.....42

1.6 Hermes-Quaderna, a virada epistemológica de Gilbert Durand.....44

CAPÍTULO 2 – REGIME DIURNO DA IMAGEM NO "CATOLICISMO SERTANEJO".....52

2.1. As imagens terrificantes do Tempo e da Morte..... 53

2.2. As imagens diurnas do Reino.....63

2.2.1 *As torres e as pedras*.....64

CAPÍTULO 3 – REGIME NOTURNO DA IMAGEM NO "CATOLICISMO SERTANEJO"....77

3.1 A Onça.....78

3.2 A Mulher.....84

3.3 O pão e o vinho..... 97

3.4 A Ilha..... 101

3.5 O Quinto Império.....106

3.6 O Mediador.....112

CAPÍTULO 4 – UMA LEITURA MITANALÍTICA DO CATOLICISMO SERTANEJO.....119

4.1 A embriaguez..... 121

4.2 A insularidade brasileira.....132

4.3 A união de contrários.....138

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 146

REFERÊNCIAS.....150

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho sobre imagens. E a obra de Ariano Suassuna as tem muitas, em profusão notável. A cada página saltam aos olhos do leitor bandeiras, emblemas, escudos, brasões esmaltados, signos colhidos no vasto universo da cultura popular brasileira. Nesse sentido, o Romance da Pedra do Reino pode ser considerado a obra zenital de Ariano, a máxima expressão de um ambicioso projeto estético: a "fusão de todos os mitos que habitaram e deram força de expressão à cultura brasileira" (DIDIER, 2000, p.158).

O texto conforma uma narrativa híbrida que, nas palavras de Rachel de Queiroz, em seu prefácio ao livro, "(...) é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse (...)" (SUASSUNA, 2016, p. 3), e é também uma reflexão profunda sobre a identidade cultural e religiosa do povo brasileiro.

O personagem principal do romance é João Pedro Diniz-Quaderna, um astuto bibliotecário e editor de folhetos, dado a manias de grandeza, que se pretendia o único intelectual capaz de decifrar o Brasil em toda sua grandeza. Dentre as muitas excentricidades do personagem destaca-se a sua exótica religião, o Catolicismo Sertanejo, um Cristianismo *sui generis,* temperado por elementos indígenas e africanos. Segundo Quaderna, "uma religião que me salvava a alma e, ao mesmo tempo, permitia que eu mantivesse meu bom comer, meu bom beber e meu bom fuder" (SUASSUNA, 2016, p. 543).

Segundo Didier (2012), a emblemática religião de Quaderna, com seus luxuriantes ritos e costumes, foi idealizada por Ariano com o objetivo de mostrar simbolicamente ao Brasil o caminho de conhecer-se:

> Todo o ritual de Quaderna, narrado em detalhe no Romance, parece querer mostrar a forma de pensar o mundo a partir do espaço-sertão, indicando caminhos para o Brasil compreender-se (DIDIER, 2012, p. 223).

É na prevalência da imagem sobre o conceito que se ancora a empresa intelectual de Ariano Suassuna. Tudo em Ariano se faz imagem significante, e essa vocação perpassa toda a obra, desde as peças de teatro, poesias, romances, até a produção propriamente acadêmica. Pode-se falar de uma verdadeira militância da

imagem, a ponto de o autor ter se negado, por algum tempo, a escrever um manifesto teórico para o seu “Movimento Armorial”, projeto estético e cultural que liderou a partir da década de 70. Para Suassuna, e para o artista armorial em geral, mais importa a imagem em sua presença sensual e concreta do que o conceito. Toda explicação analítica não passaria de uma mediação redutora. Se os armoriais, por vezes, se enveredam pelo terreno da estruturação sistemática do pensamento, o fazem como um exercício menor e complementar.

Em seu culto à imagem e à imaginação, a “Rainha das Faculdades”, como a descrevia Baudelaire (1995), Ariano foi fiel ao que entendia como o modo natural de pensar e estar no mundo dos brasileiros. Para o autor, “os brasileiros não têm muita tendência para as filosofias de sistema”, e “se caracterizam por penetrar o enigma transparente do mundo enquanto refletido através de imagens, emblemas e insígnias reais” (SUASSUNA, 1976, p. 5).

Não por acaso as imagens de Suassuna se apresentam sempre dotadas de mais densidade semântica do que sua tradução abstrata. O híbrido Catolicismo Sertanejo é um desses complexos imagéticos, concebido como um “emblema armorial” da religiosidade popular brasileira, no qual se condensam todas as principais ideias do autor sobre a temática.

Dada a vocação imaginal da obra, serão priorizadas ao longo do trabalho as ferramentas epistemológicas próprias das teorias do imaginário de Gilbert Durand, conforme será minudenciado mais adiante.

Gilbert Durand foi um dos principais expoentes da virada epistemológica preconizada pelos intelectuais que orbitavam o chamado Círculo de Eranos. O objetivo central desses autores era reabilitar, frente à ciência oficial, as diversas formas de pensamento indireto, fundado na analogia, semelhança, simpatia, proporção, homologia, e outras aproximações formais. Em dado momento histórico, a ciência ocidental enveredou por um processo de ascetismo iconoclasta, relegando a imaginação, e a rebote, toda a poesia, a arte e a mística ao plano do mero subjetivismo humano. Todas essas instâncias, centradas na imagem, que Bataille (2013) chamou de “parte maldita” do pensamento ocidental, passaram a ser tratadas como excesso ou resíduo, dos quais a ciência deveria se desfazer para atingir a verdade exata e objetiva sobre os fenômenos.

O resultado desse processo abstrativista foi um achatamento dos objetos da Ciência no Ocidente, uma amputação de camadas inteiras de sentido que fugiam de

suas estreitas divisas.

É preciso ir além do conceito, ou da mera localização de objetos conforme coordenadas cartesianas. O “novo espírito científico”, anunciado por Gaston Bachelard, e desenvolvido por Gilbert Durand, buscou ampliar as fronteiras da ciência, para extrair dos objetos em estudo não apenas explicações ou classificações conforme categorias rígidas, mas toda uma rede inesgotável de outras conotações e sentidos sutis (Durand, 2003, p. 53).

A aproximação científica da obra literária de Ariano não pode prescindir de uma epistemologia holística, capaz de perscrutar o semantismo subterrâneo de suas imagens de base. Ademais, far-se-á necessária a integração transversal de vários conhecimentos e ciências, aptos a mapear a complexa rede de sentidos que se almeja alcançar.

Se o instrumental de Durand é ideal para o enfrentamento da obra de Ariano, também a literatura de Ariano se mostra como a matéria-prima ideal para as análises imaginais durandianas. Para Durand, o Brasil é o “terreno exemplar” do universo imaginário. Nossa cultura é o que ele chamava de “insubstituível laboratório brasileiro” (DURAND, 2003, p. 173), um cadinho alquímico de influências culturais europeias, indígenas, africanas.

O que se propõe, portanto, é investigar, pelas lentes da teoria do imaginário, o “Catolicismo Sertanejo”. Caso mostrem-se acertadas as hipóteses aventadas, estaremos diante de um poderoso símbolo metarreligioso, uma imagem totalizante da religiosidade popular brasileira, que servirá às Ciências da Religião como um instrumento hermenêutico, uma “matriz de intelecções”, para usar a acepção de símbolo adotado por Susanne Langer.

O percurso metodológico do trabalho seguirá as seguintes fases: no primeiro capítulo cuidaremos dos rudimentos teóricos do tema do imaginário, e sua íntima relação com a obra de Suassuna. O segundo e terceiro capítulos buscarão levantar os principais mitemas e mitologemas que informam o Catolicismo Sertanejo, e classifica-los conforme os regimes noturno e diurno da imagem. Já o quarto e último capítulo fará uma ampliação mitanalítica do material colhido, operando a passagem do texto ao contexto. Como um prolongamento da mitocrítica, a reflexão mitanalítica buscará observar as reverberações dos mitemas e mitologemas estudados no plano mais geral da cultura religiosa brasileira.

1. O IMAGINÁRIO EM ARIANO SUASSUNA

Este capítulo apresentará o contexto biográfico e cultural em que se elaborou a obra de Ariano Suassuna, bem como sua afinidade natural com a temática do imaginário. Na sequência, serão apresentados os rudimentos da teoria do imaginário de Gilbert Durand, sua lexicog rafia de base, seus regimes de ordenação, e sua metodologia de análise ("mitodologia"), composta de duas heurísticas complementares, a mitocrítica e a mitanálise. Por fim, traremos algumas notas sobre o personagem principal, Pedro-Diniz Quaderna, que atestam sua função de intérprete simbólico, associada ao deus Hermes-Mercúrio. Essa associação selará simbolicamente a afinidade entre as obras de Ariano Suassuna e Gilbert Durand.

1.1 O mundo-pedra de Ariano Suassuna

Em 16 de junho de 1927, no Palácio da Redenção, em João Pessoa, nasceu o escritor Ariano Suassuna. Filho do então presidente da Província da Paraíba, João Suassuna, e de Cássia Dantas Villar, o menino Ariano viveu o primeiro ano de sua vida na sede do Poder Executivo local, vindo a se mudar, em seguida, para o vasto casarão da Fazenda Acahuan, localizado no Município de Souza, no Alto Sertão Paraibano.

Esses dois locais, o palácio embandeirado e o casarão sertanejo, compuseram o cenário mítico da primeira infância do escritor. A antiga fazenda, propriedade de João Suassuna, figura no Romance da Pedra do Reino metamorfoseada em "Fazenda Onça Malhada", e dá título a um poema autobiográfico de Ariano Suassuna:

> Aqui morava um Rei, quando eu menino:
> vestia ouro e Castanho gibão.
> Pedra da sorte sobre o meu Destino,
> pulsava, junto ao meu, o seu coração.
> Para mim, seu Cantar era divino,
> quando, ao som da Viola e do bordão,
> cantava com voz rouca o desatino,
> o Sangue, o riso e as mortes do Sertão. (...)
> (SUASSUNA, 1980)

Porém, o idílio sertanejo da infância de Ariano foi logo perpassado pela navalha do trágico: em 9 de outubro de 1930, seu pai foi brutalmente assassinado no Rio de Janeiro, alvejado por três tiros nas costas.

Corriam à época as ebulições da Revolução de 30. A complexa tessitura política que culminou com a morte de João Suassuna se mistura à tragédia pessoal e familiar de Ariano. O pano de fundo do assassinato foi uma disputa política travada entre as duas poderosas famílias da religião, ou, nas palavras de Ariano,

> "(...) o confronto entre a burguesia urbana de comerciantes e funcionários públicos, representada pela família Pessoa, e os senhores rurais, representados por Suassuna, por José Pereira e por famílias, como a sertaneja dos Dantas, (Dimitrov, 2006, p. 37)

Na versão muitas vezes contada por Ariano Suassuna, certamente entremeada de elementos mitificadores, João Suassuna, pelo lado dos Dantas, representaria os interesses da população rural, pobre, sertaneja, enquanto João Pessoa seria o mandatário da elite emergente urbana, moderna, ilustrada. Suassuna viria, em diversas ocasiões, retornar a essa oposição simbólica entre o interior e a cidade.

Essa oposição ampliou-se e tornou-se medular no pensamento de Ariano, que passou a dividir o Brasil em dois polos tensionais: o Brasil oficial, que monopoliza o discurso sobre o país, e o Brasil real, formando pelo povo pobre, cuja voz é obscurecida e marginalizada.

Muito embora, mais tarde, Ariano tenha relativizado sua compreensão sobre esses fatos, já que, politicamente, Joao Suassuna talvez servisse muito mais aos interesses da elite oligárquica da região do que propriamente ao povo simples sertanejo, fato é que o evento trágico sentou fundo em sua imaginação.

Como um mito familiar, a morte do João Suassuna se expandiu e se universalizou, sustentando boa parte do imaginário literário de Ariano. No trecho final do mesmo poema "A Acauhan – A malhada da onça", o autor interrompe a descrição de seu idílio infantil com a notícia da morte do pai e a consolidação de sua vocação como vate e poeta trágico:

> Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
> eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
> que se foi para o Sol, transfigurado.
> Sua efígie me queima. Eu sou a Presa,
> Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
> Espada de ouro em Pasto ensangüentado
> (SUASSUNA, 1980)

Conta-se que, após a deflagração da Revolta de Princesa, dias antes

do assassinato de João Suassuna, a fazenda Acauhan foi tomada pela polícia, e Rita Suassuna precisou buscar refúgio, com os filhos a tiracolo, junto aos amigos da família, e até mesmo em um quartel do Exército, o que reforçou em Ariano o sentimento de exílio e degredo que viria a transparecer em toda sua obra.

> O sentimento trágico da vida começa a manifestar-se em Suassuna desde muito cedo. Ariano foi um menino marcado pelo problema da morte, não só pela vivência no sertão – o convívio com as secas, as lutas de família, as incursões dos cangaceiros, os tantos casos de morte por motivos de vingança ou honra, as lutas pela terra –, mas principalmente pela morte violenta e trágica do seu pai (NEWTON Jr., 1999, p.162).

O exílio físico e perda prematura do pai arrancaram o menino do seu sertão primevo, lírico e ideal, *locus* da Infância, e lançaram-no ao mundo real, duro e devastado, que ele mais tarde identificou com o chão da caatinga nordestina. Décadas depois, em agosto de 1990, Ariano afirmaria em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

> Como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou. (SUASSUNA, 2008, p. 237)

Embora Ariano Suassuna tenha se notabilizado por obras de caráter cômico como O Auto da Compadecida, é preciso distinguir o veio trágico de sua produção. O ponto de partida do universo literário e Ariano é o chão pedregoso e trágico do Sertão Nordestino, paragem inóspita pela qual ronda a Onça Caetana, imagem sertaneja da Morte. É desse lugar que ele busca erigir sua obra regeneradora:

> Há em mim uma visão trágica e pessimista do mundo e do homem – o que só não me leva ao desespero porque eu me proponho à modificação da realidade, entre outras coisas pelo messianismo castanho, político, profético e mítico da Rainha do Meio-Dia. (SUASSUNA, 1977, p. 183)

Não por acaso, Simões (2016) chama a atenção para o fato de que o ferro de marcar boi característico da família Suassuna, reproduzido na capa do livro “Ferros do Cariri - Uma Heráldica Sertaneja”, se parece muito com o símbolo astrológico do planeta Saturno.

O simbolismo de Saturno é caracterizado pelas notas do exílio, do degredo, da ausência, e da morte. Nada disso é gratuito no universo pictórico de Ariano Suassuna. O simbolismo astrológico, tal como apresentado nos almanaques populares e lunários que circularam pelo Nordeste, ao longo de boa parte do período colonial, notadamente o Lunário Perpétuo, de autoria de Jerónimo Cortés, é vastamente utilizado como fonte do imaginário poético de Suassuna.

Santos (2009) explica a universalização do sentimento de perda e exílio do autor, que passa a representar a tragédia do povo nordestino, e, por extensão, do próprio povo brasileiro:

> O primeiro exílio é irreversível: é o da infância e do tempo. O segundo é o da terra, estreitamente ligado ao primeiro, uma vez que infância e terra natal são como as duas faces de uma mesma moeda, é um exílio espacial. O homem do Nordeste conhece particularmente bem o exílio, pois, via de regra, deve deixar sua terra para o interior, para a cidade. O êxodo será maciço e dramático, quando provocado pela seca ou pela crise econômica, mas, de qualquer modo, o fluxo para cidade é constante (SANTOS, 2009, p. 100).

Esse senso de exílio iria muito além de questões migratórias, sociológicas. Tratar-se-ia de um exílio existencial, ancorado na memória coletiva do povo brasileiro.

A visão de mundo de Suassuna, entretanto, jamais foi resignada. Antes, buscou o autor, em uma métrica pessoal, exorcizar as imagens de sua tragédia familiar, e, em uma métrica mais ampla, emprestar sua voz ao afônico povo do Brasil Real, e sublimar sua dura realidade.

1.2 O Movimento Armorial e a Pedra do Reino

A principal frente de batalha de Ariano Suassuna contra os rigores da realidade imediata brasileira foi a criação, na década de 1970, do Movimento

Armorial, que pode ser definido nos seguintes termos:

> A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados" (SUASSUNA, 1974, p. 7)

Trata-se de um movimento intelectual que buscou reunir os principais elementos da arte popular brasileira e recriar um universo pictórico singular, que fosse, ao mesmo tempo, tradicional e inovador, popular e erudito. Dentre seus principais expoentes figuram artistas plásticos como Gilvan Samico e Francisco Brennand, escritores como Ângelo Monteiro e Ariano Suassuna, e músicos como Antônio José Madureira e Antônio Carlos Nóbrega.

Originalmente, o termo "armorial" remete à Heráldica, o conjunto de brasões e armas característicos de famílias nobres ou das províncias de um país. Na versão de Suassuna, o termo se adjetiva e passa a caracterizar uma arte que ostenta os emblemas e símbolos que identificam a cultura popular brasileira.

Interessa a Suassuna o enobrecimento da imagem pela artesania heráldica. No brasão armorial, o símbolo é coberto de "esmaltes épicos, puros, festivos, metálicos e coloridos" (Suassuna, 1974, p. 9). Tal estética teria ainda relação com a linguagem de grandes poetas como Homero e Dante que "(...) pensavam e falavam através de imagens concretas, de contornos nítidos e firmes, pois suas palavras eram verdadeiras insígnias das coisas, insígnias que me pareciam como que desenhadas, gravadas e iluminadas". (SUASSUNA in CARRERO, 2009, p.27). A associação da arte desses artistas com a Heráldica marca, portanto, um compromisso com a visualidade da linguagem a ser empregada.

Suassuna identifica o verniz estético dos velhos brasões armoriais com o da literatura de cordel, da música de rabeca ou dos estandartes das cavalhadas nordestinas. É sob essa luz esmaltada que o autor pretende descrever a cultura do seu país, à maneira dos artistas populares.

Esse ponto marcar a precedência do emblema, do símbolo, da imagem sobre a abstração na obra de Ariano. Quando questionado sobre a impossibilidade de que um movimento artístico prosperasse sem um manifesto teórico, Ariano respondia que seu Movimento Armorial seria o primeiro (MORAIS, 2018, p. 26).

Conforme explica Santos (2009, p.33), “uma possível ‘armorialidade’ se elabora, portanto, através da conceptualização de fatos empíricos: o único ponto de partida está na obra de arte”. Há, portanto, no Movimento Armorial, e, especialmente, na obra de Ariano Suassuna, uma prevalência absoluta da imagem sobre o conceito, o que não diminuía intenção ensaística de sua obra. Ariano não faz apenas literatura de ficção, ele pensa o Brasil por meio de imagens.

Há ainda na expressão “armorial” uma intenção beligerante. A arte armorial seria como armas e escudos do “Brasil Real” levantados contra a massificação cultural, a miséria e a inferiorizarão das massas populares. Não por acaso, os eventos históricos evocados ao longo do Romance d´A Pedra do Reino são todos exemplos de resistência popular. Em todos, desde o movimento de Pedra Bonita, até Palmares e Canudos, vê-se o povo inferiorizado e massacrado pelas forças oficiais do “Brasil Oficial”.

A esse respeito explica Suassuna em entrevista constante do Documentário “O Sertão Mundo de Suassuna”:

> (...) eu parto sempre, para a minha análise do processo Histórico Brasileiro, eu parto da distinção de Machado de Assis entre o Brasil Oficial e o Brasil Real. O que aconteceu em Canudos é que o Brasil Real levantou a cabeça pro ar e o Brasil Oficial foi lá e cortou a cabeça do Brasil Real, como sempre acontece nesses momentos. Como aconteceu em Palmares, como aconteceu na Pedra do Reino, como aconteceu no Contestado, não é? Quer dizer, então é por isso que eu acho que o episódio de Canudos é tão significativo. Porque, ainda hoje, mesmo sem ser nos arraiais do campo, quando eu vejo no cinema ou da televisão a polícia cercando as favelas das grandes cidades brasileiras, eu vejo nas favelas outros tantos Arraiais de Canudos, que estão ali com todas suas qualidades e defeitos. Mas é o Brasil real que está ali, e é o Brasil Oficial que está cercando. (MACHADO, 2003)

Nesse sentido, o Romance da Pedra do Reino é um típico romance armorial, e talvez o maior deles. Por sinal, quando lançado, em 1971, trazia como subtítulo “romance armorial popular brasileiro”. Não há nada na obra que não seja pensado como um emblema, um símbolo prismático capaz de comunicar algo sobre a cultura popular brasileira.

O livro conta as aventuras do narrador Dom Pedro Diniz Ferreira-Quaderna, que se encontra preso na cadeia de Taperoá, uma pequena vila do sertão paraibano, acusado de participação na morte de seu padrinho Pedro Sebastião.

Ao longo da narrativa, Quaderna busca reconstituir os fatos que o levaram ao encarceramento, além de proclamar-se descendente de uma linhagem obscura dos reis legítimos do Brasil, descendentes diretos dos líderes populares dos eventos de Pedra Bonita, ocorridos em São José do Belmonte/PE, no início do séc. XIX.

A narrativa constitui um libelo de defesa do personagem principal no processo judicial em que figura como réu, mas pode e deve ser lido como uma ampla defesa do Brasil Real. Em dado momento, o documento ganha tons proféticos e megalomaníacos, e trasmuda-se em um memorial dirigido à Nação Brasileira, no qual Quaderna busca contar ao povo sua verdadeira história e sua verdadeira vocação.

1.3 As Pedras e a Encantaria Simbólica.

Cumpre refletir acerca do significado do termo “pedra” na obra de Ariano Suassuna, que parece funcionar como uma chave interpretativa do seu *corpus* literário. Nesse sentido, adverte Quaderna que a obra só poderia ser compreendida por quem compreendesse a palavra Pedra tal como ele mesmo a compreendia, imantada de particular densidade semântica:

> Minha história só será entendida integralmente por uma pessoa para quem a palavra “pedra” representasse tudo o que significa para mim. Uma pessoa que, ao ouvir dizer “pedra”, entrasse imediatamente em um reino, pobre, mas reluzente (...) (SUASSUNA, 1977, p. 80)

De acordo com Simões (2016), “todas as histórias de Suassuna parecem exigir do leitor essa compreensão da vital importância da palavra pedra e todas as suas implicações” (Simões, 2016, p.90).

De fato, a imagem da pedra avulta, central, no Romance da Pedra do Reino, e faz referência direta aos pináculos rochosos paralelos que compuseram o palco de um brutal massacre sebastianista ocorrido em Pedra Bonita, no sertão do Pajeú de Flores (município de São José do Belmonte/PE).

Consta que, por volta de 1836, um homem chamado João Antônio dos Santos chegou à cidade de São José do Belmonte portando algumas pedrinhas brilhantes, possivelmente diamantes, que dizia haver encontrado em uma lagoa mágica, próxima de duas colunas rochosas. Dizia também haver recebido revelações do próprio El-Rei Dom Sebastião, o infante rei português, morto na Batalha de Alcácer-Quibir. Segundo essas revelações, sob as rudes colunas de pedra estariam encantadas as torres de um castelo glorioso, e um vasto tesouro de pedras preciosas.

As prédicas do profeta se espalharam pela região, e angariaram adeptos para a recém-criada seita sebastianista. Corriam ainda, rumores de que aqueles que ajudassem o velho João Antônio a desencantar o castelo do Reino se transformariam em pessoas ricas, jovens, bonitas e saudáveis (CARVALHO, 2003, p. 47).

Porém, João Antônio não conseguiu levar adiante os intentos visionários do grupo, tendo sido convencido pelo padre Francisco José Correia de Albuquerque a entregar as pedrinhas brilhantes e deixar o local.

A sanha sebastianista, entretanto, foi herdada por seu cunhado João Ferreira, que assumiu a liderança do grupo de fiéis e precipitou aqueles homens e mulheres em uma das experiências sebastianistas mais delirantes e violentas da história do país, que atingiu seu paroxismo em maio de 1838.

Um dos expedientes utilizados pelo grupo era o consumo de uma beberagem sagrada, feita à base de Jurema e Manacá, que estimulava o êxtase visionário e possibilitava a adesão voluntária das vítimas, cujo sangue deveria banhar as colunas de pedra. Só assim seria possível desencantar o reino de Dom Sebastião, o Desejado.

No dia 14 de maio de 1838, iniciaram-se os sacrifícios, que se

estenderam por cerca de três dias, em um imenso frenesi místico-religioso. Ao cabo do terceiro dia, espalhava-se pela base das colunas o sangue de trinta crianças, doze homens, onze mulheres, e catorze cães.

Na manhã do dia 17, nos estertores da carnificina, uma mudança de rumos: Pedro Antônio, cunhado do líder, Rei João Ferreira, anunciou ao grupo novas instruções de Dom Sebastião: o desencantamento só ocorreria se o próprio rei fosse sacrificado.

Com a morte do antigo líder, degolado e amarrado em duas árvores, inicia-se a última fase do delírio, sob o comando de Pedro Antônio. O massacre só findou com a chegada da força policial, liderada pelo major Manoel Pereira da Silva. Consta que um dos fiéis teria fugido e buscado ajuda em uma fazenda próxima ao arraial. Ao todo, 87 pessoas morreram, dentre sebastianistas e policiais (QUEIROZ, 1965, p. 202).

Pois bem, é preciso compreender o porquê de tais eventos terríveis terem sido adotados por Ariano Suassuna não só como o motivo mítico de sua obra zenital, mas assumidas como as pedras de fundação simbólicas da cultura brasileira.

Conforme se lê no romance de Ariano, o profeta João Antônio, ao abdicar da liderança do grupo e entregar o posto ao seu cunhado João Ferreira, teria dito ao mesmo: “João, a Pedra do Reino será o fundamento do Império do Brasil! Se assim for, põe a Coroa sobre a sua cabeça, antes que outro Aventureiro lance mão dela” (SUASSUNA, 2016, p. 74).

Quaderna, que se apresenta como o herdeiro tardio da verdadeira, porém subterrânea, linhagem real do Brasil, explica que os reis da Casa de Bragança seriam farsantes, que raptaram a coroa do país:

> Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na História Geral do Brasil, de Varnhagen; mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino. (SUASSUNA, 2016, p. 18).

A oposição quadernesca entre a “realeza oficial” do Brasil, representada

pela Casa de Bragança, e uma realeza esotérica, profunda, composta de notórios representantes da história popular, ilustra a dicotomia fundamental do pensamento de Ariano Suassuna. Como já mencionado, haveria um Brasil oficial, cuja história é contada pela elite intelectual urbana, positivista, e um Brasil real, profundo, cujos feitos são relegados à segunda ordem de importância pelas classes dominantes. Nesse particular, Ariano segue a opinião de Machado de Assis, para quem “o país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco"(BOSI, 1994, p. 176).

Um dos fundamentos do Romance da Pedra do Reino é a reconstituição literária do que seria a verdadeira História do Brasil, uma linha do tempo que encadeia grandes momentos protagonizados pelas massas populares, e cujo centro mítico são os trágicos eventos de Pedra Bonita.

De acordo com Quaderna, a linhagem dos “verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão” (SUASSUNA, 2016, p.18) teria começado pouco antes dos eventos de Pedra Bonita. O chamado “Primeiro Império” do Reino teria sido o da comunidade sebastianista da Serra do Rodeador, conhecida como Cidade do Paraíso Terrestre, instituída em 1817, no distrito de Bonito, em Pernambuco. Tal como em Pedra Bonita, a comunidade de fiéis se reunia junto a uma pedra encantada, no interior da qual se profetizava sobre o desencantamento iminente de Dom Sebastião.

Em 25 de outubro de 1820, a comunidade foi massacrada por um destacamento militar enviado pelo governador de Pernambuco, o general português Luís do Rego Barreto. Na ocasião, cerca de 79 moradores do arraial e 22 militares foram mortos. (MEDEIROS, 2018).

Os “Segundo, Terceiro e Quarto Impérios”, cerne mítico do Romance, abarcam os eventos ocorridos em Pedra Bonita, em suas fases sucessivas, sob a guia de João Antônio dos Santos, João Ferreira e Pedro Antônio, cujos fatos fundamentais já foram descritos.

Além desses eventos históricos principais, o autor correlaciona uma série de outros que representariam algum de tipo continuidade ou afinidade com a linha principal: Canudos, Palmares, etc. Em todos se observa o povo brasileiro simples (o Brasil real), em sua rusticidade e fé populares, sendo esmagado pelos poderes do “Brasil oficial”.

O quinto e último império seria o do próprio personagem Quaderna, autodenominado Dom Pedro IV, o Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil. O Reino de Quaderna, entretanto, teria uma natureza um tanto diversa, a literária:

> Era me tornando Cantador que eu poderia 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 nem tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda! (SUASSUNA, 2016, p. 107)

Eis a empresa de Ariano Suassuna, assim como de seu duplo literário, Quaderna, o Decifrador: decifrar as imagens do Brasil real, profundo, popular, e fazê-las emergir do chão pedregoso da realidade imediata sertaneja. Por isso, o autor se vale da transfiguração da “Pedra” com um emblema de suas pretensões imaginárias. Com isso em mente, Ariano diz, pela boca de seu personagem Quaderna: “Deus fala através das pedras, sim, das pedras que revestem de concreto o trajo particular da Ideia! (SUASSUNA, 2016, p.239)”.

Obviamente, para Ariano, o sentido do termo “pedra” não se esgotava em sua dimensão mais imediata, em sua materialidade geológica. Importava aquilo que estava ali em potência simbólica, ou, mais precisamente, o que estava “encantado”.

Ao exigir que leitor conceba a palavra “pedra” tal como Quaderna a concebia, Suassuna sugere um aguçamento simbólico do olhar. Para entender sua obra seria preciso antever as camadas subjacentes de sentido por trás das imagens primárias do discurso narrativo. É preciso ler o Romance da Pedra do Reino como os devotos olhavam as pedras paralelas de São José do Belmonte.

Trata-se de um exemplo lapidar, embora rústico, da transfiguração da imagem por meio dos mecanismos da imaginação simbólica. Ariano se utilizava largamente desse tipo de transfiguração visionária, operada pelos místicos populares dos eventos da Pedra Bonita, como um ícone de sua própria literatura.

Por esse motivo identifica-se uma íntima e natural relação entre obra literária de Suassuna e o tema do imaginário. Praticamente nada em seus textos se resume a descrições naturalísticas. Há sempre uma intenção

subjacente de criar um emblema, uma imagem sintética que serve como ponto de partida da interpretação.

Seja pelo uso de substâncias psicoativas, seja por meio da mística religiosa, ou pela simples imaginação simbólica, importa a dinâmica psicológica da transfiguração da imagem, ou da epifania capaz de presentificar sentidos vedados à primeira aproximação do olhar. Isso era o que buscava o sertanejo de Pedra Bonita, em sua sanha místico-alucinatória, e foi o que buscou Ariano em sua trajetória poético-literária. É preciso insistir que Suassuna nunca pretendeu inventar um Nordeste romântico, enfeitado de imagens fantasiosas, embandeiradas, mas simplesmente desvelar diante dos seus leitores os sentidos recônditos daquela mesma realidade.

> Eu acreditava que, se dissesse certas palavras desconhecidas, a mim sopradas por lagartos desenhados ou entalhados nas pedras pela estranha Raça Cariri, o Lajedo se abriria, não para me revelar simplesmente a entrada do Castelo, mas para me abrir seu próprio interior sagrado, onde, vencida a dura crosta cinzenta de granito, eu encontraria, aprisionados por grades de diamantes, Arcanjos de quartzo e de cristal-de-rocha, que me revelariam o sentido do Mundo (SUASSUNA, 1977, p. 80)

Todos os eventos históricos mencionados no Romance têm em comum a lógica da transfiguração imaginativa de uma realidade *prima facie* rude, fatídica, terrível (Pedra) em ~~uma~~ outra, luminosa, exuberante, que estaria ali em potência. Nisso concorda Ariano com Bachelard (2001), segundo o qual a imaginação é a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção imediata, libertando-as de sua realidade primária.

1.4 Imaginação, a “louca da casa”.

Nessa altura, aproximamo-nos das teorias do imaginário. Doravante, trataremos dos rudimentos teóricos do tema, pelas mãos, sobretudo, de Gilbert Durand.

Antes de tudo, é preciso dizer que Gilbert Durand empreendeu, juntamente com outros autores, como Paul Ricoeur, René Alleau, Gaston Bachelard, Ernst Cassirer, Henry Corbin, Mircea Eliade, um longo esforço de reabilitação da imaginação como instrumento válido de conhecimento científico.

Acossados pelos rigores da ciência iluminista e positivista, os fenômenos da imaginação e do sonho foram relegados ao território do subjetivismo estrito, ou do mero devaneio. Pode-se dizer que Ocidente se enveredou por uma “crescente desconfiança iconoclasta” (MELO, 2015, p. 226). As únicas operações mentais permitidas no campo do pensamento científico pós-iluminista passaram a ser, quase exclusivamente, a abstração e a medição. No limite, só o redutível à tradução quantitativa ou às molduras do conceito, poderia ser objeto de uma abordagem científica em sentido estrito. Segundo essa cultura racionalista, operações psíquicas básicas como o ato de imaginar só poderiam estar entregues a territórios humanos como a Arte, a Religião, a Poesia.

Trata-se de uma verdadeira amputação do horizonte de cognição humana, já que o imaginário é nada menos do que a “faculdade que o homem exerce para dar sentido ao mundo” (PITTA, 2005, p. 11).

A razão analisa, mede, discerne as relações lógicas entre os termos, mas é, ela mesma, incapaz de produzir sentido. A imaginação não é, portanto, uma mera função acessória da psique humana, mas sim o fio que tece o sentido do mundo. Segundo Gilbert Durand, sem o imaginário “a continua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado” (DURAND, 2012, p. 19).

Embora recrudescidas e universalizadas no mundo moderno, as críticas ao imaginário se fizeram presentes na cultura ocidental desde muito antes. Gilbert Durand (1999) retraça uma espécie de história do iconoclasmo, o longo processo de estreitamento dos horizontes epistemológicos do Ocidente, que ele qualifica como uma “catástrofe metafísica” (DURAND, 1999, p.21).

Nesse sentido, são identificadas três crises ou fraturas históricas ocorridas nos séculos XIII, XVI e XIX, em que a imaginação humana perde seu *status* ativo no processo de cognição, e passa a ser concebida como a "louca da casa". Isso vale também para a imagem mesma, enquanto instância de conhecimento, que cede o espaço para a pura abstração.

A primeira crise é marcada pelo triunfo do aristotelismo-averroístano no pensamento escolástico medieval, por meio de autores como Tomás de Aquino.

Durante o fértil intercâmbio cultural havido entre o ocidente medieval e

o pensamento islâmico, Averróis foi tomado pelos latinos como o principal herdeiro islâmico da sabedoria antiga.

De acordo com Corbin (1993), essa tendência se consolidou no Ocidente por meio dos comentários de Averróis à obra de Aristóteles, traduzidos por Michel Scot (CORBIN, 1993, p. 245). A partir da difusão desses textos, o aristotelismo-averroísta se estabeleceu como predominante, diferentemente do que ocorreu na própria tradição islâmica, em que prevaleceu um pensamento de matriz platônica ou neoplatônica, preconizado por autores como Ibn Arabi e Avicena.

O modelo averroísta, apoiado na física aristotélica, fez acirrar na Europa medieval um verdadeiro divórcio entre as *voces* e as *res*, entre o mundo da linguagem e o mundo das coisas. É de destacar que vigorava na Idade Média uma metodologia de ensino baseada nas Artes Liberais, que, por sua vez, se dividam em dois subgrupos de disciplinas, o *Trivium* (Lógica, Gramática, Retórica), e o *Quadrivium* (Aritmética, Música, Geometria, Astronomia). Enquanto o primeiro dava conta dos instrumentos relacionadas com a mente e a linguagem, o segundo cuidava do mundo das coisas, em sua materialidade fenomênica. Segundo Durand, a crise averroísta-tomista da filosofia medieval dá início a um processo de coisificação em que as *voces* serão, gradualmente, absorvidas pelas *res*. Em pouco tempo, apenas as coisas extensas e mensuráveis comporão o horizonte do conhecimento natural humano.

De acordo com Durand (1993), o aristotelismo medieval, proveniente de Averróis, é a base da filosofia de autores como Siger de Brabante e Ochkam, que sacramentaram a apologia ocidental do discurso analítico, em detrimento do discurso indireto, simbólico. O pensamento simbólico, verdadeiro hormônio da inteligência, é gradualmente substituído pelo terra-a-terra da linguagem descritiva.

Um claro sinal desse processo pode ser observado na teologia tomista, que opera uma distinção rigorosa entre os campos de atuação da inteligência natural e o da Revelação. Na esteira na tradição aristotélica, a filosofia tomista dispõe que a inteligência natural humana opera tão somente sobre os dados dos sentidos. O acesso direto a realidades sutis, informais, está vedado à mente

humana natural. Tudo o que exorbita o plano das coisas, para a teologia de matriz aristotélico-tomista, está, em regra, interditado ao homem comum, salvo por meio da fé, mediada pela autoridade eclesiástica.

Isso explicaria a postura ambígua da Igreja Católica em relação a místicos como Hildegarda de Bingen, São Bernardo de Claraval e Santa Teresa de Ávila (DURAND, 1993). Há algo na experiência unitiva desses místicos que parece ameaçar o monopólio eclesiástico da revelação. Não poderia a Igreja admitir que seus fiéis possuíssem um aparato intelectivo autônomo, uma espécie de “espírito santo” individual, capaz de acessar, por si mesmos, as realidades metafísicas. Afinal, à inteligência natural humana só é franqueado o modesto plano das coisas terrenas. Para todo o resto, deve haver a interferência do Espírito Santo, por meio da Igreja.

O segundo marco da crise epistemológica ocidental teria se iniciado por volta do sec. XVI, com o advento da modernidade, e de autores humanistas como Galileu Galilei e René Descartes. Este último aprofunda o dualismo aristotélico-tomista ao dividir o mundo em dois tipos de substância, a *res extensa* e a *res cogitans* – por um lado, a “coisa extensa”, material, e, por outro, o sujeito pensante, o plano da subjetividade. Chama a atenção o fato de que Descartes reduz o universo fenomênico aos domínios estreitos da extensão, ou da quantidade (*res extensa*). A partir desse momento, tudo o que é cognoscível no mundo dos fenômenos deve trazer a marca indelével da extensão.

Galileu, por sua vez, consagra o método empírico, e inaugura uma visão mecanicista do mundo. A descrição cientificamente correta do mundo-máquina seria tanto mais adequada, quanto mais translúcida e unívoca fosse a linguagem utilizada. Segue-se um processo de matematização do conhecimento, que praticamente varre dos círculos oficiais a linguagem polissêmica e opaca do símbolo.

Finalmente, a terceira crise epistemológica ocidental diz respeito à supremacia da explicação histórica, ou o reino do fato histórico, que sobrepuja a organização mítica da realidade (DURAND, 1999).

Solapada a força visionária e polissêmica da imagem, só restou ao homem de ciência ocidental o reino do discurso demonstrativo, cuja linguagem descarnada e unívoca, tende sempre à máxima simplificação.

Um ponto de inflexão importante nesse processo é o advento, no princípio do século XX, de uma série de teóricos do imaginário, dentre os quais se inclui Gilbert Durand, que passam a fazer frente ao encapsulamento positivista que constringia a imagem do homem e suas possibilidades de cognição.

Um dos pioneiros dentre esses autores foi Gaston Bachelard, que colocou em marcha uma mudança radical no paradigma científico vigente, reabilitando o imaginário humano como fonte de conhecimento válido. Conforme explica Pitta (2015),

> Bachelard vai demostrar que o imaginário, muito longe de ser a expressão de uma fantasia delirante, se desenvolve em torno de alguns grandes temas, algumas grandes imagens que constituem para o ser humano os núcleos em torno dos quais as outras imagens convergem e se organizam (PITTA, 2005, p. 19).

Em oposição às teorias gnosiológicas então sedimentadas, Bachelard destrona o conceito do seu lugar de absoluta independência, submetendo-o ao primado da imagem, concebida doravante como a "instância imediata e universal do psiquismo" (PITTA, 2005, p.8). A tradução da percepção dos sentidos em um esquema conceitual passa a depender diretamente do ato de imaginar, em uma relação tensional que será, posteriormente, sistematizada por Gilbert Durand.

Ainda mais importante, Bachelard compreende que a associação das imagens nos sonhos ou no ato de imaginar não se dá de forma gratuita ou anárquica, mas obedece a ritmos e leis perfeitamente objetivas. Ao propor uma fenomenologia poética das imagens, Bachelard antecipa Durand no trabalho de sistematização da dinâmica de geração e organização de imagens na psique humana.

Esse instrumental teórico será de essencial importância para análise dos símbolos e emblemas presentes do Romance da Pedra do Reino, objeto da presente dissertação.

Ao invés do termo "simbolismo", Durand prefere a utilização da expressão "imaginário", na medida em que este seria mais abrangente do que o primeiro, constituindo-se o símbolo em uma "encarnação" especificada do

imaginário, ou sua expressão concreta.

Para uma melhor compreensão da posição e do método de Durand, faz-se necessário realizar uma breve visita por sua lexicografia de base.

Primeiramente, cumpre discernir os termos do importante quaternário – schème, arquétipo, símbolo e mito.

A mais fundamental noção a ser compreendida é a do schème, que não deve ser entendida com um simples “esquema”, mas como uma intenção gestual, uma tendência geral dos gestos humanos. A ideia de esquema pressupõe uma cristalização formal, já o schème seria um fenômeno psíquico ainda mais primitivo. Trata-se de um movimento psicológico simples, anterior à formação da imagem, imantado de afetos e emoções. Em resumo, o schème “é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, promove a união entre os gestos inconscientes e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação” (TURCHI, 2003, p. 28).

Haveria, portanto, uma relação íntima entre a motricidade humana básica e formação das imagens. Para fundamentar sua teoria, Durand (1993) se valeu das contribuições da teoria reflexológica desenvolvida pelo neurologista russo Vladimir Mikhaïlovitch Bekhterev, que identificou nos recém-nascidos padrões sensório-motores muito primitivos denominados “gestos ou reflexos dominantes”.

Inicialmente, Bekhterev discerniu apenas duas dominantes reflexas principais: a dominante postural, relacionada com verticalidade da postura humana, e que se verifica tão logo o bebê tenta se colocar na posição ereta; e a dominante de nutrição ou digestiva, relacionada com os reflexos da deglutição e da sucção labial, presentes na amamentação. Soma-se às duas dominantes betcherevianas, uma terceira, identificada por J. M. Oufland no humano adulto: a dominante copulativa, ligada ao ritmo e à sexualidade.

Os schèmes seriam como prolongamentos abstratos dos três gestos ou reflexos fundamentais (postural, digestivo e copulativo). O reflexo postural engendra na psique humana os schèmes da ascensão, da divisão, do combate; o reflexo da deglutição engendra os schèmes da descida, do aconchego; já o reflexo da cópula engendra os schème dos ciclos cósmicos.

É preciso deixar claro que os schèmes são núcleos pré-linguísticos de

sentido, como intenções sutis, direções abstratas da psique humana, sobre as quais serão erigidas posteriormente as imagens.

Já os arquétipos são as primeiras representações formais dos schèmes na psique, as chamadas imagens universais, presentes em todas as culturas humanas. No plano dos arquétipos, a mente se vale de imagens e formas muito básicas, extraídas no mundo externo, para traduzir eventos anímicos inconscientes. Como exemplo, é possível citar o arquétipo primordial da Mãe, que dá substância imaginal ao schème do aconchego, etc.

Os símbolos, por sua vez, representam um grau um pouco mais avançado de concretude desse movimento psíquico, consistindo nas traduções materiais dos arquétipos, conforme o contexto sociocultural. Embora se visualize o arquétipo universal da mãe em todas as culturas do mundo, essa imagem primordial se apresenta concretamente de formas bastante diversas em cada uma delas. Tratam-se de signos concretos com maior densidade semântica do que os arquétipos, e que evocam analogicamente realidades ausentes ou impossíveis de serem representadas diretamente. Nessa altura, cabe um breve parêntese para esclarecermos a noção fundamental de signo e suas variantes para Durand.

Para o autor, a consciência humana é capaz de representar o mundo de duas formas distintas: uma direta, em que a imagem obtida é uma cópia exata do objeto, tal como se apresenta à percepção sensorial, e uma indireta, quando o objeto, por seu grau de abstração ou ausência, não pode se apresentar diretamente aos sentidos (DURAND, 1993, p. 7). É o caso, por exemplo, das memórias, das categorias morais, das ideias abstratas. Diante desses objetos imateriais, que não se apresentam imediatamente à percepção sensorial, a mente humana opera uma “representação” esquemática por meio do signo. O signo fundamentalmente presentifica um objeto ausente.

Conforme ensina Durand, a maior parte dos signos são meros subterfúgios de economia, ou seja, são sinais sintéticos, muitas vezes convencionais, que substituem economicamente o referente nas operações mentais. Um bom exemplo fornecido pelo autor é o da etiqueta com um crânio e duas tíbias cruzadas, colada em um recipiente contendo cianeto. A imagem serve para representar, de forma rápida e simples, todo um intrincado processo

químico capaz de trazer risco à vida humana. Mas, perceba-se que, no caso do exemplo, o signo é meramente indicativo, e a realidade significada é potencialmente representável de forma direta e descritiva. Nada impede que todos os letais processos químicos que podem ser desencadeados pelo cianeto no corpo humano sejam descritos de forma extensiva e analítica.

Há casos outros, entretanto, em que é impossível que a realidade significada seja diretamente apresentada pelo signo, como, por exemplo, no caso das realidades metafísicas ou abstrações de natureza moral. Tais objetos podem ser apenas evocados, indiretamente, por meio do mais complexo de todos os signos, o símbolo.

O símbolo verdadeiro, por sua condensação e força prismática, deve ser capaz de revelar dimensões e sentidos insuspeitos do objeto simbolizado. É o que assume Gilbert Durand, segundo o qual o símbolo é "(...) uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério". (DURAND, 1993, p. 12). O caráter epifânico do símbolo tem importância medular para o presente trabalho, e será melhor analisado nos próximos capítulos.

Passemos, agora, à definição de mito, o último dos termos do quaternário durandiano em análise – schème, arquétipo, símbolo e mito.

O mito é um sistema complexo de schèmes, arquétipos e símbolos, ordenado na forma sequencial de um relato, e que funda e organiza as culturas humanas, oferecendo modelos basais de conduta e de pensamento.

Avançando na compreensão da teoria classificatória de Durand, passamos a delinear os chamados regimes da imagem. Conforme visto, o trajeto gerador de imagens se inicia nos três gestos dominantes (de posição, de nutrição e copulativo), cujos prolongamentos imediatos, no plano psicológico, são os schèmes. Partindo dessas dominantes, Durand propõe dois tipos de regime: o diurno e o noturno.

O regime diurno, ou regime da luz, é determinado pela dominante postural, pelo gesto primitivo de levantar-se, de manter-se ereto, e tende à definição de limites claros, à distinção, à divisão em opostos, à hierarquização, à purificação. O regime diurno das imagens assume uma estrutura heroica, e se relaciona com uma ideia de confronto, de combate. Esse regime diurno

condensa três constelações de imagens bem claras: os símbolos da ascensão (as asas, a águia), os símbolos espetaculares (o sol, o olho) e os símbolos relacionados com a divisão (as armas, os gládios).

Já o regime noturno pode ser estruturado tanto pela dominante de nutrição, quanto da copulação. Em ambos os casos, a tendência geral é direcionada à união dos opostos, à harmonização, à indistinção, à fusão. Quando estruturado pelo gesto dominante da nutrição, o regime assume uma estrutura mística, e as imagens produzidas tendem às ideias de quietude e gozo (regime noturno místico). A esse regime correspondem os símbolos de inversão e de intimidade. Quanto estruturado pelo gesto dominante da copulação (regime noturno sintético), o regime noturno assume uma estrutura sintética, e se relaciona com os ciclos cósmicos, à noção de retorno, de tendência ascendente do progresso, etc. Os símbolos messiânicos são geralmente imantados com essa tendência sintética, e serão de suma importância no desenvolvimento da análise do texto de Ariano Suassuna.

Destaque-se que, ao falar do regime noturno, houve uma modulação na direção semântica relacionada com o gesto dominante de origem, e que fez entrar em cena uma nova categoria durandiana: as estruturas antropológicas. Essas estruturas são protocolos normativos das representações imaginárias que correspondem às diferentes reações do homem frente ao medo da morte e da passagem do tempo: a luta (heroica), a eufemização (mística) ou uma síntese entres as duas reações anteriores (sintética ou dramática).

Perceba-se que o regime diurno, determinado pela dominante postural, apresenta uma só estrutura possível, a heroica. Já o regime noturno pode apresentar uma estrutura mítica ou sintética, caso seja determinado pela dominante postural ou copulativa, respectivamente.

Compreender o percurso interior da formação da imagem, permite concluir, por exemplo, que símbolos diurnos relacionado com sol ou com as armas, por exemplo, deitam suas raízes profundas em reflexos simples como o esforço da criança em ficar em pé (dominante postural).

Fixados os conceitos técnicos acima, já é possível compreender as instâncias fundamentais da dinâmica que subjaz à formação e organização das imagens na psique humana, o chamado trajeto antropológico, pedra

fundamental da teoria do imaginário proposto por Gilbert Durand:

> [...] precisamos nos colocar deliberadamente no que chamamos o trajeto antropológico, quero dizer, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanadas do meio cósmico e social. Essa posição afastará de nossa pesquisa os problemas de anterioridade ontológica, pois postularemos de uma vez por todas que há uma gênese recíproca que oscila do gesto pulsional ao meio ambiente material e social, e vice-versa (DURAND, 2002, p.100).

Além de Durand, outros autores empreenderam esforços classificatórios interessantes, como Mircea Eliade, que organizou as imagens da cultura em grandes epifanias cosmológicas, ou Bachelard, com a tese aglutinadora dos quatro elementos. Tais teorias, entretanto, desconsideravam a participação dos vetores endógenos do psiquismo humano na organização das imagens.

Freud, por sua vez, não ignorava as pulsões subjetivas no processo de criação interna das imagens, porém acabava por reduzir o trajeto antropológico das imagens à dinâmica do recalque (PITTA, 2005).

Distanciando-se das hipóteses apresentadas, Durand enfatizava que o trajeto antropológico se constitui sempre a partir de uma interação entre dois pólos tensionais - as disposições bio-psíquicas do sujeito e o meio cósmico-social em que o mesmo está inserido. Dessa interação dialética derivam as variadas acomodações imagéticas, conforme os regimes e estruturas do sistema durandiano.

Conclui-se que o imaginário, esse vasto manancial dos pensamentos humanos, não se constitui de imagens atomísticas, arbitrariamente concebidas, mas de imagens que se inter-relacionam, se atraem, e confluem em torno de núcleos comuns, conforme as diferentes vias do trajeto antropológico percorrido.

1.5 Mitocrítica e Mitanálise

A aplicação da lógica dos regimes e estruturas durandianas aos relatos, em geral, e, em especial, aos textos literários, se dá por meio de uma metodologia que o autor cunhou como mitodologia, e que se divide em duas heurísticas complementares, a mitocrítica e a mitanálise.

A mitocrítica é um conjunto de técnicas investigativas que visa à

detecção dos traços míticos subjacentes aos relatos literários. Durand parte da ideia de que todo texto literário é animado, de forma expressa, ou latente, por pelo menos um mito de base, que rege e estrutura a narrativa.

Para além do fio diacrônico do texto, por trás da sequência temporal dos fatos descritos, haveria outro universo semântico, escondido nos pacotes sincrônicos das imagens. A função do hermeneuta, chamado neste contexto de miticiano, seria submergir nos textos em estudo e trazer à tona os motivos míticos de regência, ainda que estejam ali de forma fragmentária ou vestigial.

Conforme Araújo e Silva (1995), o que distingue o mito de um outro qualquer tipo de discurso é precisamente que seu fundamento se encontra acima das unidades que normalmente compõem a frase (fonemas, morfemas e semantemas (Araujo e Silva, 1995, p. 124). Nesse sentido, Durand vai radicar o *sermus mythicus* de regência dos textos narrativos em um plano estrutural que ele denomina de mitema, a menor unidade semântica que compõe o mito.

Essas estruturas fragmentárias, porém, prenhes de sentido, tendem a aparecer de forma obsessiva e redundante ao longo da narrativa. O papel do hermeneuta é saber discernir os padrões por meio dos quais os mitemas aparecem ao longo do texto.

O principal elemento caracterizador das unidades mitêmicas é seu aparecimento redundante ao longo do texto literário. É como se os mitos se impusessem obsessivamente à superfície das narrativas, por meio de pacotes de imagens que se repetem ritmicamente. Nesse aspecto, Durand retoma as ideias de Mauron (1983) quanto à existência de determinadas imagens, desejos e temores que obsidiam os autores, conforme o seu tempo histórico, e que forçam o desenvolvimento do texto, impregnando-o de significação mítica (DURAND, 1996, p. 235).

Outro fragmento semântico importante é o mitologema, espécie de esquema geral do mito, sintético e abstrato, produto do empobrecimento de um mitema. Toda cultura humana está impregnada desses esquemas abstratos, derivados dos mitemas, porém já bastante simplificados e distanciados do referencial mítico primário. Um exemplo dado por Durand seria a ideia abstrata da “mulher fatal”, um mitologema que aparece de forma recorrente na literatura e no cinema ocidental (DURAND, 1993).

Em resumo, é preciso perscrutar a atmosfera mítica que obseda o autor da obra, não apenas por meio da colheita de citações e referências explícitas, mas pela detecção de vestígios imagéticos que afloram sincronicamente ao longo do texto, vestígios estes que podem agir, inclusive, sem uma consciência clara por parte do autor.

A metodologia da caça aos mitos deverá observar dois momentos fundamentais. O primeiro diz respeito à delimitação quantitativa do campo de análise. O segundo momento, de natureza qualitativa, pode ser dividido em três etapas que progressivamente desvelam a agência de forças mitêmicas no interior do texto: a) identificação dos elementos redundantes, das imagens obsessivas e sincrônicas que povoam o texto; b) exame do contexto em que os mitemas aparecem, suas variantes, distorções e combinações; c) diferentes lições que o mito traz e as correlações dessa lição com as de outros mitos coexistentes em determinada época ou de um espaço cultural.

Observe-se que o método pressupõe “que haja na linguagem um desnível entre o manifesto e o latente, entre uma forma superficial e uma estrutura profunda” (Araujo e Silva, 1995, p. 123). Nesse sentido, o percurso metodológico proposto mostrará uma dimensão semântica mais profunda, de caráter arquetípico, que extrapola o plano imediato dos signos e sintaxes.

Após o desvelamento dos mitemas e suas corruptelas mitologêmicas, é possível, ainda, dar um passo adiante, por meio do estudo da atuação das correntes mitogênicas no plano sociocultural em que o autor do texto está inserido (Araujo e Silva, 1995, p. 126). Durand deu o nome de mitanálise a essa metodologia complementar.

1.6 Hermes-Quaderna: A virada epistemológica de Gilbert Durand

Conforme visto, a obra teórica de Gilbert Durand se funda em um projeto de reabilitação da *episteme* ocidental, e toma como símbolo Hermes/Mercúrio. A eleição do deus como patrono desse ponto de inflexão foi bem sintetizada pelo autor em dois capítulos de seu livro Ciência do Homem e tradição: o Novo Espírito Antropológico. São eles, o capítulo 4 – *Hermetica ratio* e ciência do Homem e o capítulo 5 (conclusão) – O novo espírito antropológico e o retorno de Hermes.

Conforme visto, Durand parte de uma ideia de saturação da moldura epistemológica positivista ocidental, que tende a limitar o campo do conhecimento científico, em função da perda do senso de semelhança ou homologia. Desde o início da série de fraturas históricas apresentada no presente capítulo, os objetos científicos passaram a ser observados sob uma ótica demasiadamente rígida, que privilegia os princípios aristotélicos da identidade, não-contradição e terceiro excluído. Nessa medida, os dados colhidos pelo pesquisador passaram a ser concebidos solipsisticamente, como ilhas atomísticas de sentido. Wunenburger (1995) fala em uma lógica da identidade que divorcia os objetos, por meio da supressão do “espaço das mediações” (Wunenburger, 1995, p. 47).

Em substituição a essa moldura cognitiva, Durand propõe um retorno ao que ele chama de *hermetica ratio*, que busca a reaproximação das imagens e conceitos, por meio de uma lógica mais fluida, capaz de acessar níveis complexos das relações entre os termos em estudo. Ao contrário da rígida lógica de matriz aristotélica, a *hermetica ratio* prioriza as relações sutis entre os objetos, as semelhanças, analogias, simpatias e aproximações formais entre os mesmos. Tomemos como exemplo objetos como o rei e o leão: partindo de uma lógica racionalista pura, esses termos estão implacavelmente divorciados por suas definições respectivas, e separados em universos semânticos absolutamente independentes, conforme sua categoria de ser. Para uma abordagem de tipo hermética, entretanto, é possível visualizar uma série de aproximações possíveis, baseadas em relações analógicas entre os termos. É notório, por exemplo, que entre rei e leão subsistem semelhanças funcionais, estéticas, entre outras, que permitem, por exemplo, que ambos se simbolizem mutuamente, como sói se verificar nas mais diversas culturas humanas.

A *hermetica ratio,* por não estar limitada pelas balizas dos princípios da não-contradição, terceiro excluído e identidade, possibilita um “conhecimento do semelhante pelo semelhante” (MORIN, 2008, p. 153), e o estabelecimento de extensas redes de sentido que formam o tecido do imaginário humano.

Para que essas aproximações sejam possíveis, é preciso pensar na existência de um espaço médio, vital, capaz de conciliar termos aparentemente incomunicáveis, se percebidos sob os rigores do *tertio excluso*, por exemplo.

Esse território cognitivo de mediação seria o chamado *mundus imaginalis*, tal como concebido por CORBIN (1995). De acordo esse autor, a inteligência humana não opera saltos radicais entre os dados sensoriais e os conceitos imateriais. Haveria entre os dois mundos um mesocosmo, um espaço psíquico plástico, mediano, capaz de plasmar as imagens, em que atuam as raízes profundas da cognição humana.

Para Durand, esse mesocosmo imaginativo, onde as imagens se formam, pode ser representado simbolicamente pela figura do deus Hermes-Mercúrio, cujo epíteto mais popular é o "mensageiro dos deuses", aquele faz a transição, a tradução das mensagens de um plano a outro do ser. Daí a função regeneradora do Hermes durandiano, capaz de restituir uma posição de centralidade à imaginação humana, relegada, no Ocidente, por muito tempo, a um *status* subalterno e periférico:

> Podemos dizer que, subitamente, o arquétipo de Hermes, desse Hermes, a um só tempo, mediador, restaurador e salvador da ambiguidade legítima e primordial, pai da recorrência e provedor do aperfeiçoamento do saber, arquétipo conservado contra o vento e as marés das ressacas de nossa pedagogia tenocrata, e de nossa epistemologia triunfante no curso de dez séculos de "progresso da consciência" cientificista, reaparece como animador (...) (DURAND, 1999, p. 255, tradução nossa).

Salta aos olhos a utilização pelo autor da expressão "restaurador da ambiguidade legítima" como um atributo arquetípico de Hermes-Mercúrio. Urge, justamente, que a ciência deixe de descartar como resíduo tudo aquilo que não se reduz a categorias redutoras, ou a traduções estatísticas. Como sugere Wunernburger (1995), é preciso ir além da diferenciação radical entre os conceitos, e apostar na complexificação da diferença.

Sobre esses pressupostos visionários, Gilbert Durand propõe uma tecnologia epistemológica capaz de lidar com a polissemia dos objetos de estudo literários: a mitodologia, que se subdivide em duas heurísticas complementares, a mitocrítica e mitanálise.

A mitocrítica durandiana não se limita ao material narrativo cristalizado na superfície diacrônica do texto. Antes, vai buscar nas camadas subterrâneas do texto os seus fundamentos mitológicos, com base em um semantismo

arquetipal apto a perceber as mais delicadas relações de simpatia, analogia, semelhança, etc. entre as imagens de base da narrativa. Em síntese, trata-se de uma tecnologia epistemológica capaz de lidar com os vastos territórios de ambiguidade legítima do seu objeto de estudo, outrora rechaçados pela ciência como trevas exteriores.

Aqui reside um interessante ponto de afinidade entre o projeto imaginário de Gilbert Durand e a obra literária de Ariano Suassuna. Ora, um dos objetivos principais da obra de Suassuna é o de plasmar imagens simbólicas que "decifrem" a cultura brasileira, em toda sua ambiguidade fundamental. Tal intento deriva diretamente da tese do autor, esposada em seu trabalho de Livre Docência, "A Onça Caetana e a Ilha Brasil", segundo a qual seria possível reduzir as características mais marcantes do povo brasileiro a uma só: a união de contrários, a tendência para assimilar e fundir contrastes em uma síntese nova e vital (SUASSUNA, 1976, p. 4).

Não é gratuito que Suassuna tenha atribuído a Quaderna, o Decifrador, personagem principal do Romance da Pedra do Reino, todas as insígnias típicas de Hermes-Mercúrio. Quaderna foi pensado como um personagem de plasticidade máxima, para que sobre ele pudessem convergir as mais contraditórias e diversas influências. Trata-se de um duplo simbólico da alma brasileira mesma, entrecruzada por várias linhas de força culturais, de procedência europeia, indígena, negra, etc. Em Quaderna convivem ricamente todas as ambiguidades da cultura brasileira, e Suassuna jamais pretendeu saná-las, posto que isso significasse simplificar o personagem.

Além disso, Quaderna é um sujeito imaginante por excelência. Tudo o que ele diz se constitui em um emblema, um símbolo, uma imagem eloquente.

Para demonstrar a correção dessa aproximação, evocamos os três grandes temas relacionados com o mito de Hermes-Mercúrio, conforme apresentado por Gilbert (1999):1) "O poder do pequeno"; 2) "O mediador"; e 3) "o psicagogo, iniciador e civilizador" (DURAND, 1999, p. 177).

Além de Durand, outros autores como Antoine Faivre e Mircea Eliade também cuidaram de sumarizar os atributos essenciais de Hermes. Para Faivre, caracterizam Hermes-Mercúrio a função de guia e o domínio da fala e da interpretação. Já para Eliade, cabe ao deus, primariamente, as funções de

civilizador, de patrono da ciência e de gnóstico/oculto (VIEIRA, 2016, p. 41).

Pois bem, o Quaderna de Suassuna responde exatamente a todas essas notas qualitativas atribuídas a Hermes/Mercúrio, conforme os descritivos extraídos do Romance da Pedra do Reino e elencados no Quadro esquemático abaixo, lastreado no comparativo proposto por Vieira, (2016):

Autor	**Atributos mercuriais**	**Atributos de Quaderna**
Mircea Eliade	Civilizador	"Gênio da Raça Brasileira"; "Poeta-guerreiro" (SUASSUNA, 2016, p. 62, 187)
	Patrono da ciência	"Gênio da Raça Brasileira"; "Poeta de ciência"; "Astrólogo Épico" (SUASSUNA, 2016, p. 187, 239, 532)
	Imagem exemplar das gnoses ocultas	"Profeta e grão-mestre da Ordem do Reino"; "raizeiro"; "Mestre dos Arcanos do Tarô"; "Astrólogo e Decifrador profissional"; "Dono da Chave da Cabala"; (SUASSUNA, 2016, p. 237, 368, 544, 550, 547)
	O poder do pequeno	"Soberano de um Reino cujos súditos são, quase todos, cavalarianos, trocadores e ladrões de cavalo"; "simples Escrivão, ex-seminarista e bibliotecário, "fidalgo arruinado e pobre"; Quaderna, o Cabra, ou Quaderna, o Castanho,

Gilbert Durand		Palhaço”(SUASSUNA, 2016, p. 62, 120, 172)
	Mediador	“Profeta e Sumo Pontífice da Igreja Católico-Sertaneja” (SUASSUNA, 2016, p. 534)
	Psicagogo, iniciador e civilizador	“Rei do Quinto Império e do Quinto Naipe”, “Profeta e grão-mestre da Ordem do Reino”. (SUASSUNA, 2016, p. 33).
Antoine Faivre	Guia	“Profeta e Sumo-Pontífice da Igreja Católico-Sertaneja”(SUASSUNA, 2016, p. 534)
	Domínio da fala e da interpretação	O Decifrador, charadista, autor de epopeias, (SUASSUNA, 2016, p. 120,368)

Tabela 1: Atributos mercuriais de Quaderna.
Fonte: Autoria própria, com base no comparativo de Vieira (2016).

Para que não reste dúvidas quanto à intenção do autor em identificar Quaderna com a figura de Mercúrio, cumpre observar uma ilustração presente

no Romance da Pedra do Reino denominada “Insígnia Astrológica de Pedro Diniz Quaderna, o Decifrador”, que atribui ao personagem os diversos sinais astrológicos de Mercúrio. Além da grafia do nome do planeta, no alto, à esquerda, observa-se nas mãos da figura da esquerda o caduceu de Hermes-Mercúrio, além de cabeças bifrontes nas rodas do carro, em referência ao signo de Gêmeos. Conforme explicado pelo próprio autor no texto, o “planeta desse signo (Gêmeos) é Mercúrio, astro que, segundo o Lunário Perpétuo, tem domínio *sobre os Poetas-Escrivães, letrados, Pintores, ourives, bordadores, tratantes, diligentes e mercadores*. (SUASSUNA, 2016, p. 239)

Imagem 2: Insígnia Astrológica de Dom Pedro Diniz Quaderna, o Decifrador, criada por Ariano Suassuna para a Obra O Romance da Pedra do Reino.

Fonte: Suassuna (2016)

Próximo ao homem que porta o caduceu mercurial, nota-se uma outra figura, com um cetro na mão, logo abaixo de uma referência nominal ao Sol. Trata-se aqui da associação clássica entre Mercúrio e o Sol, sendo Mercúrio conhecido tradicionalmente como o mensageiro do Sol. Ao observar o céu, é possível visualizar o planeta Mercúrio, com clareza, próximo ao horizonte pouco antes do nascer do Sol, ou pouco depois do seu ocaso. Por isso, diz-se que Mercúrio anuncia a chegada e a saída do Sol. No Romance da Pedra do Reino, Quaderna cumpre a função de anunciador da chegada de Sinésio, o Alumioso,

também chamado “Rapaz-do-cavalo-branco”, figura solar e misteriosa, que retornaria em breve para ajudar o povo, em uma clara referência ao mito de Dom Sebastião.

À guisa de esclarecimento, é preciso dizer que a posição de centralidade simbólica de Hermes-Mercúrio nas obras de Durand e Suassuna, por óbvio, não basta para atestar uma aproximação teórica entre os autores. Na realidade, a afinidade de perspectiva entre os mesmos, na seara do imaginário, se tornará patente por muitas outras vias, ao longo do presente estudo. O registro da relevância da imagem da divindade tutelar para ambos os autores se presta, antes, à fixação de um emblema, de um símbolo eloquente que consagra essa aproximação. Afinal, é disso que se trata o presente estudo: a valorização científica das aproximações por semelhança, por simpatia, por homologia, por contiguidade formal.

Não bastasse a pertinência do instrumental durandiano para lidar com os textos literários em geral, é preciso repisar a especial vocação do Romance da Pedra do Reino para um estudo dessa natureza, dada a intencionalidade do autor em reunir os emblemas, arquétipos e símbolos da cultura brasileira, bem como sua aguda autoconsciência em relação aos temas do Imaginário, o que torna ainda mais fecundo esse encontro.

Muito se tem falado sobre a dimensão ensaística da obra de Ariano Suassuna. Para além da camada propriamente literária do Romance da Pedra do Reino subjaz uma aguda reflexão de natureza teórica sobre a cultura brasileira, o que coloca o autor na esteira de autores como Câmara Cascudo, Darcy Ribeiro ou Gilberto Freyre.

Há no Romance da Pedra do Reino uma clara intenção de reunir o que o autor considera as imagens basais de regência da cultura brasileira, e de decifrá-los, por meio das palavras de Quaderna. A autoconsciência do autor nesse trabalho se torna explicita ao analisarmos sua Tese de Livre-Docência “A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira”, defendida no Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco, em 1976. Neste trabalho, Ariano Suassuna empreende, a seu modo, um verdadeiro trabalho mitanalítico.

Por tudo o que até aqui foi dito, é possível especular, inclusive, sobre a

existência de uma metateoria do imaginário implícita na produção literária de Ariano, tendo em vista o alto grau de autoconsciência do autor quanto à sua própria dinâmica de produção simbólica. Há na Tese de Livre Docência referida, por exemplo, algo muito próximo de uma metacrítica rudimentar, em que o autor põe a descoberto os mitos obsedantes que informam sua atividade literária, ou que subjazem à narrativa dos seus textos. Há, ainda, um trabalho muito próximo de uma metanálise, na medida em que é estudada a agência desses mitos no contexto sócio histórico do país.

Embora não caiba no escopo da presente dissertação investigar os fundamentos dessa metateoria rudimentar, que guia a produção literária de Ariano Suassuna, é importante anotar essa constatação, na medida em que ilustra a especial vocação do *corpus* literário suassuniano enquanto objeto de investigação para o pesquisador do imaginário.

Nessa altura, poderia remanescer a dúvida: se o próprio Ariano Suassuna realiza, a seu modo, um trabalho de metacrítica e mitanálise em relação à própria obra, qual seria a vantagem desta pesquisa? Embora haja uma especial acuidade do autor ao analisar criticamente seu próprio trabalho, certo é que a metodologia empregada, sobretudo em seus trabalhos teóricos, padece de uma sistematização rigorosa e mais científica. A utilização de um instrumental imaginário mais preciso como o de Gilbert Durand poderia trazer à tona, por exemplo, fragmentos míticos que obsidiam o autor, de que possivelmente nem o próprio estaria consciente. A mitologia durandiana poderia extrair com muito mais eficiência todo *sermo mythicus* do Romance da Pedra do Reino, ou, mais especificamente, do Catolicismo Sertanejo, desde suas camadas mais externas e conscientes, até as mais profundas e latentes, fazendo avançar os trabalhos hermenêuticos de Quaderna, o Decifrador do Brasil.

2. O REGIME DIURNO DA IMAGEM NO CATOLICISMO SERTANEJO

O presente capítulo buscará extrair incialmente as figuras terrificantes que animam Romance da Pedra do Reino, expressão imaginal da angústia

humana em face da passagem inexorável do tempo e da morte. Essas imagens terríveis se dividem em três tipos fundamentais, as catamórficas, as nictomórficas e as teriomórficas. Todo o regime diurno das imagens deita raízes profundas nesse universo tenebroso, através de uma dinâmica de oposição e combate.

A sequência do capítulo apresentará as imagens beligerantes e luminosas que aparecem de forma redundante ao longo do Romance, como em um esforço terapêutico da imaginação na lida com suas as realidades mais recônditas e obscuras.

2.1 As imagens terrificantes do tempo e da morte.

Tratamos brevemente no capítulo anterior dos temas da passagem do tempo e da morte na literatura de Ariano Suassuna. Vimos também como passagens biográficas como a morte do pai e o exílio infantil se universalizaram e passaram a simbolizar em sua obra as agruras sociais do povo brasileiro**.**

O terror diante da mudança e a perspectiva abissal da morte tendem a urdir na imaginação humana imagens bastante características. Durand identifica três grandes temas imagéticos ligados à angústia do tempo e da morte: os símbolos teriomórficos, relativos à animalidade angustiante, os nictomóficos, atinentes às imagens noturnas, à escuridão, e os símbolos catamórficos, relacionados com a experiência de vertigem ou queda.

Nesse ponto, passaremos à caça mitocrítica das imagens do Romance da Pedra do Reino que constelam em torno dos temas gerais da angústia, a começar pelo teriomorfismo.

O mais primitivo dos esquemas teriomórficos se relaciona com a aversão psicológica ao fervilhamento, à agitação incontrolável que se observa, por exemplo, em uma colônia de baratas.

O acúmulo fervilhante de animais sempre se mostrou repulsivo à sensibilidade humana, configurando-se como um verdadeiro arquétipo do caos. Não por acaso, as imagens infernais, em diversas culturas, compartilham do mesmo esquema estético do buraco repugnante em que uma miríade de seres convulsiona sem qualquer tipo de controle.

Durand vai radicar o desconforto psicológico frente ao movimento

incontido nas primeiras experiências do bebê ao ser manipulado no parto, ou aos traumas do desmame. A mudança brusca e indesejável de estado encontra no formigamento incontrolável de certos animais seu duplo imaginal remoto.

No Romance da Pedra do Reino, o personagem Quaderna olha da janela da cela em que se encontra preso e visualiza a face infernal do sertão. Segundo ele, a dura vegetação sertaneja se afigura como (...) enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem, Lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao Sol e abrigando Cobras, Gaviões e outros bichos ligados à crueldade da Onça do Mundo (SUASSUNA, 2016, p. 32).

Além disso, por diversas vezes, o personagem nomeia situações difíceis às quais é submetido como novelos-de-cobra ou nós-de-lacraias. Em tudo isso se pressente o fervilhamento caótico dos vermes terrificantes, indício imaginário da angústia. Em última instância, trata-se da agitação humana em face da incerteza e do perigo.

A repugnância ao fervilhamento ou formigamento remete, por homologia, ao esquema simplificado do animado. Por esse motivo, a ideia do tropel estrondoso dos cavalos também é capaz de angustiar o homem. O estouro da boiada ou o galope desenfreado do cavalo traz a marca indelével do movimento sem controle e irracional, capaz de ferir e matar. Por esse motivo, o cavalo é um símbolo poderoso da passagem inexorável do tempo, e, portanto, da própria morte. Nessa medida,

> De todos os Cavaleiros que o puderam avistar, tem um ruim, que é Dom Gavião, sangue negro e luz do Mal. Este monta um Corcel negro que tem nome de "Punhal" e deseja, como os outros, apossar-se do Sangrai. (SUASSUNA, 2016, p. 709)

A cor negra do cavalo de Dom Gavião é significativa, por indicar uma isomorfia entre o animal fugidio e a noite, em sua incerteza e incognoscibilidade. O cavalo negro “Punhal” funciona no esquema da obra como uma antítese do cavalo branco e solar de Sinésio, o Rapaz do Cavalo Branco, variante literária de Dom Sebastião. Neste ponto, é preciso ponderar que mesmo a imagem do cavalo branco guarda algo de terrível, embora suavizada e eufemizada, conforme veremos mais à frente. O próprio Sol, figura exemplar do triunfo apolíneo, do qual o cavalo branco seria uma extensão direta, não deixa de

apresentar certa ambiguidade fundamental. Sobretudo se pensamos em um contexto como o árido sertão brasileiro, o Sol pode se afigurar também como astro fatídico, abrasador, sinal da passagem inexorável do tempo,

> O Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me parece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual (...) estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça, sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição. (SUASSUNA, 2016 p.32)

De todo modo, feita a digressão sobre a ambivalência imaginária do disco solar, do qual o cavalo branco é uma extensão direta, certo é que o cavalo negro e sem rédeas ainda se mostra um símbolo mais adequado da angústia teriomórfica, conjugando o movimento violento e a treva indistinta.

Ainda sobre a violência do tropel dos cavalos, Durand anota um curioso isomorfismo entre este animal e o trovão. De fato, o galope ruidoso dos cavalos lembra o retumbar dos trovões, bem como o rugido do mar e o som dos leões. Curiosamente, o cavalo de Quaderna recebe o nome de Pedra-Lispe, nome dado à pedra de raio ou pedra de corisco:

> Assim, botando em meu cavalo o nome de "Pedra-Lispe" eu homenageio, ao mesmo tempo, meu cavalo, que fica com o nome de um relampo, de um corisco, de um desses raios prateados que caem do céu, estralando e enchendo o mundo de listras de fogo vermelho e azul; homenageio Jesuíno Brilhante, que também tinha cavalo com nome de bicho corredor, do céu; e ainda homenageio o Cangaceiro e cavaleiro sertanejo Corisco, cabra de Dom Virgolino Ferreira, o Lampião! (SUASSUNA, 2016, p.274)

É preciso discernir que Pedra-Lispe, sendo o cavalo de monta de Quaderna, adquire na obra uma valoração simbólica positiva, e representa um elemento violento, porém domado, eufemizado. Isso não exclui, entretanto, a natureza terrível do símbolo. Remanescem atreladas à imagem diversas variantes da constelação teriomórfica: o tropel, o raio, a pedra que desce do céu, acompanhada de listras de fogo. Em outro trecho, Quaderna explica que a pedra-lispe, que dá nome ao seu animal, chega à terra na ponta do raio, e se enterra a sete palmos do chão, à profundidade dos caixões, o que reforça o

caráter tétrico do objeto. O processo de eufemização das imagens terrificantes será melhor tratado no trecho dedicado especificamente ao regime diurno das imagens.

Seguindo adiante nas ideações teriomórficas, tem-se que o esquema da agitação animal pode recrudescer em imagens ainda mais agressivas, ligadas ao simbolismo mordicante. A boca da fera, repleta de dentes afiados, pronta para retalhar a carne, é uma variação aguda do terror teriomórfico. Neste ponto, Durand (2012) menciona o pânico do lobo, o “lobo mal”, que povoa a fantasia ocidental. As lâminas dentárias do mundo animal parecem figurar no plano imaginário como o tempo destruidor, o deus Cronos, devorador dos próprios filhos.

Nesse ponto, é preciso mencionar uma das criaturas mais nefastas do bestiário de Ariano Suassuna: a Moça Caetana. Meio onça, meio mulher, ela é a imagem sertaneja da Morte. Conforme descrição de Quaderna, trata-se de uma moça trajando um vestido vermelho, aberto nas costas, e que deixa entrever, através do decote, o dorso felino da onça.

Interessa notar que, na versão de Ariano, a Onça tem aparência de donzela, e, portanto, costuma sangrar suas vítimas, não por meio de animalescos dentes afiados, mas com suas longas unhas de mulher. Parece claro que a unha constitui uma variante do mesmo tema, substituindo o dente em sua função de lâmina teriomórfica, versão animal da foice de Cronos.

Ademais, consta que o ser fantástico mantinha em cada um dos ombros um gavião, bem como uma cobra-coral à guisa de colar. Quanto à cobra-coral, resta evidente seu papel terrificante, tanto ligado ao fervilhamento larvar, quanto à função de agressividade devoradora. No tocante ao gavião, pensamos que o mesmo cumpre um papel ambivalente. Tendo em vista o contexto, sua função simbólica mais evidente parece relacionar-se com o tema nictomófico da ave noturna ou de rapina. Isso se confirma pela utilização, por parte de Quaderna, de expressões como “divindades de rapina da Morte Caetana” (SUASSUNA, 2016, p. 613).

É possível, teoricamente, visualizar valorações positivas para o tema geral do gavião, variante cultural brasileira da águia. Como animal das alturas, a águia pode simbolizar um vetor de ascensão, de transcendência. A abertura

para o divino não é, em absoluto, estranho ao tema da morte. Como exemplo, menciona-se que, muito embora terrível, a Onça Caetana exerce uma função de conselheira de Quaderna ao longo do romance:

> Uma outra face da Caetana perpassa sua produção poética, uma face solar, que aponta para uma abertura ao Divino, para uma iluminação. De fato, no universo simbólico de Suassuna, interpenetram-se imagens solares e imagens noturnas, pelo entrelaçamento das duas constelações semânticas que perfazem a simbologia da morte (BRITO, 2003, p.660)

Neste contexto, entretanto, não há que se pensar na ave enquanto símbolo de ascensão e purificação. Em uma obra-irmã do Romance da Pedra do Reino chamada “As infâncias de Quaderna”, percebe-se um uso bastante negativo da imagem do urubu.

> Brincamos com o urubu o dia todo. Deixávamos que ele, amarrado, corresse um pouco com seu passo bambo, e, quando ele se julgava livre e tentava alçar vôo, nós o fazíamos cair, com um pequeno puxão na cordinha que amarrava sua perna. Se ele fosse uma altiva ave de rapina, talvez nosso comportamento fosse diferente, mas ele era um comedor de carniça nojento e lamentável. Depois, à tardinha, já enjoados da brincadeira, soltamo-lo, mas só depois de termos amarrado a seu pescoço uma tampa de papelão de caixa-de-sabonete. Nessa tampa de papelão, um de nós tinha escrito uma frase escarninha: Eu me chamo João Pessoa (SUASSUNA, 1977, p.115).

No contexto, portanto, resta inequívoca a ideação da ave de rapina enquanto um signo típico de morte. A ave da estranha brincadeira infantil não pode alçar vôo, está presa ao chão por uma corda, de modo semelhante ao famoso Albatroz de Charles Baudelaire (1995), exilado no chão, sob o peso das asas gigantescas. O escrito na tampa de papelão atado ao urubu, “Eu me chamo João Pessoa” (SUASSUNA, 1977, p.115), revela ainda um elemento biográfico terrível: o pai de Ariano Suassuna fora morto por ser acusado de cumplicidade no assassinato de João Pessoa.

Abordados os elementos propriamente teriomórficos do complexo símbolo da Onça Caetana, é preciso dizer que Quaderna também identificava o felino com a própria Terra, “esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça

piolhosa dos homens" (SUASSUNA, 2016, p. 16). Em outro trecho, afirma ainda o personagem, "Quisesse ou não quisesse, eu tinha nascido do sangue da Onça-Parda, da Onça cega e sarnenta do Mundo" (SUASSUNA, 1977, p. 540). Muitas vezes, em face da postura diurna do imaginário, as próprias imagens terrificantes se modulam, ganhando dimensões gigantescas ou alcançando os cimos do terror. Afinal, quando maior e típico é o inimigo, mais gloriosa é a vitória sobre ele.

O que se percebe é um amálgama de elementos teriomórficos claramente ligados ao fervilhamento e à mordicância. Não apenas a imagem utilizada para simbolizar a morte foi a de uma fera dentada; mas a mesma apresenta significativamente o torso coberto de piolhos e sarna.

> Agora, ainda deitada, ela olha em seu corpo esses dois belos peitos e, mais embaixo, a concha selvagem, entrecerrada na relva escura dos pêlos noturnos. [...] No mesmo instante começou a perder sua forma de mulher e a assumir a de Onça malhado-vermelha. A cobra coral cujo nome é Vermera, que lhe serve de colar e nunca larga seu pescoço, enroscava-se ali, ferindo o ar de vez em quando com sua língua bipartida. Enquanto isso, as três aves-de-rapina da Morte pousavam sobre ela e, cravando-lhe as garras, começaram a penetrar em seu corpo – na sua pele, na sua carne, no seu sangue, nos seus ossos – primeiro as garras, depois os pés, as pernas, até que os próprios corpos das cinco passassem a ser um corpo só, com seis asas e cinco cabeças, a da Onça, a da Cobra e as três Aves-de-rapina (SUASSUNA, 1977, p. 6-8).

É notável, ademais, que Suassuna identifique e faça fundir sob o mesmo espectro animal a Morte e o Mundo. Tal como explicado no capítulo anterior, o Mundo para Suassuna é, primariamente, pedra, exílio e morte, tal como lhe parece solo árido do sertão.

No Soneto "Infância" da obra Dez Sonetos com Mote Alheio, Sussuna (1980) compila uma constelação de imagens isomórficas ligadas ao terror do tempo e da morte - o exílio, a pedra, a cegueira, o sol, o tigre:

> Sem lei nem Rei, me vi arremessado,
> Bem menino, a um Planalto pedregoso.
> Cambaleando, cego, ao Sol do Acaso,
> vi o mundo rugir, Tigre Maldoso.
> (SUASSUNA, 1980)

A angústia em face da morte e da passagem do tempo estrutura na psique humana, além de figuras animais, um segundo esquema formal, relacionado com o tema da escuridão. A inquietude do movimento animal pode ser simetricamente identificada com a insegurança dos ambientes sem luz, e, portanto, sem referências definidas.

A chamada constelação nictomórfica ordena as imagens noturnas, aquáticas e femininas em geral. Em todas elas se sugestiona uma ideia de profundidade indiscernível e oculta. Tal como a noite densa, a água escura e profunda é uma imagem bastante hostil ao homem. Subentende-se toda sorte de perigos e reveses a partir dos abismos sem luz.

Conforme visto, a figura mais terrível do romance de Ariano, personificação da morte, é uma terrificante onça, mas é também, e, sobretudo, uma mulher. De acordo com o fio de Ariadne do isomorfismo durandiano, a mulher corresponderia imaginariamente à noite, às águas, aos espelhos.

Durand dispõe que os cabelos longos seriam um forte elemento dessa aproximação formal entre a mulher e as águas correntes. De fato, em ambas as imagens se observa uma substância fluida e ondulante, análoga ao fluxo irreprimível do tempo. Conforme Bachelard (1997), “basta que uma cabeleira desatada caia - escorra - sobre ombros nus para que se reanime todo o símbolo das águas” (BACHELARD, 1997, p. 87).

Durand expõe ainda que o terror nictomórfico desliza das águas escuras para uma outra água, ainda mais inquietante, o líquido menstrual, objeto de toda sorte de interdições nas diversas culturas humanas.

Para além da isomorfia aparente entre a água escura e o mênstruo, o próprio ciclo menstrual da mulher parece repetir a lógica dos grandes ciclos da natureza, o ciclo das fases lunares ou das marés, motivo pelo qual a mulher é comumente identificada com a Natureza mesma:

> O corpo da mulher é como oceano influenciado pelo movimento das ondas lunares do mês. Lento e adormecido, seus tecidos gordurosos estão repletos de líquidos, que subitamente se limpam na maré alta hormonal. O edema é a nossa recaída mamífera no vegetal. A gravidez demonstra o caráter determinista da sexualidade feminina. Toda grávida tem o corpo e a psicologia arrebatados por uma força ctônica além de seu controle (PAGLIA, 2001, p. 18).

Nesse particular, Paglia (2001) se ampara em análises do psicanalista húngaro Sándor Ferenczi (1990), que leva o isomorfismo imaginativo existente entre a mulher e o oceano a limites bastante controversos:

> A secreção genital da fêmea entre os mamíferos superiores e no homem … possui um odor distintamente íctio (odor de salmoura de arenque), de acordo com a descrição de todos os fisiologistas; esse odor da vagina vem da mesma substância (trimetilamina) que dá origem à decomposição do peixe.

Por outro lado, a própria estruturação anatômica da fêmea parece evocar uma ideia de intimidade e encapsulamento. Ao contrário do órgão genital masculino, que se projeta geometricamente para o exterior, o órgão sexual feminino é oculto e interno. A mesma lógica se aplicaria ao útero materno, que urde o feto no íntimo segredo do corpo. Por esse motivo, segundo Paglia (2001), a metáfora fundamental da mulher se relaciona com o tema do mistério, do oculto.

O amálgama analógico que associa a mulher às águas, à escuridão, aos ciclos naturais parece ter levado à formação de diversos mitos de deusas terríveis e mortais, como, por exemplo, a deusa hindu Kali. Neumann (1999) explica essa dinâmica na obra “Grande Mãe, um estudo histórico sobre os arquétipos, simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente”:

> Da mesma forma como o mundo, a vida, a natureza e a alma são vivenciadas como femininas geradoras e nutridoras, acolhedoras e protetoras, seus opostos também são percebidos na imagem do Feminino, e, para a humanidade, a morte, a destruição, o perigo, a penúria, a fome e o desamparo aparecem como impotência diante da Mãe sinistra e terrível (NEUMANN, 1999, p. 134).

Abundam na literatura os exemplos da impressão terrificante da imagem feminina. Baudelaire, por exemplo, chega a extremos misóginos ao dizer que a “mulher é natural, isto é abominável” (BAUDELAIRE, 1995, p. 525). Em toda sua obra, o poeta concebe a mulher como uma entidade titânica, dotada de poderes incontornáveis, como uma força cega da natureza, “como a tépida areia e o azul dos desertos, ambos indiferentes à humana doença” (BAUDELAIRE, 2011, p. 49). Isso parece ser a raiz de sua alardeada conduta

contra natura e do seu dandismo, marcado pelo gosto pelo artifício, pelos cosméticos. Percebe-se aí, também, no fundo de tantos artifícios, uma aguda e dolorosa consciência da inexorabilidade da marcha para a morte.

Voltando à Moça Caetana, chama a atenção a presença de uma curiosa variante do tema dos cabelos: os duros pêlos das axilas saltavam de seu local anatômico de origem, e se expandiam, em tufos bizarros, pelas faldas dos seios. Trata-se de um claro signo de animalidade bruta, em contraste com a pele e os seios delicadamente femininos da moça. Durand (2012) nota que frequentemente o ogro, tal como o diabo, se apresentam cobertos de pelos negos ou barba escura.

Há que se ponderar que a presente análise nada pretende concluir sobre a natureza feminina em si, quer sob aspectos psicológicos, quer sob aspectos sócio-históricos. Tratamos aqui unicamente da dinâmica externa das imagens, ainda que a mesma ganhe eventualmente tonalidades negativas ou indesejáveis. É preciso enfrentar as imagens tal como elas emergem nas diversas culturas humanas. Durand sabia que navegava por águas nebulosas, e chegou a falar de certa “misoginia da imaginação” (DURAND, 2012p. 104). Feito o desagravo, fato é que o arquétipo da Mãe Terrível continua agindo no trajeto antropológico da formação de imagens onde quer que estejam os seres humanos.

> A realidade simbólica da Mãe Terrível extrai suas imagens preponderantemente de dentro, isto é, o caráter elementar negativo do Feminino se expressa através de imagens fantásticas e quiméricas que não são oriundas do mundo exterior. A razão disso é que esse Feminino Terrível é um símbolo para inconsciente. O lado escuro do maternal terrível assume a forma de monstros, seja o Egito, ou na Índia, no México ou na Etrúria, em Bali ou em Roma. Das mitologias e lendas de todos os povos, épocas e lugares – assim como dos pesadelos de nossas noites individuais -, as figuras de bruxas e vampiros, fantasmas e espectros nos atemorizam, todas elas igualmente sinistras. A metade escura do ovo cósmico preto e branco, que representa o Grande Feminino, engendra figuras terríveis que manifestam o lado negro e abissal da vida e da psique humana (NEUMANN, 1999, p. 134).

Há ainda uma modulação do tema da treva que reforça o senso trágico da presença de Quaderna no mundo: a sua cegueira intermitente. Decerto, trata-se de uma cegueira um tanto duvidosa, pela estranha conveniência com

que se manifesta. O caráter dúbio do personagem, muitas vezes mentiroso, deixa dúvidas quanto à veracidade de sua alegação de cegueira. Independentemente disso, a imagem do cego parece compor perfeitamente o quadro semântico da vida precária e trágica do homem no sertão. Na passagem abaixo, vê-se uma notável convergência da cegueira com outros signos teriomórficos e nictomórficos - a onça, o espelho:

> Eu, na minha cegueira incauta, continuava passando e repassando a navalha de aço no afiador. Num certo momento, meus olhos pousaram, por acaso, no espelho que permanecia ali, em minha frente, em pé, encostado ao tronco.
> No mesmo instante, dei um salto e um grito de terror: refletido no espelho, estava o vulto de uma Onça, na estrada! Virando-me, aterrorizado, para o lugar em que, pela posição da imagem refletida, a Fera deveria estar, não vi nada! Onde estaria a Onça? Será que eu teria me enganado? Olhei de novo, rapidamente, para o espelho: lá estava, de novo, a Onça! (SUASSUNA, 2016, p. 537).

Há ainda um último esquema ligado à angustia do tempo e da morte – as imagens catamórficas, ou relacionadas com a queda. Essas imagens derivam da vertigem primordial sentida pelo recém-nascido ao ser bruscamente balançado, e relacionam-se com o reflexo postural. Enquanto a agitação da mobilidade indesejada gera na psique do bebê os germes teriomórficos, o medo de cair configura o esquema catamórfico. Cumpre pontuar que a esta queda pode tanto ser física, o que engendra uma sensação de vertigem, quanto moral, o que provoca agitações relacionadas ao pecado e à culpa.

Quaderna, além de obsedado pela imagem feminina da Morte, fornece uma eloquente imagem do seu estado atual, caído, pecaminoso, ao pedir ao seu planeta regente, Mercúrio, que o livre da “atual Mulher”:

> Ó meu astroso e fatídico Planeta! Livrai-me da atual Mulher, mercuriana e endemoninhada que se apossou do meu sangue, e fazei aparecer diante de mim a Outra, a Venusiana de signo louro-cabrum com que sonho há tanto tempo! (SUASSUNA, 2016, p. 555).

A fala do personagem denota uma intenção de transmutação alquímica, e um desejo de purificação de sua própria alma, identificada com a “Mulher atual”. Conforme dito, a purificação (eufemização) da Mulher, e de vários outros

símbolos terríveis será tratada minunciosamente no trecho dedicado ao regime diurno das imagens. O que interessa para o momento é a redundância na utilização de imagens femininas para representar a temática do tempo e da morte.

2.2 As imagens diurnas do Reino.

O conjunto de figuras terrificantes que expressam a angústia humana diante do tempo e da morte engendra na psique reações de dois tipos fundamentais: um impulso positivo de dominar e transcender o perigo, e um impulso passivo de fuga ou pacificação. Tratam-se de duas terapêuticas diversas do imaginário humano, tendentes ambas a resolver a tensão inicialmente gerada. Do primeiro impulso decorre o chamado regime diurno da imagem; do segundo, o regime noturno.

Inicialmente, abordaremos as soluções diurnas extraídas do texto de Suassuna, e suas relações com a arquetipologia durandiana.

No regime diurno da imagem, observa-se uma justa simetria entre os três grandes esquemas terrificantes e os três esquemas da vitória. Aos símbolos catamórficos, relacionados com a ideia de queda, opõem-se frontalmente os símbolos ascensionais, verticalizadores. Por sua vez, os símbolos catamórficos, relacionados com as trevas, contrastam com os símbolos da luz, espetaculares. Por último, aos símbolos terimórficos, ligados aos animais terríveis, opõem-se o simbolismo diairético.

Símbolos catamórficos> símbolos ascensionais
Símbolos nictomórficas> símbolos espetaculares
Símbolos teriomórficos> símbolos diairéticos

Quadro 2: Esquemas de contraposição simbólica do Regime Diurno.

Fonte: própria

Em face da sensação de queda, e suas imagens decorrentes, entra em ação a dominante postural da psique humana. O esforço por superar a instabilidade espacial, e colocar-se ereto, engendra na mente humana uma vasta constelação de símbolos ascensionais, que vão desde a escada que leva

aos céus, até as asas angélicas, e toda a gama de obelisco, bétilos e outras pedras sagradas verticais.

Em face das trevas, entra em ação os símbolos da luz, espetaculares. Por último, em face do terror teriomórfico, entram em cena os símbolos da divisão, da purificação, da separação cortante entre o bem e o mal (Pitta, 2005, p.31).

Essas imagens são verdadeiras armas do imaginário levantadas contra a angústia do tempo e da morte, e são marcadas por um gestual de franca oposição e resistência. Na sequência, analisaremos as diversas imagens diurnas extraídas do Romance da Pedra do Reino, em todas as três variantes básicas.

2.2.1 As torres e as pedras

O primeiro e mais simples esquema ascensional é justamente o da verticalidade. Os lugares altos são espaços universalmente consagrados a práticas religiosas. A elevação geográfica representa uma quebra de nível ontológico, propícia à atividade de elevação espiritual. Da mesma forma, estruturas verticalizadas como os obeliscos ou torres indicam um vetor em direção ao alto.

Neste ponto, releva a imagem das duas grandes colunas graníticas de Pedra Bonita, centro simbólico do Romance da Pedra do Reino. As pedras do Reino são como obeliscos naturais, de aparência fálica, que evocam no imaginário dos devotos as torres de um castelo.

> A Pedra Bonita, ou Pedra do Reino, como lhe chamam hoje, são duas pirâmides imensas de pedra maciça, de cor férrea e de forma meio quadrangular, que, surgindo do seio da terra defronte uma da outra, elevam-se sempre à mesma distância, guardando grande semelhança com as torres de uma vasta Matriz, a uma altura de cento e cinquenta palmos (ou seja, trinta e três metros). A que fica para o lado do Nascente, em consequência de uma espécie de chuvisco prateado de que está coberta, de meia altura para cima, e que parece infiltração de malacacheta, adquiriu o nome de Pedra Bonita, em completo prejuízo da companheira (SUASSUNA, 2016, p. 64).

Eliade (2008) reflete que o rochedo revela ao homem um modo de ser

absoluto, tendo em vista seu poder de resistência temporal (ELIADE, 2008, 173). A rocha é como a estrutura definitiva, que permanece imutável enquanto tudo ao redor gradualmente perece.

Não obstante a ideia de imutabilidade expressa no simbolismo lítico, constata Eliade (2008) que “os homens adoram as pedras apenas na medida em que elas representavam algo diferente delas” (ELIADE, 2008, 173). A força da cratofania lítica é que seu significado nunca se esgota na pedra em si, enquanto fenômeno geológico. A rocha, em sua definitividade, aponta para a transcendência do tempo, e tem uma dignidade que as coisas geralmente não têm: elas não “morrem”, não se “desgastam”, pelo menos não em uma escala de tempo facilmente observável. Assim, embora seja sempre igual a si mesma, a pedra aponta sempre para um “outro”, que é a razão profunda de sua força.

As duas estruturas graníticas de Pedra Bonita são justamente esse lugar da epifania. Nelas se projetam os desejos dos devotos do Reino, e por meio delas se espera o desvelamento do glorioso Quinto Império, e de Dom Sebastião, o Esperado, que estaria ali encantado. Não bastasse sua perenidade lítica, as colunas do Reino são eretas. Sua aparência fálica não deixa de ser notada por Quaderna:

> Além disso, a pedra mais alta é meio safada, Dinis, indecente como o diabo! - Indecente? Indecente por quê? - Parece uma totoca! - É mesmo! - concordei, espantado. (SUSASSUNA, 2016, p.153)

Segundo Paglia (1992), a metáfora genital masculina é baseada no esquema da projeção. Como vimos, a mulher, enquanto arquétipo, evoca a natureza e seus ciclos infinitos de nascimentos e mortes. O homem, por seu turno, teria a psicologia marcada pelo impulso de se projetar para além desse vórtice natural. O próprio genital masculino, em sua conformação anatômica, funcionaria simbolicamente como um instrumento de projeção. Enquanto a vagina é um órgão interno, úmido, oculto, o pênis é como uma extensão geometrizada do corpo. Nas palavras da autora, “A projeção masculina de ereção e ejaculação é um paradigma para toda projeção e conceitualização — da arte e filosofia à fantasia, alucinação e obsessão. (Paglia, 1992, p. 30)”.

Nesse sentido, o pilar ereto de pedra é um ícone ascensional por

excelência. Ainda, nas palavras de Paglia (1992), é uma linha apolínea desafiando o tempo:

> A figura humana ideal no Egito é uma coluna, um elemento de arquitetura e geometria. O gigantismo da natureza pro- criadora foi masculinizada e endurecida. O Egito tem poucas florestas, mas montes de pedras. A pedra dá uma arte de permanência. O corpo é um obelisco, quadrado, fálico, apontado para o céu, uma linha apolínea desafiando o tempo e a transformação orgânica. (PAGLIA, 1992, p. 66)

Não por acaso, há um trecho do romance em que Quaderna pede ao seu irmão Taparica que faça uma gravura das pedras do Reino, e que coloque entre as duas a imagem do Sol, “signo astrológico macho” (Suassuna, 2016, p. 153).

As fálicas pedras do Reino são, portanto, vetores de transcendência, e funcionam como verdadeiros *axis mundi*, eixos de ligação entre a precária realidade presente e um futuro transcendente e oculto. Todos os principais elementos da cratofania lítica estão ali presentes: o material sólido e perene, a verticalidade, a ideia de que guardam em seu interior um segredo a ser desencantado.

Outra pedra que fascina Ariano Suassuna, referenciada longamente em seu livro póstumo, "Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores", é a chamada Pedra de Ingá. Neste romance, o personagem principal declara: “Sempre que venho aqui, fico possuído de uma sensação de respeito quase religioso”. Trata-se de um monumento arqueológico, também chamado de "Itacoatiara", localizado no município de Ingá no estado da Paraíba. Nele se visualiza uma série de gravuras rupestres em baixo relevo, feitos pelos ancestrais brasileiros, cujos signos são apropriados por Ariano e formam a base pictórica de sua Arte Armorial. Dom Pantero, personagem do referido romance póstumo, deixa clara sua devoção em relação ao sítio sagrado:

> Ao chegar ao local do desvio que leva à famosa Itaquatiara, parei; estava indeciso entre continuar logo a Viagem, como a prudência me recomendava, e me deter um pouco para “pegar” a energia daquela Pedra sagrada, tão parecida com a do Altar central da Ilumiara Jaúna, e que, para mim, era e fora sempre uma espécie de “Pedra de Roseta”, a guardar, em seus misteriosos hieróglifos, “o segredo do Mundo” (SUASSUNA, 2017, p. 386)

Voltando ao Romance da Pedra do Reino, há ainda a menção de um Lajedo, semelhante à Pedra do Reino, cujo pico, se alcançado, forneceria a Quaderna todos os gozos da transcendência:

> O Lajedo parecia com a Pedra do Reino, a do chuvisco prateado, e eu sabia, com o sangue, que, se conseguisse escalá-lo, experimentaria, no alto, de uma vez só, o gozo do Amor, o poder do Reino, a fruição da Beleza e a união com a Divindade (...) (SUASSUNA, 2016, p. 576).

Outra notável imagem de elevação é a da torre da capela, no topo da qual se deu o crime que constitui a linha mestra do romance. Lembremos que toda a narrativa da obra configura um libelo de defesa do personagem principal, Quaderna, acusado de participação na morte de seu padrinho Pedro Sebastião, pai de Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco. As condições dessa morte são as mais obscuras possíveis: Pedro Sebastião fora degolado no pequeno quartinho do sino, localizado no alto de uma torre de sua fazenda “Onça Malhada”. Local sem móveis ou janelas, e cuja única porta de acesso encontrava-se trancada por dentro.

Chamam atenção alguns detalhes da fatídica torre. Primeiramente, trata-se de uma torre de capela, local sagrado por excelência. Além disso, há uma ausência absoluta de móveis ou outros objetos em seu interior. Ademais, o lugar era coberto de pedra-e-cal, e as únicas aberturas ao mundo exterior eram algumas seteiras dispostas nas paredes. Trata-se, portanto, de um lugar elevado, simples, branco de cal. A ausência de objetos parece elevar aquele espaço para além do plano da multiplicidade vulgar. Ademais, as seteiras são seus únicos ornamentos. Vale lembrar que as setas são uma variante típica do esquema da elevação.

Em uma curiosa duplicação da mesma imagem, algum tempo depois, Sinésio, filho de Pedro Sebastião, desaparecido no dia da morte de seu pai, fora encontrado morto na Casa da Pólvora, no topo de outra torre, praticamente idêntica à primeira, em um velho convento franciscano:

> Ora, Senhor Corregedor, por uma coincidência que não deixou

> de impressionar violentamente as ardentes imaginações sertanejas, a Casa da Pólvora, do mesmo jeito da torre da "Onça Malhada" onde morrera o Pai, é um pesado edifício de aposento único, com uma só entrada, de tecto abobadado, e iluminado somente por seteiras. É construído "no estilo militar, pesado e austero do século XVIII brasileiro" (SUASSUNA, 2016, p. 376).

Quaderna não se resigna diante da morte do jovem Sinésio. Antes, aguarda seu retorno triunfante em um cavalo branco. A torre, neste contexto, funciona como um mecanismo de desligamento do sujeito do plano terrestre e o seu consequente encantamento. Perceba-se que o relato segue a mesma configuração arquetípica das pedras do Reino. Tal como a torre da Casa da Pólvora, os monólitos de Pedra Bonita também guardam o infante Dom Sebastião em estado de encantamento.

Em todos esses símbolos nota-se o esquema da verticalidade, que rompe a horizontalidade do espaço profano. A torre, a pedra fálica, o lugar elevado, todas parecem se projetar verticalmente para além do plano da múltiplo. E a todos se soma uma dimensão de encantamento, de profundidade invisível.

Não por acaso, Quaderna ao visitar pela primeira vez as colunas de pedra, contorna-as ritualisticamente, batendo a rocha com os nós dos dedos, e pronunciando a “Oração da Pedra Cristalina”:

> Depois, enquanto os outros descansavam, contornei as pedras, batendo nelas disfarçadamente com os nós dos dedos e pronunciando a "Oração da Pedra Cristalina", escrita pelo - santo padre do Juazeiro, meu Padrinho Padre Cícero: Queria ver se, assim, a pedra se abriria, revelando em suas entranhas o famoso Tesouro da Pedra do Reino (SUASSUNA, 2016, p. 431).

Reza a tradição folclórica nordestina que essa oração, atribuída a Padre Cícero, seria também rezada por Lampião. No Romance da Pedra do Reino, ela é utilizada por Quaderna como uma espécie de fórmula mágica:

> Minha pedra cristalina, no mar foi achada, entre o cálice e a hóstia consagrada, treme a terra e as mãos, mas não treme o coração do nosso senhor Jesus Cristo no altar, assim treme a oração dos meus inimigos, quando olhares para mim eu te benzo em cruz, entre o sol, a lua e as estrelas e a Santíssima

> Trindade. Meu Deus, na travessia eu avistei meus inimigos, o que faço com eles? Com o manto da virgem Maria serei coberto, com o sangue de nosso senhor Jesus Cristo serei valido. Meus inimigos têm vontade de atirar, se atirarem de espingarda, o cartucho cairá pelo chão, se me amarrarem, as cordas se desatarão, se me trancarem, as portas se abrirão. (PENAFORTE, 2021, p.77)

Ao valer-se da oração, Quaderna parece desejar que as foscas e opacas torres de granito, realidade material imediata, tornem-se cristalinas e deixem entrever o seu conteúdo oculto. Há um anseio de que o símbolo revele enfim o referencial simbolizado. A cristalinidade opera aqui como uma variante imaginal da luz branca, diante da qual tudo se torna plenamente conhecido. Cumpre notar que tema modula do esquema ascensional para o esquema espetacular, luminoso. Nesse ponto, chegamos ao paroxismo do regime diurno da imagem, em que converge sobre o tema da pedra uma constelação de ideias de pureza, de verticalidade, de transparência luminosa.

Segundo Durand (2012), “a impureza é sempre múltipla, em grande profusão” (Durand, 2012, p. 170), já a pureza é cara à unidade e à simplificação. Não deixa de ser notável, entretanto, que as pedras do Reino, embora expressem um simbolismo ascensional, sejam duas e não apenas uma, como normalmente ocorre no esquema do obelisco. Este desvio do semantismo arquetipal da ascensão, que ordinariamente tende à singularidade purificadora, talvez revele algo sobre a natureza imaginária das pedras do Reino. Certo é que, embora haja um evidente um impulso purificador e diurno na religião do Reino, esse impulso não é típico, como nas religiões uranianas, marcadamente ascéticas.

O simbolismo religioso formado prioritariamente no regime diurno da imagem induz ao desenvolvimento de práticas radicais de purificação, tendentes à superação final das dualidades. É o que se verifica, por exemplo, na técnica de Jñana Yoga conhecida como *neti neti*, expressão sânscrita que pode ser traduzida como "não isto, não aquilo". Trata-se de um exercício apofático de análise e discriminação dos objetos mentais, e a consequente rejeição de tudo aquilo que não é Brahman, a Realidade Absoluta. A ideia é que a mente não se apegue a nenhum objeto contingente, mas que mantenha um

vetor permanente de ascensão e purificação, sempre na busca do objeto transcendente último e único. Ainda no universo hindu, no mesmo sentido, há diversas técnicas de *tapasya*, exercícios de austeridade e mortificação corporal. O Cristianismo também apresenta muitas ideias próprias do regime diurno da imagem, a começar pela ênfase no princípio da queda e no pecado original, que acaba levando a uma estruturação antitética de suas práticas. O Cristianismo, via de regra, estabelece uma franca oposição ao “mundo”, à matéria caída. Isso acaba por engendrar toda sorte de penitências, jejuns e sacrifícios.

Já a religião de Quaderna, bem ao contrário do Catolicismo Romano, não se coaduna com qualquer tipo de rigor ascético. Nas palavras do personagem, o seu Catolicismo Sertanejo é “uma religião que me salvava a alma e, ao mesmo tempo, permitia que eu mantivesse meu bom comer, meu bom beber e meu bom fuder” (SUASSUNA, 2016, p. 543).

> A Igreja Católico-Sertaneja é a única religião do mundo que é bastante "judaica e cristã" para levar ao Céu e, ao mesmo tempo, bastante "moura" para nos permitir, aqui logo, os maiores e melhores prazeres que podemos gozar nesse mundo velho de meu Deus! (SUASSUNA, 2016, p. 339)

Apesar do impulso de transcendência, a religião da Pedra do Reino preserva sempre algo de dual e de sensual. Essa ambiguidade fundamental parece corretamente replicada no seu eufemizado simbolismo axial.

Tratamos até aqui de símbolos de ascensão espacial, que privilegiam os lugares altos e verticalizados, e que ilustram muito claramente um vetor psíquico de purificação e conquista do espaço olímpico, metafísico. Uma variante desse esquema pode ser identificada na própria linguagem da Arte Armorial. Conforme vimos, a linguagem de Suassuna privilegia o emblema, em detrimento da abstração. O Romance da Pedra do Reino, mesmo nas suas passagens mais poéticas, jamais envereda por imagens diáfanas ou impressionistas. Ao contrário, as palavras escolhidas pelo autor são como insígnias concretas e típicas dos objetos que referenciam, como se gravadas em um escudo ou em uma bandeira.

Esse aspecto pictórico da Arte Armorial pode ser visualizado também em sua expressão plástica. Artistas plásticos como Gilvan Samico, José Costa

Leite, e o próprio Ariano Suassuna, apresentam obras de contornos nítidos e cores puras, muito semelhantes à ilustração tradicional da literatura de cordel.

Imagem 3: Criação - Homem e Mulher, 1993.

Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32669/criacao-homem-e-mulher

Camille Paglia (2001) identifica duas linhas de força pictóricas na Arte Ocidental: uma de tendência “apolínea”, que privilegia o traço rígido do desenho e a definição esquemática dos planos, e uma de tendência “dionisíaca”, que enfatiza o peso relativo das cores, em detrimento da linha. Não cabe no escopo desta dissertação problematizar quanto à correção de se adotar Apolo e Dionísio como categorias dicotômicas de análise. Mas, fato é que Paglia (2001) assim os concebia, na esteira filosófica de autores como Friedrich Nietzsche. Para esses autores, Apolo seria ícone de tudo o que é luminoso, claro, individual, marcado por rígidos contornos. Já Dionísio corresponderia ao domínio do indistinto, à dissolução dos limites e das formas.

Na arte de tendência dionisíaca, o limite entre os objetos é sempre impreciso, e apenas evocado por jogos de luz e sombra. Uma técnica como o *chiaroscuro*, por exemplo, muito utilizada por Leonardo da Vinci, tende a borrar os contornos, e unificar os objetos em uma mesma substância plástica esfumaçada, quase indistinta. Inúmeros pintores como Rembrandt, William Turner, e praticamente todos os impressionistas, adotaram esse pictorialismo

de tipo predominantemente dionisíaco.

Já os artistas de matriz apolínea, ao contrário, tendem a recortar rigidamente os objetos em relação ao seu fundo. Essa pintura guarda semelhanças com a arte da tapeçaria e o mosaico, cujos limites gráficos da composição são geralmente marcados por traços perfeitamente discerníveis. Jean-Auguste Dominique Ingres e Sandro Botticelli seriam exemplos lapidares dessa tendência. Sobre Botticelli, discorre Paglia (1992):

> Falei da descendência dos ícones bizantinos, com seus contornos firmes e sua estática frontalidade, do kouros grego. Botticelli ressuscita o paganismo na linha bizantina. Inspirado pelo Davi de Donatello, de pé por si, devolve à figura pintada o iconi- cismo apolíneo. A clareza de contorno de Botticelli é a mesma blindagem da personalidade ocidental que vimos pela primeira vez no entronado faraó Quéfren. (PAGLIA, 1992, p. 145).

Além de linhas perfeitamente definidas, nota-se nas pinturas de Botticelli uma atmosfera de límpida transparência, dir-se-ia, “apolínea transparência”. As pinturas de Leonardo da Vinci ou Rembrandt, por sua vez, parecem carregadas de sombras e de matéria plástica, talvez um resultado pictórico do derretimento dionisíaco da linha e do contorno.

A Arte Armorial, no campo estritamente formal, tende à vertente apolínea da tradição ocidental. É natural que suas obras plásticas mais paradigmáticas não sejam pinturas a óleo, mas xilogravuras ou esculturas, possivelmente pela concretude desses meios de expressão. Do ponto de vista pictórico, a Arte Armorial busca a força dos brasões da Arte Heráldica, com seus esmaltes e tipos bem definidos. A própria linguagem literária, conforme já visto, persegue essa idealidade:

> A Literatura Armorial é dessa mesma família e, por isso, é povoada de signos e insígnias, de formas concretas que a fazem aparentar-se não só com tais monstros sagrados da Poesia, mas também com a gravura, a tapeçaria, a escultura e os estandartes armoriais, que pulsam, todos, em consonância com o espírito épico e emblemático do Povo Brasileiro e de sua Arte. (SUASSUNA in CARRERO, 2009, p.28)

A palavra feita insígnia concreta parece seguir, no trajeto antropológico do imaginário, o mesmo vetor das imagens ascensionais. O que se busca é a

clareza e a compartimentação semântica, tal como em uma coleção de brasões ou em um bestiário medieval. Em outros termos, a própria palavra dita em linguagem heráldica ou armorial pode ser considerada um símbolo do regime diurno da imagem, tanto quanto o obelisco ou a torre.

Neste ponto, é preciso dizer que, no limite, até mesmo a linguagem descarnada e matematizante da ciência moderna segue o trajeto ascensional das imagens diurnas. Radicada no mesmo centro pré-linguístico de todo o simbolismo ascensional – o reflexo postural -, a linguagem científica também busca se purificar, se erguer e ascender à universalidade. De acordo com Durand (2012):

> E o que dizer dos temas da filosofia cartesiana? Todo dualismo cartesiano, toda a inspiração do método de clareza e distinção é, de fato, na nossa imaginação ocidental, a “coisa do mundo mais bem partilhada”. O triunfo do racionalismo é sempre prefigurado por uma imaginação diairética (...)”. (DURAND, 2012, p.182)

Ocorre que a linguagem científica de viés cartesiano almeja purificar-se até o limite do desfazimento das imagens mesmas que lhe deram origem, até que só reste a abstração diáfana. É possível visualizar nas ascéticas molduras cartesianas um desejo por exorcizar a “louca da casa”.

De todo modo, qualquer pretensão de purificar o conhecimento de sua matriz imaginaria é sempre uma empresa vã. De acordo com Durand (2012), todo discurso, seja literário, seja científico é necessariamente animado por imagens arquetípicas basais. Sendo a agência do mito no pensamento humano algo inescapável, Josephson-Storm (2017) chega a apontar, como decorrência do processo de demitologização da cultura ocidental, a insurgência de um mito novo e poderoso, o “mito-do-fim-do-mito”. Segue-se na história cultura uma profusão de suas variantes, a “morte de Deus", "o eclipse dos deuses" (JOSEPHSON-STORM, 2017, p. 67).

A escrita armorial, por sua vez, embora siga o mesmo trajeto antropológico, não se radicaliza ao ponto de almejar o desfazimento das imagens. Ao contrário, busca fundir imagem e palavra em uma unidade pura, “esmaltada”, para usar o jargão armorial. Desse modo, permanece a Arte

Armorial no plano polissêmico do símbolo, organizando suas imagens como armas de guerra.

Durand (2012) já falava da natureza intrinsecamente polêmica e combativa do regime diurno da imagem. Os emblemas armoriais seriam então como escudos diairéticos do imaginário erguidos contra as agruras do sertão brasileiro.

É preciso mencionar ainda a redundância do esquema da cidade murada no romance, uma espécie de variante arquitetônica dos escudos de defesa. Por diversas vezes, o autor identifica núcleos de resistência popular como Canudos, Quilombo dos Palmares, Serra do Rodeador, e a própria Pedra do Reino, com a mítica cidade de Tróia descrita por Homero e Virgílio. Ademais, todas essas cidadelas de guerra têm em comum um destino desventuroso: todas foram cercadas por forças externas e, após brava resistência, foram esmagadas.

Há na obra de Ariano uma identificação imaginária dos gregos como uma cultura dominante, de natureza solar e racional, e dos troianos como uma cultura mais feminina, sensual, generosa, que desembocaria posteriormente nos latinos e, consequentemente, nos povos ibéricos, que constituem uma das bases da cultura brasileira. Troianos e brasileiros estariam assim irmanados no universo mítico de Ariano Suassuna, a ponto de ser o "Cerco de Canudos" denominado de “a nossa Guerra de Tróia", ou o quilombo de Palmares de "A Tróia Negra dos Palmares". Suassuna desenvolve melhor essa ideia em A Onça Castanha e a Ilha Brasil:

> Ora, na Guerra de Tróia, o símbolo mítico e o nume tutelar dos Troianos era materno, lunar, erótico e feminino - Afrodite. O dos Gregos era solar, 'paterno, lógico e masculino, racional: era Febo, ou Apolo, e sua companheira de racionalismo e conhecimento, Palas Atena. ~ por isso que Heitor é um herói muito mais generoso, cortês, cavalheiresco e moralmente elevado do que Aquiles - o agressor brutal da força pura. E por isso, também, que muito depois, e com o aparecimento da Europa moderna, a linhagem troianade vida e pensamento espraia-se pelo Sul e pelo Mediterrâneo, enquanto os alemães, por exemplo, reivindicam a herança da linhagem grega (SUASSUNA, 1976, p.21).

Para além das relações antropológicas que se possam fazer entre esses povos, interessa, no momento, a condição de povos acossado por forças

inimigas, que se separam do mundo hostil por barreiras de proteção. É possível dizer que a muralha em si, enquanto estrutura física, é dispensável. Canudos, por exemplo, com seu precário amontoado de casebres de taipa, não era literalmente uma cidade amuralhada. O que importa é a natureza de cidadela fortificada, destacada belicamente do seu entorno, e que se defende. No trecho abaixo, Euclides da Cunha descreve o intrincado sistema de defesas do povoado:

> O sistema era, pela rapidez, um ideal de fortificação passageira: aberta cavidade circular ou elíptica, em que pudesse ocultar-se e mover-se à vontade o atirador, bordavam-na de pequenos espaldões de pedras justapostas, com interstícios para se enfiar o cano das espingardas. As placas de talcoxisto, facilmente extraídas com todas as formas desejadas, facilitavam a tarefa.
> Explicam o extraordinário número desses fojos tremendos que progredindo, regularmente intervalados, para todos os rumos, crivando a terra toda em roda de Canudos, semelhavam canhoneiras incontáveis de uma fortaleza monstruosa e sem muros (CUNHA, 1979, p. 305).

Trata-se a cidadela de Canudos de um reduto cujos limites exteriores eram fortemente zelados por jagunços, isolando-a diairéticamente no meio do sertão baiano, o que faz dela uma interessante variante do tema da cidade amuralhada.

> Apenas reteremos neste isomorfismo das armas o caráter defensivo das fortificações, dos fossos e dos muros, porque há nesses aparatos uma vontade diairética que não se pode negligenciar, mas que só um contexto militar vem precisar pelo gladio ou pelas ameias A couraça, as cercas fortificadas marcam uma intenção de separação, de promoção do descontínuo e é só a este título que podemos conservar essas imagens do fechamento sem as sobrepor aos simbolismos da intimidade. (DURAND, 2012, p. 169).

O mesmo esquema diairético se aplica às descrições do Quilombo de Palmares, chamado “Cidadela”, localizado na “pedregosa ‘Serra da Barriga’. A descrição romantizada da derrocada da comunidade negra, culminada pelo suicídio de seus líderes, constela-se de inúmeras imagens ascensionais. De acordo com o personagem Clemente, ao verem-se acuados pelas forças policiais, Zumbi e os homens que o cercavam“(...) galgaram, todos, o Altíssimo

Rochedo central da atalaia e se arremessaram de lá nas pedras de baixo!" (SUASSUNA, 2016, p. 206).

Consta que Quaderna ficara bastante impressionado com a descrição de Clemente acerca do episódio de Palmares, vindo a lembrar-se de seu "(...) bisavô, degolado, como Zumbi, num Reino pedregoso e amuralhado" (SUASSUNA, 2016, p. 212).

Nesse ponto, é de se notar que um tema subsidiário, a degola, orbita praticamente todas as descrições ascensionais da obra. Zumbi fora degolado após sobreviver à queda do rochedo central de Palmares. O mesmo ocorrera com Dom Pedro Sebastião, padrinho de Quaderna, degolado no alto da torre da capela. O mesmo fim levou Silvestre José dos Santos, degolado na Serra do Rodeador, bem como os "reis" da Pedra do Reino, degolados próximos à base das duas torres de granito de Pedra Bonita.

Conforme ensina Durand, se o vetor verticalizante da psique, em um plano macrocósmico, leva à valorização de imagens de elevação topográfica ou celestiais, no plano microcósmico humano, leva à fixação de imagens ligadas à cabeça. A cabeça, por sua importância axiológica, somada à função de centro de comando psíquico do corpo, figura como um índice abstrato do ser humano mesmo. Do ponto de vista imaginário, o crânio funciona como relativo corporal do cume, do rei, do céu. Possivelmente por isomorfismo natural, os temas cranianos colam-se às ideias de ascensionais ao longo do romance. Durand chega a mencionar uma reciprocidade simbólica entre o membro viril e a cabeça, sendo a castração e a degola igualmente valorados como sinais de vitória sobre o inimigo. Ademais, os degolados da Pedra do Reino são geralmente ligados à ideia da monarquia. Zumbi, Dom Pedro Sebastião, Silvestre e os demais líderes de Pedra Bonita são todos reis na linhagem imaginária de Quaderna.

Embora haja uma evidente agência verticalizante na obra, é preciso perceber que essas imagens de ascensão geralmente não atingem seu paroxismo na clave típica do regime diurno da imagem. A solução diurna típica seria a purificação plena, a vitória final sobre a matéria, a iluminação. O que se percebe no Romance da Pedra do Reino, ao contrário, é que, embora muitos reis sejam consagrados, eles geralmente terminam degolados, o que denota

uma tendência de obstrução no fluxo de ordenação diurna das imagens. Embora o romance tente solucionar as tensões do tempo e da morte por meio de esquemas esquizomórficos típicos, vários expedientes de eufemização, e o culminante terror da degola indicam uma tendência de modulação do romance rumo ao regime noturno da imagem, conforme trataremos adiante.

3 - O REGIME NOTURNO DA IMAGEM NO CATOLICISMO SERTANEJO

Até aqui analisamos as imagens do Romance da Pedra do Reino forjadas sob o regime diurno da imagem. As respostas do regime da luz são marcadas por uma postura combativa e polêmica, radicadas nos reflexos posturais da psique humana. Sua tendência geral é sempre no sentido de superar, iluminar, purificar os diversos perigos e terrores. Sendo uma disposição luminosa da imaginação, busca-se a distinção clara e objetiva entre os objetos: um inimigo, no regime diurno da imagem, é sempre inimigo. E a solução típica é trespassá-lo, esmagá-lo, fazendo-o desaparecer. De acordo com Pitta (2005), a única preocupação do regime da luz é dividir e reinar (PITTA, 2005, p. 32).

Já o regime noturno da imagem não opera por meio de oposições tão rígidas. Nele os limites entre os termos são frequentemente borrados e relativizados. A noite homogeneíza as coisas, elidindo os seus contornos. No regime diurno da imagem, é possível, por exemplo, a eufemização do inimigo, até o ponto da pacificação ou conciliação.

De fato, as imagens dispostas pelo regime diurno de imagem exigem a manutenção de uma tensão insustentável. O preço da antítese radical é uma infatigável e eterna vigilância:

> A representação que se confina exclusivamente no Regime Diurno das imagens desemboca ou numa vacuidade absoluta, uma totalcatarofilia de tipo nirvânico, ou numa tensão polêmica e numa constante vigilância de si fatigante para a atenção (DURAND, 2012, p. 193).

Tal como a noite e o sono amortecem a atenção humana, a imaginação de tipo noturno engendra imagens mais relaxadas e conciliatórias. Altera-se a

chave criativa de um regime antitético puro para um regime de eufemismo.

Se o regime diurno da imagem é ancorado nos reflexos posturais da psique humana, o regime noturno remete aos reflexos dominantes digestivos e copulativos.

Aquelas estruturas que configuram especificações imaginais do primitivo reflexo digestivo tendem a refletir a sensação de conforto sentido pelo bebê ao amamentar. A descida do leite materno pelo sistema digestivo apazigua as angústias do recém-nascido, e imprime em sua psique um centro pré-linguístico de sentido, em torno do qual orbitarão vastas constelações de imagens. Há duas formas simbólicas básicas radicadas na dominante digestiva: o símbolo de inversão, que alterna a valência do objeto, invertendo sua conotação negativa, e o símbolo de intimidade, relacionado com o repouso e a pacificação.

Já as imagens ancoradas na dominante sexual tendem a conformar os chamados símbolos cíclicos, a espiral, o renascimento, e, consequentemente, toda a plêiade de imagens sebastianistas e messiânicas.

3.1 A Onça.

É preciso retornar ao tema da onça, até aqui tratada com um símbolo terrificante, como a imagem mesma da morte, a Onça (Moça) Caetana. A imagem ganha, entretanto, outras diversas colorações simbólicas na obra de Suassuna, a depender do regime da imagem a que se submete. Doravante, trataremos de algumas modulações do tema sob a perspectiva do regime noturno da imagem.

Vimos que algumas imagens terríveis, vistas sob o prisma do regime diurno da imagem, tendem a se expandir, alcançando dimensões gigantescas. É o caso da onça que se expande em Onça-Mundo. A onça-morte, dada a sua inexorabilidade, como em um pesadelo, se agiganta, até se tornar ela mesma, não apenas o Sertão, mas o mundo inteiro. Esse gigantismo, no entanto, apresenta uma curiosa contraparte no regime noturno da imagem: o guliverismo de seus habitantes. Se a onça se expande até o limite do mundo, os seus habitantes, por sua vez, se reduzem à dimensão de piolhos que caminham sobre o seu dorso. Por meio de um jogo de redimensionamento dos elementos

da imagem, o perigoso animal acaba por se tornar morada, lar. Por mais terrível que seja a onça, os insignificantes piolhos escapam da fúria de seus dentes e garras, e nela se aninham como em um refúgio.

Por esse expediente do imaginário, o terrível felino acaba por se transmudar em Onça do Mundo, ou em sua versão doméstica, o Onça Malhada, a fazenda em que o personagem Quaderna viveu durante a infância, pertencente ao seu tio e padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto.

Perceba-se que o processo de eufemização da onça torna o animal não apenas um símbolo do lar, genericamente concebido, mas do idílico *locus* da infância do autor. É de se lembrar que Suassuna identifica a Fazenda Onça Malhada com a fazenda de João Suassuna, a Fazenda Acauhan, localizada no Município de Souza, no Alto Sertão Paraibano. Nesse lugar, Ariano Suassuna viveu os primeiros anos de sua vida, anteriores ao assassinato de seu pai. Era, portanto, expressão arquetípica do lar, da infância, do éden primordial do qual o autor fora enfim arrancado.

Talvez o assassinato do pai do Suassuna, espelhado na morte do padrinho de Quaderna, tenha fundido na imaginação do autor esses dois temas tão aparentemente distintos, a morte e a casa. Essa dinâmica opera uma verdadeira domesticação da imagem da onça, transmutada em signo familiar. Não por acaso, conta Quaderna que (..) “Na Onça Malhada’, não sei se como alusão ao nome da fazenda, havia uma Onça-Pintada, mansa, criada solta no pátio e no tabuleiro da frente da casa. (SUASSUNA, 2016, p.42)

Conforme vimos, ao contrário do regime diurno da imagem, no qual o inimigo é oposição estanque, inconciliável, os inimigos no regime noturno se familiarizam e se relativizam, até o ponto da aliança. A Onça da Morte torna-se, enfim, familiar, e dá nome à casa em que morou Quaderna quando criança.

A Onça do Mundo e a Onça Malhada são, portanto, típicos símbolos de inversão, que purificam a imagem original de seus elementos mais agressivos, até o ponto da antífrase, em que um termo adquire acepção contrária ao seu uso corrente. No pátio da Onça Malhada, a onça, signo da morte, torna-se mansa, quase como um confiável gato doméstico. Aqui, é preciso conservar intacta a expressão “quase”, já que o signo noturno, embora amorteça a imagem terrificante, não redefine o seu desenho geral. Remanesce sempre a

tonalidade distante do sentido original. É como se o idílio da casa infantil não pudesse ser perfeitamente reconstituído, estando perpassada continuamente pela memória implícita das sombras e do morticínio.

> Sobre as Onças, já falei alguma coisa, lembrando, inclusive, que me criei junto com uma, fêmea, na "Onça Malhada". Além disso, Tia Filipa cantava, para embalar meu sono, entre outros, o "Romance da Onça da Malhada", e eu sonhava muitas vezes com essa Onça, imagem, por um lado, de tudo o que era belo e prazeroso, e, por outro, de tudo o que era maldade, perigo e desordem (SUASSUNA, 2016, p. 145).

No fluxo de eufemização do símbolo, chama atenção ainda o fato de que a onça do pátio da fazenda era uma onça fêmea. Nesse ponto, Suassuna leva ainda mais longe a dinâmica da inversão eufemizante: Quaderna, além de conviver pacificamente com a onça fêmea, chega a tentar se unir sexualmente com ela:

> Cheguei a trepar com ela, em sonhos, resultado, talvez, duma tentativa que eu e Arésio tínhamos feito, quando meninotes, com a Onça mansa da fazenda (SUASSUNA, 2016, p. 145).

Trata-se do paroxismo da eufemização noturna da imagem, a fusão completa e amorosa do sujeito com o objeto do terror. É de se notar que essa solução extrema, não podendo se perpetuar no plano da realidade fática, alcança a plena consumação no sonho, espaço livre do imaginário.

Além do desejo juvenil não consumado, Quaderna sentiu o mesmo impulso de fusão com o abismo ao se aproximar de uma furna de onça, por ocasião de uma caçada, e dar de cara com o animal:

> E aí eu olhei pra dentro do escuro da furna, e vi foi dois olhos de fogo olhando pra mim, e a musga ia tocando, e ia me chamando, e eu sabia que, se entrasse lá, aquela Onça ia deixar eu fuder ela, e a trepada minha ia ser tão danada de cachorro da molesta que eu ia morrer e ressuscitar três vezes, não mais como eu era, mas sim igual à Onça, ajuntado com ela numa fudida só pelo resto da vida, na trepada mais comprida e gozosa do mundo, uma trepada que não se acabava mais nunca e que durava enquanto o Sol e o sol da Onça durasse! (SUASSUNA, 2016, p. 430)

Repare que os desejos acima narrados surgem por ocasião de uma caçada. O impulso heróico de matar a onça se transfigura repentinamente no desejo de se fundir amorosamente com ela, numa clara modulação do regime diurno para o regime noturno da imagem. Durand (2012) alerta para a frequente metamorfose do terror da morte em temor erótico e carnal:

> Já tínhamos verificado, ao estudarmos as tenebrosas faces do tempo, a tendência progressiva para a eufemização elos terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnais. Tínhamos notado como se clava um deslizar progressivo do mal metafísico para o pecado moral pelo jogo sugestivo elas próprias imagens (DURAND, 2012, p.194)

Há algo de terrível na ideia da cópula desabrida com um felino mortal. Ainda assim, esse terror de caráter de moral representa uma atenuação, uma eufemização, em relação à sua gênese psicológica, o terror diante da morte. Mas a comutação dos afetos em relação ao signo da Onça no Romance da Pedra do Reino parece ir ainda mais longe. Não se trata apenas na conversão do medo da morte em agitação de cunho moral ou sexual. A sexualização da Onça aponta para dimensões abertamente místicas do símbolo, conforme veremos mais à frente. Quaderna é arrebatado por uma intensa atração pelo abismo, e essa dinâmica é bem explicada por Octavio Paz (1993) para quem o "o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de outridade. E o sobrenatural é a radical e suprema outridade" (PAZ, 1994, p .20).

Antes, é preciso nos deter um pouco mais neste importante ponto de inflexão na mudança de valência da imagem da Onça, o evento da caçada de Quaderna. Trata-se de um verdadeiro processo iniciático, em que o pacato Pedro Diniz dá provas de coragem, ao matar uma Suçuarana, tornando-se, enfim, o nobre caçador Quaderna.

Na realidade, conta-se que Quaderna atingira a onça por acaso, já que mirara em um preá, que acabara fugindo, vindo a atingir o felino que se encontrava oculto em uma moita próxima. De todo modo, nos dizeres do personagem Malaquias, "Onça é Onça!" (SUASSUNA, 2016, p. 145). Daquele dia em diante, Quaderna poderia se considerar um autêntico caçador.

> Eu podia ser, apenas, um Poeta covarde, um Decifrador pacífico de charadas, um ex-seminarista e Escrivão de

> gabinete. Mas, graças a meu cavalo de nome heroico, a meu rifle e à minha gloriosa espingarda “Vinte e Oito”, podia reivindicar o título de Cavaleiro, soldado e caçador. Se desempenhava bem ou mal essas tarefas, isso era outra história! (SUASSUNA, 2016, p. 123).

O caráter iniciático da caçada é demonstrado pelo fato de que o evento antecede imediatamente a chegada do personagem ao lugar mítico, a Pedra do Reino:

> Assim, não admira que eu me aproximasse agora da Pedra do Reino com o coração galopando, uma vez que vinha com uma Onça que eu mesmo matara e chegando para perto das pedras mais fatídicas e gloriosas do mundo. Os arredores do Castelo do meu sangue real e quadernesco mostravam, pouco a pouco, uma brutalidade amaldiçoada, inescrutável, cruel, desafiadora! (SUASSUNA, 2016, p. 146)

Note-se que, neste ponto, ao tratarmos da caçada, retornamos brevemente ao regime diurno da imagem. Tema solar típico, a caçada delineia o esquema esquizomórfico da derrota do monstro pelo herói. Mas veremos que o evento logo desliza para complexas variantes noturnas.

Quaderna, por exemplo, ao chegar nas Pedras do Reino, veste o manto feito dos pedaços costurados do couro da Onça e do Gato-Maracajá que matara na caçada. O expediente de derrotar o inimigo e incorporar sua força vital é lugar comum em diversas mitologias. Muitos heróis, ao invés de negar a figura do inimigo como antípoda inconciliável, absorvem seus símbolos, transformando-os em talismãs benéficos. No primeiro dos seus doze lendários trabalhos, Hércules derrota o Leão de Neméia, e, após arrancar sua pele e sua cabeça, passa a usá-los como manto e elmo. Já no segundo trabalho, após derrotar a Hidra de Lerna, Hércules banha suas flechas no veneno do monstro, a fim conferir-lhes mais virulência. Perseu, por sua vez, derrota e arranca a cabeça petrificada da Medusa, passando a levá-la consigo para as batalhas, como um objeto de poder (CALASSO, 1990, p.45). De modo semelhante, diversas tribos africanas extraiam os crânios dos seus inimigos, e passavam a ostentá-lo, não só como troféus de guerra, mas como instrumentos mágicos.

Ao penetrar o sítio sagrado das Pedras do Reino, e vestir-se com a pele da Suçuarana, Quaderna observa que o sangue do animal abatido respingava

nas pedras, rememorando os sacrifícios cruentos ocorridos há cerca de um século em Pedra Bonita:

> Aquele anfiteatro antigo e bruto parecia exigir que eu misturasse meu sangue às pedras, para ver se, assim, ao mesmo tempo que recebia algo de pétreo nele, comunicava àqueles rochedos alguma coisa de humano, decifrando o enigma e desencantando o tesouro que me espreitavam de dentro deles (SUASSUNA, 2016, p. 145).

Neste ponto, observa-se como as imagens ainda oscilam entre os regimes diurno e noturno. Após assumir as insígnias do inimigo, em uma solução imaginária tipicamente noturna, Quaderna envereda novamente pelo imaginário diurno: a purificação pelo sangue, a transcendência do tempo pela perenidade da pedra. O impulso de derramar seu próprio sangue nas pedras deriva de um desejo de dotar a vida humana com a perenidade temporal da rocha. O que Quaderna busca nas pedras é, primariamente, escapar da transitoriedade terrificante da vida. Há ainda o impulso de vivificar e translúcida a pedra bruta, signo também da realidade comezinha e dura.

É notável como a sequência que se segue às falas acima citadas denotam certa decepção do personagem diante das colunas de pedra que, na ocasião, avistava pela primeira vez. Ocorre que Quaderna conhecia as pedras apenas por meio de textos um tanto romanceados como a obra “Fanatismo Religioso - Memorias sobre o Reino Encantado na Comarca de Vila Bela”, de Antônio Áttico de Souza Leite. Na descrição do autor, as torres teriam cerca de trinta metros de altura, uma delas incrustada por chuvisco prateado. Ademais, a obra trazia ilustrações bastante esquemáticas, em que as pedras eram retratadas em tamanhos praticamente idênticos, dispostas em perfeito paralelismo e simetria, como se fossem realmente as torres de um castelo. A realidade que Quaderna via, entretanto, era um tanto diversa: as torres eram bem menores, medindo cerca de 20 metros, e bastante desiguais. Uma delas era mais larga, e a outra apresentava uma torção no topo. O chuvisco prateado era apenas infiltração de malacacheta, e as manchas de sangue de que davam conta as lendas sertanejas era apenas as manchas ferrujosas de “mijo-de-mocó” (SUASSUNA, 2016)

Era preciso, então, “retificar” a imagem original, e a substância dessa

transmutação seria o sangue. Neste sentido, o sangue da Suçuarana, espécie de substituto sacrificial, parecia antecipar um paroxismo místico, para o qual Quaderna se sentia atraído:

> Eu sentia que algo de muito precioso, puro, perigoso, valioso e raro me seria instilado de uma vez para sempre, se eu tivesse coragem de, enfrentando minha covardia, minha mesquinhez, minhas traições, a tentação da comodidade e da segurança, doar meu sangue à Fera da Encantação, à Onça do Divino, que o beberia, destruindo-me mas divinizando minha natureza para identificá-la com ela, nos termos do sermão do Padre Daniel (SUASSUNA, 2016, p. 150).

Neste ponto, a Onça já se encontrava plenamente transmudada em Onça do Divino. A metamorfose da imagem da onça na obra de Ariano percorre um longo trecho do trajeto antropológico durandiano. De símbolo teriomórfico típico, que demanda um primeiro enfrentamento solar, diurno, a “Onça” desliza em direção à inversão semântica, ganhando valências diametricamente opostas. Em dado momento, ganha contornos de símbolo de intimidade, como “morada” da raça piolhenta dos homens, como Onça Mundo. Por fim, aprofundando-se ainda mais no regime noturno, alcançando a plena estruturação mística. De signo da morte indesejável, a onça se modula em objeto de desejo sexual e, finalmente, místico-religioso.

O entrelaçamento imaginário entre os temas da morte e do Divino, sintetizados na imagem ambivalente da onça, puxam por um outro tema, dentro da mesma constelação de sentido - a Mulher, de que trataremos doravante.

> ... o sagrado terror ante o Tempo e a Morte me estremecia o sangue. A Morte era um toque inapelável do Divino. Então, para sossegar-me, eu, como homem, voltava à Mulher que eu pressentia como uma Fonte sagrada de apaziguamento e reconciliação com a estranha Fera da vida, com suas duas encarnações machas o Tempo e o Mundo, e as duas fêmeas, a Vida e a Morte (SUASSUNA,1999, p. 177).

3.2 A Mulher

Já tratamos brevemente do isomorfismo existente entre a mulher e a onça no mito da Moça Caetana. Este ser fantástico, ícone da morte, pode aparecer como um felino ou como uma vampiresca donzela de vestido

vermelho, o que deixa evidente o entrelaçamento natural entre as instâncias regidas na mitologia grega por Eros e Tânatos.

Tal como no caso da onça, analisaremos os diversos processos de acomodação e eufemização da imagem da mulher no Romance da Pedra do Reino, e seu ingresso progressivo no regime noturno da imagem.

A primeira mutação semântica perceptível na imagem da mulher, ainda no limiar do universo catamórfico, é a sua passagem de ícone da Morte em mulher devassa, pecaminosa. Como vimos, frequentemente, o medo diante da morte se transfigura em culpa moral. De acordo com Durand, uma dinâmica semelhante se observa nas interpretações sexualizantes do mito do Gênesis bíblico. Neste sentido, a conotação sexual do pecado original seria apenas um simulacro eufemizado da tomada de consciência da mortalidade humana. E, ainda que não se revista de contornos francamente sexuais, é bastante usual que a interpretação do mito bíblico se resuma, no imaginário popular, ao esquema genérico da culpa pela desobediência pecaminosa perante o Criador.

Em seguindo a hermenêutica durandiana, temos que a culpa moral de Adão e Eva esconderiam um estado mais profundo de perplexidade e exílio existencial em face da possibilidade de morte.

> (...) o engrama da queda é banalizado e limitado a um incidente carnal, singularizado, e que, por isso, se afasta do seu sentido arquetipal primitivo que tinha a ver com o destino moral do homem. Talvez seja necessário ver neste processo uma eufemização da morte, transferida de um arquétipo de tipo junguiano, portanto coletivo, para um incidente traumatizante de tipo freudiano, logo puramente individual. A feminização da queda seria, ao mesmo tempo, a sua eufemização. O incoercível terror do abismo minimizar-se-ia no medo venial do coito e da vagina. (DURAND,2012, p. 116)

Retornando à Pedra do Reino, é notável que Quaderna, um personagem despudorado e pouco dado a crises de consciência, deixe entrever tantos momentos de remorso e aflição moral ao falar de sua relação com a amante, Maria Safira. Nas palavras de Quaderna, Maria Safira seria “mulher possessa e insondável”, “uma mulher de precipício, uma mulher de abismos”, “endemoninhada”, “mulher de verdes olhos insondáveis”, que, por sinal, “(...) são daquela cor porque ela é possessa do Demônio!” (SUASSUNA, 2016, p.

315).

Maria Safira, a fogosa amante de Quaderna, era casada com uma espécie de "santo homem", Pedro Beato, já idoso, e que nunca a tocara sexualmente. Consta que Quaderna a conheceu quando ainda frequentava o Seminário, para onde foi mandado por seu pai, desejoso de que o jovem se tornasse o padre da família.

Certa feita, entretanto, estava Quaderna na Igreja velha, quando foi surpreendido pela mulher. Achando sozinho o aspirante a padre, Safira adentrou o recinto e iniciou uma longa e estranha conversa com o rapaz. Sabedora de muitos segredos, já neste primeiro encontro, revelou a Quaderna algo que mudaria sua vida. Ocorre que o pai de Quaderna, desejoso de que o filho se tornasse padre, teria dado ao garoto uma poderosa poção, o chá de cardina, capaz de desenvolver o gênio e o intelecto de quem quer que a tomasse. A beberagem, entretanto, conforme revelado por Safira, embora revigorasse a inteligência e a criatividade, desencadeava no sujeito um terrível efeito colateral - a mais completa impotência sexual.

> Meu Pai, como você sabe, era raizeiro, meio profeta e astrólogo. Sabendo das dificuldades que eu tinha no estudo, me deu, para eu beber, um chá de cardina, uma beberagem que abre a inteligência das pessoas. Ele não me esclareceu o que era, dizendo somente que se tratava de um fortificante. Assim, a princípio, não posso dizer se houve alguma modificação, porque, não estando advertido, não passei a observar se tinha mudado ou não. Naquele dia, porém, Maria Safira me revelou que a bebida que eu tinha tomado tinha sido a cardina. Disse-me, também, que a pessoa que bebe cardina fica inteligente mas perde toda a força de homem (SUASSUNA, 2016, p. 317).

Além do diagnóstico, Maria Safira apresentara também o antídoto para o mal de Quaderna: ambos deveriam fazer amor; só isso devolveria ao personagem a sua “capacidade de cavalgação e reinaço”. O ato, entretanto, deveria ocorrer no interior da Igreja São Sebastião, da qual Quaderna tinha uma chave, juntando a transgressão dos votos religiosos de Quaderna e das obrigações matrimoniais de Maria Safira a um elemento de profanação do espaço sagrado:

> Sim, Pedro, um sacrilégio! Eu sentia em tudo aquilo um

> elemento diabólico. Era como se Maria Safira fosse, mesmo, possessa e eu vendesse meu sangue ao Demônio, recuperando a força de homem que tinha perdido. E daí em diante, é assim que temos vivido. O pior é que, aos poucos, meteu-se na minha cabeça que só com Maria Safira e com seus malefícios diabólicos é que eu posso ser homem, de modo que, se ela se entregou ao Diabo, eu me entreguei completamente a ela e, portanto, a ele também. (SUASSUNA, 2016, p. 319).

Segundo George Bataille (2013), a transgressão é a força motriz do erotismo. Se a intenção do encontro amoroso entre Maria Safira e Quaderna era recuperar a tensão e a potência sexual deste último, nada mais eficiente do que a mecânica da profanação. De acordo com a dinâmica psicológica do erotismo, quanto maior a consciência do interdito e a sua superação ritual, maior o prazer.

> Essa vertigem propiciada pelo gozo reflete a aproximação entre o fim do ser descontinuo e a violência (destruição) que esse fim representa. A tensão entre atração (desejo, prazer) e repulsão (violência, destruição) é central para a experiência interna erótica da continuidade. Bataille caracteriza essa tensão como a transgressão do interdito. O componente central do erotismo é a assumida transgressão de interditos tais como o interdito do sexo sem a finalidade de reprodução, a proibição do dispêndio de energia sexual sem finalidade ou utilidade específica, como a masturbação, a proibição do uso de termos obscenos, entre outros. Se o interdito (a lei, a proibição, a regra, a ordem) não estivesse presente na cena do jogo erótico, este seria banal, animal (VIEIRA, 2014, p. 10).

Os temas da transgressão religiosa e do erotismo constelam com o da agressividade. Em todos atua o princípio de violência. Conforme Bataille (2013), “a crueldade e o erotismo se ordenam no espírito que é possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito (BATAILLE, 2013, p. 53)”. Não por acaso, o desejo de Maria Safira por Quaderna se acendeu justamente pela proximidade da violência aniquiladora:

> Safira ouvira falar em que meu bisavô ficava excitado sexualmente de maneira poderosa quando degolava a mulher que possuía. Dizia-me que, desde que ouvira falar nisso, ficara me desejando (SUASSUNA, 2016, p. 319).

O sexo e a morte são fenômenos das fronteiras e operam por meio da superação, mais ou menos radical, da descontinuidade entre os seres.

Significativamente, o orgasmo é chamado pelos franceses de *la petit mort*, a “pequena morte”, já que nele se visualiza uma dissolução temporária das margens entre os amantes. A atração dos abismos da morte e do sexo está base dos ritos do Catolicismo Sertanejo, desde a sua origem:

> Meu bisavô era meio tarado, bastando dizer que, depois, quando já tinha sido coroado Rei, instituiu, na Pedra do Reino, um ritual Católico-Sertanejo, segundo o qual ele, Rei, era quem primeiro possuía as noivas, no dia do casamento, o que fazia, segundo explicava, "para inoculá-las com o Espírito Santo". Parece que ele só conseguia ser macho praticando, ao mesmo tempo, um sacrilégio e uma crueldade - mas, então, depois de assim despertada pelo sangue e pela maldade, não havia quem contivesse mais sua potência (SUASSUNA, 2016, p.74).

Conforme visto, os temas da morte facilmente resvalam para motivos eróticos, tal como no episódio da caçada, em que Quaderna, na entrada da furna, vê o seu terror subitamente transmudar-se em desejo sexual pela onça. Nas citações acima, constata-se que as modulações seguem também o sentido inverso. Com bastante frequência, a temática sexual precipita para as imagens da franca violência e a da morte.

Transgressão e o erotismo são, assim, selos do regime noturno da imagem. De todo modo, o sacrilégio nunca é psicologicamente inócuo. Explica Bataille (2013), que “(...) sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado” (BATAILLE, 2013, p. 26). A admissão de sacrilégio foi extraída da longa explicação de Quaderna dirigida ao marido traído, Pedro Beato, acerca dos motivos que o levaram a se envolver com Maria Safira. O contrito pedido de desculpas de Quaderna, acompanhado de diversas imagens de culpa, denotam o desvio da imagem da mulher para a constelação catamórfica. Maria Safira parece funcionar na obra como uma espécie de duplo imaginal, ou de contraparte feminina de uma tendência de corrupção que Quaderna acredita trazer em seu sangue, como um pecado original. Afinal, Quaderna é atrelado às qualidades “mercuriais”, tanto quanto Maria Safira:

> Por que será, Pedro, que somente eu tive a pouca sorte de nascer com essa corrupção do sangue que deu na putaria, na galhofa, na Academia e no Seminário? Não sei, mas sei que sou mais culpado e corrupto do que os outros! (SUASSUNA,

2016, p. 316).

A consciência do pecado é reafirmada, ainda, em um trecho já mencionado, em que Quaderna roga aos céus que afaste do seu sangue a "atual Mulher, mercuriana e endemoninhada", fazendo prevalecer a Outra, a "Venusiana de signo louro-cabrum". É possível discernir nos rogativos de Quaderna ecos da aguda consciência moral que o apóstolo Paulo denomina de espinho na carne, e que roga a Deus que dele seja afastado:

> E para que não me ensoberbecesse com a grandeza das revelações, foi-me posto um espinho na carne, mensageiro de Satanás, para me esbofetear, a fim de que não me exalte. Por causa disto, três vezes pedi ao Senhor que o afastasse de mim. (2 Co 12:7-9)

Quaderna nutre uma postura ambígua em relação a esta dimensão do simbolismo feminino. Embora esboce reações de contrição e culpa, é notável que o personagem, ao contrário do apóstolo, não rejeita por completo a porção luxuriante e terrena de sua natureza, aqui hipostasiada em Maria Safira. Tratar-se-ia do clássico esquema da queda em sua variante moral, não fossem as suas diversas acomodações do tema no regime noturno da imagem. Quaderna sente, sim, a aflição do pecado, mas não pode deixar de reconhecer o poder mesmerizante de Maria Safira, e a função iniciática que ela exerce em sua jornada:

> O pior é que, aos poucos, meteu-se na minha cabeça que só com Maria Safira e com seus malefícios diabólicos é que eu posso ser homem, de modo que, se ela se entregou ao Diabo, eu me entreguei completamente a ela e, portanto, a ele também. (SUASSUNA, 2016, p. 319)

Após a instrução de Maria Safira sobre os efeitos da cardina, Quaderna pôde reconhecer que o chá havia provocado todos os exatos efeitos previstos. De fato, naquela época, Quaderna já era um intelectual experimentado, poeta e acadêmico, o que atestava a eficácia positiva do chá na inteligência. Por outro lado, sentia que não poderia mais satisfazer sexualmente uma mulher, e que faltava algo à sua produção espiritual. Desde que resolvera ser poeta, por lhe faltar "homência", Quaderna havia aprendido que o poeta superior deveria ser

poeta tanto de ciência, quanto de estro. Homem de ciência ele já era, e dotado de arguta inteligência, por causa da cardina. O estro, no entanto, lhe faltava. A definição de estro é apresentada pelo próprio Quaderna, conforme extraído do Dicionário Prático Ilustrado: "inspiração, engenho poético, fogo da imaginação, desejo sexual, cia, cavalgação e reinaço".

> Ela achava, até, que, voltando eu à capacidade de cavalgação e reinaço, a parte de estro da Poesia ia tomar mais fogo dentro de mim! Ah, Pedro, como é bom esse contato da gente com mulher! Como é bom a gente dizer certas coisas e ouvir outras, naquele tom em que, de repente, tudo se torna possível! (SUASSUNA, 2016, p. 318)

Neste ponto, é preciso realizar uma breve digressão acerca da influência do elemento erótico, trazido por Maria Safira, na poesia e na linguagem de Quaderna. Não bastava a Quaderna a linguagem fria e linear do homem de ciência. Era preciso transfigurar e animar a palavra por meio de um elemento catalisador, assimilado ao desejo sexual, o “estro”. Sob a influência da amante, Quaderna buscava uma espécie de erotismo da palavra. O estro, apresentado como uma metáfora sexual, poderia ser compreendido ainda como a própria imaginação, potência capaz de transfigurar a palavra em poesia. Por sinal, é o que ensina Octavio Paz (1969), segundo o qual “imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora”.

Maria Safira seria, assim, aquela capaz de acender a virilidade tanto física quanto espiritual de Quaderna, necessárias à sagração do personagem como herdeiro da Pedra do Reino. A iniciação de Quaderna, operada por sua amante, assemelha-se àquela a que teria se submetido Dom Henrique, rei de Portugal, tio de Dom Sebastião. Conta Quaderna que quando morreu Dom Sebastião, na Batalha de Alcácer-Quibir, o seu tio, já bastante idoso, acabou ascendendo ao trono. Dom Henrique, entretanto, além de idoso, era cardeal, não possuindo filhos, o que deixava o Reino de Portugal em sérios riscos de cair nas mãos de Felipe II, também tio de Dom Sebastião, e ser incorporado à Espanha.

O velho rei teria pedido, então, uma licença da Santa Sé para gerar um

herdeiro para a Dinastia. Restava, por outro lado, o problema mais fundamental da impotência sexual. De acordo com Quaderna, a solução sugerida foi a de “mamar nos peitos de uma Ama jovem para ver se, assim, recuperaria a virilidade, gerando um filho para o Trono” (SUASSUNA, 2016, p. 547).

Em ambos casos, foi necessário recorrer à Mulher, alçada à função de geratriz, de fonte de poder. Em diversas culturas, as deusas femininas são identificadas como a matriz, o poço ctônico de força espiritual. Na Índia, por exemplo, o mesmo nome “shakti” serve para designar, a um só tempo, a deusa, a esposa e a potência/poder.

> Ademais, o nome da Deusa, Shakti, derivado da raízshak (“ser capaz de”, ter força para agir”), significa “potência”. A título especulativo, podemos acrescentar que a visão do mundo que idêntica em Shakti o princípio supremo também uma visão do mundo como poder. (EVOLA, 1992, p. 5)

O mesmo esquema é utilizado por Suassuna em outras obras. O livro “Dez sonetos com mote alheio” apresenta uma sequência de sonetos que ilustra perfeitamente o empoderamento do herói pela mulher. Por três poemas sequenciais, “A Acauhan – A Malhada da Onça”, “Infância” e “Estrada”, vemos o poeta hesitante, como que assombrado pela rudeza do mundo. Os dois primeiros remetem à infância perdida, perpassada pela morte trágica do pai. No terceiro, temos o poeta exilado no Sertão incendiado, por onde andam monstros sombrios. O poema seguinte, entretanto, “A Mulher e Reino”, repleto de imagens femininas como a romã, o anel, a água, a rosa, a esmeralda, marca o encontro do poeta com a fonte vital do poder:

> Ó Romã do pomar, Relva, esmeralda,
> olhos de Ouro e de azul — minha Alazã!
> Ária em corda do Sol, fruto de prata,
> meu Chão e meu Anel — cor da Manhã!
>
> Ó meu Sono, meu sangue, Dom, coragem,
> água das pedras, Rosa e belveder!
> Meu candieiro aceso da Miragem,
> meu mito e meu poder — minha Mulher!
>
> Dizem que tudo passa e o Tempo duro
> tudo esfarela: o Sangue há de morrer!
> Mas quando a Luz me diz que esse Ouro puro
>
> se acaba por finar e corromper,

> meu Sangue ferve contra a vã Razão
> e há de pulsar o Amor na escuridão!
> (SUASSUNA, 1999, p.193)

É notória a mudança perspectiva, quando o poeta se depara com o "candeeiro acesso da Miragem", "meu mito e meu poder – Minha mulher". A partir deste momento, seu sangue "ferve contra a vã Razão", dir-se-ia animado pelo "estro". Só assim se encontra pronto o poeta para enfrentar o "Tempo duro que tudo esfarela". Conforme nota Simões (2016), "nos dois tercetos do soneto, tendo encontrado a segurança naquela que representa como Chão e Anel, o poeta se fortalece e pode começar a combater e negar a finitude da vida, antes tão devastadora e traumática" (SIMÕES, 2016, p.113).

O caráter dualista da tradição cristã, e sua conformação marcadamente diurna, tende a excluir de seu espectro de culto as chamadas divindades ctônicas, ligadas à Natureza. O apóstolo Paulo, em pleno regime polêmico e diairético da imagem, levanta armas contra a Natureza e seus impulsos inferiores, e se apresenta como um estrangeiro no mundo. Para o apóstolo não há possibilidade de conciliação noturna com o Mundo, e muito menos de transigência com suas forças sensuais:

> 16 Digo, porém: Andai em Espírito, e não cumprireis a concupiscência da carne.
>
> 17 Porque a carne cobiça contra o Espírito, e o Espírito contra a carne; e estes opõem-se um ao outro, para que não façais o que quereis. (Gl 5:16,17)

O Catolicismo, religião de origem semítica e patriarcal, desenvolve uma relação um tanto problemática com o arquétipo da Grande Mãe. De acordo com Durand (2012), a religião cristã, por força de inúmeras pressões externas, acabará por absorver progressivamente em seu panteão a devoção às deusas dos cultos agrários pagãos, porém em uma modalidade absolutamente exorcizada e sublimada, o culto da Virgem-Mãe (DURAND, 2012, p.195). Pouquíssimos elementos terríveis ou sensuais remanescem na diáfana imagem da Virgem Maria.

Este dualismo de fundo cristão impede que Quaderna adote uma postura

abertamente licenciosa e libertária em face de Maria Safira, figura feminina associada ao pecado. Afinal, ao menos nominalmente, Quaderna é um católico, embora de um catolicismo *sui generis*, e, como tal, nutre um sincero culto mariano. As intercessões à Virgem Santíssima espraiam-se por todo o texto do romance. Ele, porém, não deixa de admitir certa centralidade magística da "mulher mercurial", a mesma que, contraditoriamente, pretende, sem muito esforço, exorcizar.

Esta postura dúbia em face da Mulher, em toda sua extensão simbólica, é uma das chaves mais importantes para a compreensão da natureza heterodoxa do Catolicismo Sertanejo. A imagem da Mulher no Romance da Pedra do Reino parece, a todo o momento, desbordar os limites simbólicos da Virgem celeste, único esquema aparentemente admitido no Catolicismo romano. Em entrevista concedida a Douglas Machado, Ariano Suassuna deixa claro seu fascínio pela dimensão feminina e múltipla do sagrado:

> Bom, eu digo que a visão judaica de Deus é muito masculina e paterna, não é? (...) E eu sentia falta, exatamente, da presença feminina e materna em Deus. Foi isso que eu encontrei na figura de Nossa Senhora, está certo? Era uma coisa da qual eu sentia falta e que eu vim encontrar na figura dela. Depois eu examinando, já como adulto, eu lendo a Bíblia, descobri que o Velho testamento já apresenta uma pré-figuração de Nossa Senhora. É num livro chamado Livro da sabedoria. Esse livro é um livro muito estranho, porque começa a se falar da sabedoria de Deus, que em grego é sophia, não é? Daí o pessoal fala na Santa Sofia e o pessoal pensa que é uma mulher determinada, mas não, a Santa Sofia é a santa sabedoria de Deus. (SUASSUNA, 2015, p. 81)

O fascínio de Ariano por Sophia mostra uma inclinação do autor ao culto de uma utópica Mulher total, que englobasse tanto sua face celestial, na figura da Virgem Maria, quanto sua face terrena. Explica Neumann (1999) que aquilo que caracteriza Sophia, distanciando-a das deusas puramente celestes, seria o vínculo que a mesma mantém com a dimensão terrena da realidade:

> O Feminino-Sofia que atinge na forma da flor a mais sublime expressão de seu desenvolvimento, não desaparece na abstração nirvânica de um espírito masculino; ao contrário, seu espírito continua ligado ao fundamento terreno da realidade, como o aroma sempre está ligado à flor. Vaso da

> transformação, flor, Deméter reunido a Core, Ísis, Ceres, as deusas da lua, cujo lado iluminado supera sua própria escuridão noturna – todas são formas de expressão desta Sofia, a mais elevada sabedoria feminina. (NEUMANN, 1999, p. 283)

Como no plano do imaginário nenhuma semelhança é gratuita, cumpre relembrar que diversas heresias e seitas gnósticas cultuaram Sophia ao longo da história do Ocidente. Todas elas, significativamente, mantiveram uma relação ambígua e complexa com os arquétipos femininos. Jakob Böhme, filósofo e místico luterano alemão, cultuava a Sophia gnóstica em duas versões complementares, a Mãe Celeste e a *Sophia Prounicos*, "a lasciva", assimilada ao desejo sexual. Seu discípulo e editor, Johann Georg Gichtel, teria se apaixonado loucamente por Sophia a ponto de promover um orgiástico casamento coletivo dos seguidores com a deusa. Outro exemplo é Simão, o Mago, mencionado nos Atos dos Apóstolos, e considerado um dos protótipos do culto gnóstico. Conta-se que este Simão se enamorou de uma prostituta em um bordel de Tiro, e fez dela profetisa e sacerdotisa, chegando a declará-la a encarnação de *Ennoia*, princípio feminino criador do mundo, e de Helena de Tróia (WILLER, 2008,157).

As aproximações de Suassuna com as gnoses históricas são mais concretas do que se imagina. Um dos elementos mais marcantes destes grupos é justamente a identificação do Espírito Santo com Sophia (Alexandrian, 2003, p. 79). Ariano, embora não aglutine as duas divindades, inclui em sua *sui generis* Trindade Sertaneja o elemento feminino, personificado pela Compadecida:

> O próprio Deus não era mais aquele sopro tênue das outras religiões: aparecia-me como a Santíssima Trindade Sertaneja, um Sol ardente e glorioso, formado por cinco animais num só. Era a Onça Malhada do Divino, formada por cinco bichos: a Onça-Vermelha, a Onça Negra, a Onça-Parda, a Corça Branca e o Gavião de Ouro, ou seja, o Pai, o Diabo, o Filho, a Compadecida e o Espírito Santo (SUASSUNA, 2016, p.480).

O Deus das outras religiões parecia à Quaderna um sopro demasiadamente tênue, diáfano, distante. Era preciso materializar a divindade,

e inocular no composto um pouco do “estro” feminino. Aliás, é digna de nota a incorporação do próprio Diabo, representado pela Onça Negra, na divindade superior do Catolicismo Sertanejo, em uma síntese conciliatória muito particular do regime noturno da imagem.

Outra divindade feminina de vital importância no imaginário de Suassuna é a deusa grega Afrodite, ou Vênus, sua correspondente romana. Se Quaderna mantém com Maria Safira uma relação ambígua, cruzada por agitações morais, por outro lado, em relação à bela escrivã Dona Margarida, versão romantizada de Vênus, o personagem desenvolve uma admiração sem qualquer laivo de assombro catamórfico. Vale lembrar que ao rogar ao seu Planeta que o livrasse da Mulher mercurial, e que lhe trouxesse a Outra, “Venusiana de signo louro-cabrum”, Quaderna dá uma olhadela para Margarida. Imantada de idealidade, e sem a marca tão evidente do pecado, Vênus também se relaciona com o poder ctônico, o prazer físico, sensorial:

> Afrodite/Vênus era uma Deusa muito mais poderosa do que o caráter sexual jocoso encontrado na mitologia grega posterior. Ela era originalmente uma Deusa dos mares, mas também do céu; da vida, mas também da morte. ElinorGadon nos informa que os romanos chamavam as necrópoles, os mausoléus e as catacumbas de"pombais", em honra à companheira sagrada de Vênus, a pomba. Originalmente, a Deusa do Amor simbolizava o poder criativo e o prazer físico. (POLLACK, 1998, p. 92)

A continuidade da prece de Quaderna ao Planeta Mercúrio apresenta um poético sumário de suas ambições físicas e espirituais em face da Mulher:

> Dai-me aquela a quem seu Planeta, regando o órgão feminino da geração, coloque, no centro mesmo do seu corpo um ponto sagrado de Reino e Sangue, firme e seguro para mim, tanto na esfera espiritual como na esfera sexual! (SUASSUNA, 2003, p. 475)

Pode-se concluir que convivem na alma de Quaderna uma necessidade diurna de purificação das tendências mais grosseiras, e uma ambição noturna de ser animado pelos influxos poéticos-sexuais do estro.

Este impulso sintético faz emergir no *corpus* suassuniano um dos seus símbolos mais fecundos e permanentes, a Rainha do Meio-dia, Deidade

supostamente mais adequada ao espírito brasileiro, e capaz de fundir as imagens da Virgem da Conceição e da Afrodite troiana e latina:

> O que eu acredito é que a na Rainha do Meio Dia os brasileiros possam fundir, no futuro, as imagens da Afrodite troiana e latina com a outra imagem feminina e materna da Virgem da Conceição – imagem judaica, semítica e que escurece a outra, ainda muito branca, para nós, se bem que tenha cabelos pretos; escurece-a até o castanho que é a aspiração profunda e subterrânea, plantada no inconsciente da nossa Raça. (SUASSUNA, 1976, p. 23).

O mito da Rainha do Meio-dia funda-se em duas passagens bíblicas complementares. A primeira delas, de caráter temporal e supostamente histórico, encontra-se no I Livro de Reis, do Velho Testamento. Trata-se da história da Rainha de Sabá, que “tendo ouvido falar de Salomão e da glória do Senhor, veio prová-lo com enigmas” (I Rs 10,1). Conforme a leitura de Ariano, o encontro, que tinha por mote inicial a prova intelectual de Salomão, terminou em festa orgiástica e posse sexual (SUASSUNA, 2016, p.19). O caráter erótico do encontro é afirmado no Kebra Negast, antigo texto etíope datado do século XII. Segundo o documento, da união entre a Rainha de Sabá (ou Maqueda) teria nascido Menelique, primeiro imperador da dinastia etíope (SILVA, 2011, p. 104).

Muito se discute acerca das origens étnicas dessa poderosa Rainha do Sul. De todo modo, para Ariano, sendo ela etíope ou árabe, certamente era “negra ou acobreada” (SUASSUNA, 1976, p.18). Aliás, por ser morena, especula-se que Salomão tenha a ela dedicado o seu longo poema erótico, o Cântico dos Cânticos. No capítulo 1:5, a noiva declara, orgulhosa, “Eu sou morena e agradável, ó filhas de Jerusalém, como as tendas de Quedar, como as cortinas de Salomão” (Ct 1-5).

É curioso que o texto supostamente escrito por Salomão para a Rainha de Sabá seja quase uma excentricidade dentro do cânone bíblico. O Cântico dos Cânticos e o Eclesiastes, ambos atribuídos a Salomão, são dos únicos livros bíblicos, juntamente com Ester, não mencionam o nome de Javé. Aliás, praticamente não se nota nessas obras salomônicas sinal da ordinária devoção presente nos demais livros canônicos. No caso do Cântico dos Cânticos, Calasso fala de uma intensa fisicalidade, um erotismo persistente, da primeira

à última linha, um caso quase único na literatura do Ocidente (CALASSO, p.76).

É certo que o liame histórico entre todos esses fatos é algo difícil de ser provado, e a empresa não cabe nos estreitos limites do presente estudo. O que interessa aqui é a rede de aproximações entre todos eles, que, por contiguidade formal, tecem o tecido imaginário do fenômeno.

A segunda passagem encontra-se no Novo Testamento, no Evangelho de Mateus, e confere dimensão escatológica e universal à hierogamia erótico-sapiencial havida entre a Rainha de Sabá e o Rei Salomão:

> No dia do juízo a rainha do Sul se levantará com esta raça e a condenará, porque veio das extremindades da terra para ouvir a sabedoria de Salomão (Mt 12 41-42)

É possível ainda que ela guardasse algo que escapasse a Salomão, assim como escapava a Quaderna: o “estro”, princípio feminino que anima e vivifica o puro intelecto. Como uma fusão simbólica entre a Virgem Maria, entidade pura, urânica, desmaterializada, e Vênus, deusa do amor, da beleza e do erotismo, a Rainha do Meio-dia é a síntese das ambições poéticas de Suassuna, e o nume tutelar do Reino.

3.3 O Pão e o Vinho.

Já tivemos oportunidade de apresentar uma das plantas da farmacopeia fantástica de Suassuna, a cardina. Seu chá teria sido dado a Quaderna como tônico intelectual, causando-lhe, entretanto, um terrível efeito colateral: a perda da libido. Especula-se que a planta de efeitos alucinógenos teria sido usada de modo semelhante por Aleijadinho, para aperfeiçoamento de sua arte, mas que teria também desencadeado a doença que afetou seus membros. Atualmente, a hipótese da intoxicação por cardina, defendida pelos primeiros biógrafos do escultor, é tida como fantasiosa. De todo modo, a versão ainda povoa o imaginário popular, e possivelmente influenciou Suassuna na construção do seu personagem Quaderna.

Outra planta do herbário popular mencionada no romance é a *Solanum americanum*, mais conhecida como Erva-Moura ou Maria Pretinha. Quaderna, herdeiro da tradição raizeira de seu pai, fazia uso frequente da substância

entorpecente. Além disso, fornecia o tônico ao seu amigo cantador, Lino Pedra-Lispe, para mascar e fumar, de modo que nele baixasse o “espírito da profecia e da sapiência”. Ademais, havia boatos de que o desaparecimento de Sinésio, o “Prinspo Alumioso”, estaria diretamente relacionado com o uso da substância. Alguns ciganos teriam ministrado ao jovem doses de “erva - moura”, deixando-o como que sonhando acordado (SUASSUNA, 2016, p. 310).

Além da cardina e da erva-moura, Quaderna faz menção a diversas outras plantas, a raspa de entrecasco, a quixabeira, a catuaba, o tabaco. Mas a principal substância mencionada no livro é o Vinho de Jurema e Manacá, também chamado de "Vinho Encantado da Pedra do Reino", ou “Vinho Tinto e Sertanejo da Onça Malhada”. Esta foi a substância utilizada pelos fiéis sebastianistas de Pedra Bonita, e que desencadeou o transe coletivo já descrito, cerne mitológico do Romance da Pedra do Reino.

O princípio ativo da bebida foi, pela primeira vez, identificado como o alcalóide “nigerina”, que posteriormente se demonstrou idêntico à N, N-dimetiltriptamina (DMT). Conforme lembra Carneiro (2004), este alcalóide alucinógeno ocupa posição privilegiada na vida mística das Américas. Grande parte das principais plantas psicoativas tradicionais da América Latina - jurema, ayahuasca, virola, epená, paricá, yopo,vilca, cohoba – tem como princípio ativo o DMT, denominado pelo psiquiatra americano Rick Strassman (2019) como a “molécula do espírito”.

O DMT não tem agência direta por via oral, sendo normalmente degradado por uma enzima estomacal denominada Monoaminooxidase (MAO). Para que o alcalóide seja psicoativamente ativo é preciso ser inalado, na forma de rapés, ou ingerido em associação com alguma outra substância que promova a inibição da MAO. Como exemplo, pode-se mencionar a bebida Ayahuasca (“nixipae”, “uni”, “Daime” ou “Vegetal”), que é composta por duas plantas de base: a folha Psychotriaviridis, fonte de DMT, e o cipó Banisteriopsiscaapi, rico em beta-carbolinas, que agem como inibidores da MAO (monoaminooxidase). Somente a ação sinérgica e exata dessas duas plantas é capaz de promover os efeitos desejados, o que demonstra um fino domínio da tecnologia química pelos povos originários.

Neste contexto, é preciso dizer que a substância complementar da

Mimosa hostilis no Vinho de Jurema, responsável pela inibição da MAO, não é amplamente conhecida. A receita do vinho é guardada a sete chaves pelos descendentes indígenas da tradição da Jurema, e pelos grupos religiosos híbridos que comungam da bebida. Conforme explicita Carneiro, “o segredo da jurema é exatamente o segredo do conhecimento de uma fantástica descoberta farmacoquímica, uma combinação sinérgica que permite a ação da DMT”. Especula-se que o Manacá (*Brunfelsiahopeana*) do Vinho de Quaderna cumpriria exatamente esta função de ativação do DMT (Carneiro, 2004, p. 111). Infelizmente, o Manacá é também bastante tóxico, o que pode ter causado o surto coletivo dos eventos de Pedra Bonita.

Por sinal, a receita secreta do vinho de Jurema é um importante tema do romance. Quaderna chega a dizer que grandes autores brasileiros como Euclides da Cunha e José de Alencar eram fascinados pelo vinho de Jurema, e que devem tê-lo tomado, porém em uma versão incompleta. A receita completa só os príncipes do Reino a conheceriam, incluindo o próprio Quaderna.

> Pois bem: mesmo com a receita incompletíssima de José de Alencar e Euclydes da Cunha, só por beberem eles essa parte do Vinho, entre Martim e Iracema as safadezas que grassam são as maiores do mundo! (SUASSUNA, 2016, p. 171)

Se o chá de cardina era uma bebida incompleta, capaz de transferir inteligência ao seu usuário, mas aplacando-lhe o fogo sexual, o vinho da Jurema era a bebida perfeita e completa. Quaderna a conheceu por meio de Lino Pedra Verde, quando já se encontrava desesperado pelos efeitos deletérios da cardina:

> Cheguei a pensar em dar um tiro na cabeça. Foi Lino quem me salvou, falando-me pela primeira vez do vinho que, escondido de nós, meu Pai fabricava e vendia secretamente e cuja receita deveria estar nos cadernos que ele tinha deixado. Encontrei a receita, e o vinho me restituiu minha homência, fazendo de mim, ao mesmo tempo, o único Poeta completo, genial e régio que existe no Mundo! É que, modéstia à parte, Senhor Corregedor, nosso Vinho da Pedra do Reino é a beberagem do Poder, da Fortuna, do Dom-Profético e do Amor! (SUASSUNA, 2016, p.117)

O “estro”, o poder prometido por Maria Safira, Quaderna só o conseguiu no vinho milagroso da Pedra do Reino. Ademais, dentro do encanto a que levava a bebida, Quaderna tinha acesso aos tesouros do Reino, à posse das mulheres, e a todos os desejos que se espraiam pelo livro como variações de um mesmo tema.

O vaqueiro José Vieira Gomes esteve presente nos fatídicos eventos de maio de 1838, em Pedra de Bonita, e conta o que Rei João Ferreira-Quaderna, pouco antes do derramamento de sangue, deu a todos o vinho sagrado, para que visualizassem as riquezas:

> Ali, todos beberam um líquido, dado pelo Rei, ao qual chamavam Vinho Encantado, certa composição de jurema e manacá: tem a propriedade do álcool e do ópio, ao mesmo tempo. E fomos fumar em cachimbos, para vermos as riquezas. (SUASSUNA, 2016, p. 77).

O vinho, portanto, permitia aos devotos “verem as riquezas” onde os profanos só viam duas colunas de granito bruto. A bebida seria responsável por uma transmutação da visão, e poderia ser associada, assim como o estro, à imaginação mesma, a “louca da casa”, trazida de volta ao centro do pensa mento de Quaderna.

Em um trecho da obra canta-se um “romance de loa” em homenagem à Sinésio em que constelam os temas do pão, do vinho e do leite, e do retorno místico de Dom Sebastião: “ (...) sete anos bebi leite da feroz Onça parida, outros sete comi Pão, sete, o Vinho da bebida! Eis que o Morto volta à vida!” (SUASSUNA, 2016 p. 377). Em justa consonância com o texto de Suassuna, Durand (2012) explica que “(...) o arquétipo da bebida sagrada e do vinho liga-se, nos místicos, ao isomorfismo das valorizações sexuais e maternas do leite. Leite natural e vinho artificial confundem-se na juvenil fruição dos místicos'" (Durand, 2012, p. 261).

Se o vinho sacramental da religião de Quaderna induzia em todos os excessos sexuais, místicos, poéticos, heroicos, o seu “pão” seguia a mesma tendência. Nada da frugalidade e modéstia da hóstia católica. Durante as funções eucarísticas do seu Catolicismo Sertanejo, Quaderna ritualisticamente se fartava de paçoca enriquecida com ovos cozidos, cebolas e toicinho-de-

torreiro, tudo bem torrado, bem adubado e bem salgado, nacos de carne-de-sol, farnel com paçoca, rapadura, queijo de coalho, sobremesas de rapadura do Ceará ou de goiabada de Arcoverde. Como um personagem rabelaisiano, Quaderna se deleita em descrever os itens do seu lauto banquete ritual, em um tom que Bakthin denominaria de hiperbolismo positivo (BAKHTIN, 1996, p. 243).

O tema do banquete está estreitamente ligado ao gesto da deglutição, e remete à intimidade digestiva. Sua tônica é o excesso prazeroso, e não o jejum. Se o regime diurno tende à ascensão simplificadora e à unidade, o regime noturno da imagem indica o vetor contrário, o excesso e a fartura:

> Se a ascensão é apelo à exterioridade, a um para além do carnal, o eixo da descida é um eixo íntimo, frágil e macio. O regresso imaginário é sempre um "ingresso" mais ou menos cenestésico e visceral (Durand, 2012, p.54).

Em meio à aridez saturnal do sertão, o Catolicismo Sertanejo de Quaderna é uma como uma grande cornucópia, símbolo da abundância, da fartura, do gozo perdulário. De acordo com Bataille (1987), a “dilapidação funda a festa” (BATAILLE, 1987, p. 45), em um contraste profundo com a escassez de recursos da vida ordinário do Sertão.

Nisso reside a homologia estrutural entre a orgia, a embriaguez e o banquete festivo. Todos conformam uma descida simbólica em direção à multiplicidade, e, no limite, à pura indistinção dionisíaca.

Ademais, conforme Bakhtin (1996), “o triunfo do banquete toma a forma de antecipação de um futuro melhor”, “(...) é o triunfo da vida sobre a morte” (Bakhtin, 1996, p. 247/248). A religião de Quederna é como uma festa no país de Cocanha, “onde se come, bebe e faz amor à saciedade” (FRANCO JÚNIOR, 2021, P. 164). Assim como o vinho de Jurema anteciparia os tesouros do Reino, também o lauto banquete faria presente um tempo utópico, ideal, o que faz do ritual uma variante culinária do seu sebastianismo.

3.4 A Ilha

Embora imagens tipicamente marítimas, como a da “ilha”, não apareçam

com frequência no Romance, já que a narrativa se passa no árido sertão nordestino, o esquema básico do reduto insular é constantemente afirmado. O tema do ambiente fechado, primordial, "ilhéu", está na base da ideia que Quaderna cultiva acerca do Brasil.

A ilha evoca a ideia de limite, de um espaço recortado em face da infinitude do entorno. Por estar cercada por uma extensão imensurável de águas, toda ilha funciona como o centro simbólico do mundo. Ademais, enquanto espaço fechado em si mesmo, a ilha evoca uma ideia de recolhimento, de intimidade, o que faz dela um enagrama do regime noturno da imagem.

Outra nota fundamental da ilha é sua ambiguidade fundamental. Trata-se de um microcosmo, uma súmula do cosmos conhecido, mas também de uma espécie de "não-lugar", pela ausência absoluta de referências. Ademais, a ilha é ao mesmo tempo um local de recolhimento autorreferente, e uma abertura para a "outridade". Todas as potencialidades parecem se estender infinitas para onde quer que se dirija o olhar.

Talvez por isso o homem ilhéu aparente guardar sempre algo de peregrino, ainda que jamais deixe materialmente sua ilha. A vocação marítima e a possibilidade de partir a qualquer momento fazem deste homem um estrangeiro, um morador potencial do mundo. Quaderna se autointitulava peregrino, e chamava um dos seus mestres, Antônio Conselheiro, de "Santo Peregrino do Sertão". De fato, Canudos constituiu-se como uma espécie de ilha sertaneja, espaço fechado e autorreferente, cercado e acossado por todos os lados por seus detratores. Mas nem por isso era um local espiritualmente ensimesmado. O arraial era aberto para a transcendência; seus membros aguardavam incansáveis o retorno de Dom Sebastião, que viria um dia por sobre as águas do mar. Moraes (2003), com bastante acurácia, descreve esta forma de estar no mundo como um estado de "permanência móvel", estado este que pode ser associado ao sentimento de exílio.

Como se vê, a sensação de recolhimento e paz da ilha se mistura com uma aguda necessidade de expansão e liberdade. Poder-se-ia dizer que a ilha é o *locus* do homem mercurial, ávido por comunicação, expansão e síntese. Quaderna é a versão suassuniana desse sujeito universal, a um só tempo,

enraizado e exilado em sua na Ilha sertaneja.

Ariano Suassuna, seguindo a mesma trilha imaginal, chegou a batizar o país como a “Ilha Brasil” no título de sua tese de Livre Docência, a Onça Castanha e a Ilha Brasil.

O tema da ínsula é isomórfico do paraíso edênico. Ambos os espaços, a ilha e o paraíso parecem pairar fora do tempo ordinário, e remeter aos mitos de origem. O Éden perdido, quase sempre, especula-se, encontra-se em uma ilha inacessível. Os exemplos abundam na arte ocidental: a mítica *Hy Brasil* dos irlandeses (PENNA,1974, p.98), a ilha “hoje deserta”, para além das colunas de Hércules, mencionada em texto atribuído a Aristóteles, ou as ilhas afortunadas, descritas por Horácio, a ilha africana, “mais residência de deuses que de homens”, mencionado por Diodoro da Sicília, dentre outros (FRANCO JÚNIOR, 2021, p. 437).

O sertão de Quaderna seria justamente esta terra original, cuja grandeza imemorial se recorda nas pedras monolíticas do Reino, ou nos hieróglifos pré-históricos de "Itacoatiara”. Além disso, é o palco do vindouro Quinto Império, utopia sebastianista que anima os delírios do personagem, e que retoma a natureza edênica profunda do lugar.

Capistrano de Abreu dá conta de que o termo Brasil passou a designar, desde meados de 1315, no Atlas dos Medicis, e em uma série de documentos cartográficos medievais, uma ilha remota no alto oceano, cuja existência era cercada de fantasiosas especulações. A ideia de um paraíso além-mar rememorava mitos como o de Atlântida ou do Jardim das Hespérides, que inspiravam o homem ocidental desde a Antiguidade. Além disso, é possível identificar homologias entre a ilha vegetal além-mar, ansiada pelos navegadores, com o mito do Jardim Edênico, com o Eldorado, ou com a Idade de Ouro da mitologia greco-romana. Em todos eles redunda a noção de um tempo forte, primordial, em que se deram os atos inaugurais do cosmos e do homem, e cuja experiência totalizante anseiam os homens por reviver. Segundo Holanda (1958), “esse mundo paradisíaco, fosse ele cristão ou pagão, permanecia invariavelmente no passado, ou no futuro, ou no sonho, alheio e adverso à vida atual” (HOLANDA, 1958, p. 147). Acrescentaríamos, ainda, que permanecia no devaneio do vinho da Jurema. O vinho sagrado da religião de

Quaderna seria a chave que dá acesso ao tempo forte da fundação da Ilha, ou ao seu glorioso retorno, o Quinto Império, de que trataremos mais adiante.

Suassuna nota que a convergência de todos esses mitos com a sanha das grandes navegações portuguesas imantou no imaginário de CAMÕES (1978) a imagem da Ilha dos Amores, narrada nos Lusíadas, diretamente relacionada com as terras do Novo Mundo. Trata-se de uma ilha paradisíaca regalada aos portugueses por Vênus, a deusa do amor, como prêmio merecido por seus feitos. Neste lugar fantástico, os heróis lusitanos se entregaram aos mais variados jogos eróticos com as nereidas, sensuais ninfas marinhas.

Curioso notar a invasão do erotismo pagão neste evento que representa o zênite mítico, o coroamento da expansão marítima da cristandade portuguesa. É como se a licenciosidade dos jogos eróticos da Ilha dos Amores suspendesse de certa forma os interditos da moral cristã portuguesa.

> A criação de um paraíso mítico regido por deuses pagãos torna possível a manifestação de um conteúdo humanista nesse episódio, pois, permite que ocorra a realização amorosa e o acesso ao saber, ambos proibidos pela moral cristã. De fato, na ilha simboliza a conciliação otimista entre o corpo e o espírito, realizando, assim, um dos grandes ideais humanistas. Somente num lugar regido por deuses pagãos, o interdito do conhecimento (LIMA, 2003, p. 95)

Este esquema não é incomum na tradição literária ocidental. Também Virgílio descreve a Ilha de Creta, que teria sido o local da mítica Idade de Ouro, como “mundo casto”, ou “morta de toda malícia”. Creta, como a Ilha dos Amores, é imune às malícias do pecado (FRANCO JÚNIOR, 2021, p. 369).

A abadia de Telema, imaginada por François Rabelais, constela o mitema insular com o da cidade murada. A ideia era que no interior da libertária abadia vigorava o puro livre-arbítrio, enquanto fora de seus muros prevalecia os rigores da predestinação (FRANCO JÚNIOR, 2021, p. 330).

A ideia de uma ilha ou um jardim em que todas as contradições se anulam, em que a noção de pecado é suspensa, passando a vigorar uma lei mais larga e mais permissiva, é um esquema imaginal comum também em mitologias orientais. É possível citar, à guisa de exemplo, a floresta de Vrindavana na mitologia hindu, o lugar mítico dos jogos amorosos (lilas) do deus Krishna e seus companheiros. Ali vigorava a lei do amor (prema), que

suplantava inclusive as restrições ordinárias da moral religiosa. Nos jardins de Vrindavana, e seus kunjas, pequenos pátios naturais adornados com guirlandas de flores, e perfumados com cânfora e incenso, grassavam os jogos eróticos entre divinos amantes adolescentes, e até mesmo os pequenos furtos, os adultérios, e toda sorte de pequenas transgressões eram apenas engenhosas modulações do tema do amor. Tal como na Ilha dos Amores, em Vrindavana tudo se harmonizava como parte de um jogo divino que a tudo justificava.

O Catolicismo Sertanejo concilia o homem com a instância da carne, sacralizando-a, talvez por temperar com elementos indígenas e negros o acentuado dualismo do Catolicismo Romano. Também Quaderna, no ápice do êxtase místico de sua religião tinha “visagens” de exuberantes paisagens sexuais, e de jogos amorosos semelhantes aos da ilha camoniana:

> Mas, daí em diante, tudo isso se incorporou às visagens e rituais da minha Igreja. Agora, ali, bêbado de vinho e de sonhos, meu Lajedo começou, também, a se povoar, mas não de cavalos, e sim de Mulheres, que logo começaram a me acariciar de maneira mais excitante que o senhor possa imaginar. Enquanto elas faziam isso, outra Mulher, nua, espichava-se deitada, em cima da pedra, ao meu lado, chamando-me para cima dela.

Em determinado momento, o próprio Reino, a Ilha, se transfigurava em Mulher, em uma total identificação entre dois dos principais motivos da constelação imaginária de Quaderna:

> Não havia, mais, aquela oposição entre a Mulher nua, que me tentava em cima do Lajedo, e o Reino do Sertão que se agitava e me deslumbrava lá embaixo.

De fato, Durand leciona que a insularidade constela com os temas tipicamente femininos, e com a ideia de regresso psicológico à Mulher, à Mãe. Claramente, o aconchego do recolhimento insular se ancora na dominante da nutrição, na descida do leite pelo aparelho digestivo, por ocasião da amamentação, o que cola naturalmente a imagem da Ilha à da Mãe:

> A insularidade seria uma espécie de "Jonas" geográfico: para alguns psicanalistas é este engrama da ilha que chegaria para separar psicologicamente a Irlanda católica do "continente"

> inglês e protestante. Porque a ilha é a "imagem míticada mulher, da virgem, da mãe". Hugo estaria ontogeneticamente marcado pela estadia nas ilhas: Córsega da sua infância, ilha de Elba, e por fim ilha do exílio onde o poeta, curiosamente, parece morar voluntariamente. Esta vocação do exílio insular não seria mais que um "complexo de retiro" sinônimo de regresso à mãe (DURAND, p. 240).

Importa destacar que o nume da Ilha de Camões é Vênus, a deusa do Amor, do Erotismo, da Beleza. De modo semelhante, acredita Suassuna que os portugueses, ao se depararem com a “Ilha Brasil”, reencontram e reinventam o Reino vegetal de Vênus-Afrodite (SUASSUNA, 1976, p. 187). Essa Vênus, além de preparar o espaço paradisíaco para os heróis ibéricos, instrui as ninfas nas inúmeras sutilezas dos jogos amorosos. Não por acaso, Camões a chama, em seu Lusíadas, de a “Mestra Experta”. E a arte que a deusa ensina é a do fingimento, da “manha”, um certo amálgama de recato e disponibilidade, pudor e entrega, que alimentava o desejo dos navegadores. A postura das ninfas da Ilha dos Amores é sempre ambígua, nunca explícita. Narra Camões que elas não se entregavam repentinamente, mas fingiam que caçavam, corriam, andavam como que distraídas, aqui e ali soltando risinhos, e deixando entrever seus corpos nus. No Romance da Pedra do Reino, Dona Margarida, associada à Vênus, cumpre esse papel de industriosa e duvidosa negação erótica. Ao contrário de Maria Safira, cuja disponibilidade carnal direta excitava, mas constrangia moralmente Quaderna, Dona Margarida representava um erotismo mais puro, de certo modo, casto e superior, e por que não o dizer, mais divino.

O Reino da Pedra, símbolo do Brasil Profundo, seria essa Ilha erótica e universal, cuja grandeza integral, apenas entrevista no vinho de Jurema, estaria para se revelar em um tempo mítico, o Quinto Império, de que trataremos adiante.

3.5 Quinto Império

O impulso imaginal de exorcizar os elementos terrificantes da realidade reflete-se também nas concepções que os homens nutrem acerca do Tempo. Incapazes de deter a marcha inexorável do relógio, diversas culturas humanas anseiam por domesticar o devir incerto, propondo um arranjo temporal em ciclos

e eternos retornos.

A ideia de que a marcha do tempo segue uma lógica conhecida apazigua as incertezas, e envolve o futuro cego em certa aura de intimidade. Afinal, tudo já teria sido vivido, e todo o terror suportado e superado. Não há, portanto, com o que se preocupar. E mais, o tempo não se desdobraria de forma randômica. Antes, obedeceria a ritmos cósmicos já mapeados e dominados pela experiência humana. Eis o caráter noturno e eufemístico dos mitos de eterno retorno e dos ciclos cósmicos.

Por sinal, essa é a lógica imaginária por trás dos calendários e da pacificação do tempo em ciclos anuais. O encerramento ritual do ano solar, celebrado nas mais diversas culturas, de certa forma geometriza o tempo, fechando-o em uma continente de semelhança espacial, circular:

> O ano marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial. A palavra annus é parente próxima da palavra annulus; pelo ano, o tempo toma uma figura espacial circular (Durand, p. 283).

De acordo com Durand, os arranjos de tipo messiânico, que preveem um ponto zenital do fluxo temporal, em que todas as contradições e angústias serão resolvidas, seguem o mesmo impulso noturno. Embora de caráter linear, esse tipo de organização do tempo não passaria de um “ciclo truncado” (Durand, p. 282). O destensionamento psicológico próprio das concepções cíclicas, proporcionado pela ideia do retorno iminente a uma Era de Ouro apenas condensa seus sinais em um ponto determinado e definitivo da linha cronológica.

Os diversos mitemas do Romance da Pedra do Reino até aqui abordados parecem apontar para um tempo zenital mítico, um paroxismo histórico, cujo evento inaugural seria o retorno triunfante à Taperoá de Sinésio, o Alumioso.

Para bem compreender a função de Sinésio no romance, é preciso retomar com mais vagar a história do infante Dom Sebastião, rei de Portugal e Algarves entre 1557 e 1578.

Dom João III, avô de Dom Sebastião, alguns anos antes, viu-se enredado em uma situação sucessória que poderia custar a independência do

Reino de Portugal. De seus nove filhos, apenas dois chegaram à idade fértil, Dona Maria, casada com Filipe II, rei de Castela, e o jovem Dom João.

Portanto, o infante Dom João constituía a única esperança de continuidade da linhagem real portuguesa. Urgia que o rapaz gerasse um herdeiro homem, impedindo a interrupção da linha hereditária, e afastando o temor da absorção de Portugal pelo Reino de Castela.

Neste contexto, arranjou-se precocemente o casamento de Dom João com sua prima adolescente, Dona Joana, filha de Carlos V. O menino contava à época com apenas 14 anos, e tinha uma saúde bastante frágil.

O fruto deste artificioso matrimônio foi chamado de “O Desejado” desde muito antes de seu nascimento, encarnando a esperança do povo português e seu desejo por liberdade e independência. De fato, o Reino esteve por um fio, já que Dom João sequer viu o nascer o herdeiro esperado, vindo a falecer vítima da diabetes em 02 de janeiro de 1554, deixando grávida sua jovem esposa.

Assim, dezoito dias após a morte do príncipe Dom João, nascia Sebastião I, Dom Sebastião. Algum tempo depois, morria também o velho rei, Dom João III, o que alçou o menino Sebastião ao trono português com apenas três anos de idade. Após um breve período regencial, o infante assumiu finalmente as funções reais em 1568, com apenas catorze anos de idade.

Conta-se que o menino foi diligentemente educado, entre livros de arte militar e romances de cavalaria, para que se para tornasse um grande conquistador, depositário da esperança popular, e revitalizador da antiga glória lusitana. Um exemplo dessas projeções é dedicatória lavrada por Camões nos Lusíadas:

> E vós, ó bem nascida segurança
> Da Lusitana antígua liberdade,
> E não menos certíssima esperança
> De aumento da pequena Cristandade;
> Vós, ó novo temor da Maura lança,
> Maravilha fatal da nossa idade,
> Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,
> Para do mundo a Deus dar parte grande; (CAMÕES, 1978).

Envolto em tais imagens, o jovem rei partiu com sua armada África adentro, em 24 de junho de 1578, para, em suas próprias palavras, “(...) dilatar a fé em Cristo, para que se convertam todos os infiéis” (VELOSO, 1945, p. 116).

Conta-se que 24 mil homens partiram de Portugal, em 847 caravelas, rumo aos campos de batalha Alcácer-Quibir.

Mas, na manhã de 4 de agosto de 1578, cercados por uma miríade de mouros, o intento fracassou. Sucumbiram os portugueses e com eles seu rei infante Dom Sebastião. Juntamente com as notícias da derrocada lusitana, espraiavam-se as mais diversas versões acerca do paradeiro do monarca. Em meio à grave crise sucessória que se instalou, e que acabou resultado na anexação de Portugal à Espanha, muitos diziam que o rei não fora contado dentre os mortos, o que alimentava em toda gente a esperança de seu retorno triunfante. Com o passar dos dias, Dom Sebastião, o Desejado, tornava-se Dom Sebastião, o Encoberto. Alimentava-se a hipótese de que o rei houvesse apenas se ausentado, e que retornaria, após uma longa peregrinação purificatória, para libertar o Reino de Portugal.

Antes mesmo do nascimento de Dom Sebastião, diversos textos davam conta de uma misteriosa figura régia, uma espécie de messias, que se levantaria para estabelecer a glória definitiva de Portugal entre as nações. Talvez os mais emblemáticos desses textos sejam as chamadas Trovas Proféticas de Gonçalo Annes Bandarra, um sapateiro da cidade de Trancoso. As trovas de Bandarra propunham uma interpretação peculiar das profecias bíblicas de Daniel 2:31-36, relativas ao sonho do rei Nabucodonosor. O trecho bíblico descreve uma estátua com a cabeça de ouro, os peitos e braços de prata, o ventre e as coxas de bronze, as pernas de ferro e os pés de ferro/argila. Por fim, uma grande pedra recortada da montanha, sem ajuda de mão, destrói a imagem.

Padre António Vieira se inspirou nessas trovas, e popularizou a ideia de que Portugal seria a pedra do mito bíblico, o quinto e último império, a solapar todos os reinos anteriores, representados pelas demais partes da estátua.

As ideias sebastianistas aportaram no Brasil logo nos primórdios do período colonial, tendo sido identificados vestígios de circulação das Trovas de Bandarra em terras brasileiras ainda no século XVI (Queiroz. 2003, p.217-218). Este material de forte teor simbólico alimentou o imaginário popular nordestino ao longo dos séculos seguintes. Conta-se que Silvestre, líder do primeiro grande movimento sebastianista brasileiro, na Serra do Rodeador, era um (...)

“homem astuto, e velhaco, que havia feito das profecias do Bandarra, o seu principal meio de vida” (Amaral, 1884, p.156). Como iniciador de uma longa cadeia de levantes sebastianistas em terras brasileiras, o grupo de Silvestre representa na mitologia quadernesca o primeiro dos cinco impérios do Reino do Brasil.

Na versão quadernesca, o derradeiro dos cinco impérios das Profecias de Bandarra se instauraria no sertão brasileiro, com o retorno do misterioso personagem Sinésio, o Rapaz do Cavalo Branco.

Assim como no caso de Dom Sebastião de Portugal, Sinésio nascera em um contexto conturbado, fruto de relações incestuosas. Seu pai, Dom Pedro Sebastião, se casara com uma sobrinha, Joana Quaderna, mãe de Pedro Diniz Quaderna. Segundo narra Quaderna, Sinésio era “calmo, alumioso, alourado, estimado por todas as pessoas, principalmente pelos pobres, da fazenda e da Vila” (SUASSUNA, 2016, p.163).

No dia exato da morte e degola de Dom Pedro Sebastião no alto da torre da fazenda “Onça Malhada”, seu caçula Sinésio desaparecera. Espalharam-se os mais variados boatos, dentre eles ode que o menino havia sido raptado por ciganos, após ingestão forçosa de erva-moura, ou mantido preso e enterrado em uma masmorra subterrânea. Contava-se ainda que seu cadáver fora encontrado, algum tempo depois, completamente desfigurado e apodrecido, encadeado às paredes da Casa da Pólvora por uma corrente grossa e enferrujada. Por outro lado, entre 1930 e 1935, ouviram-se rumores da participação do rapaz em uma série de revoluções e insurreições populares, como a "Revolução Liberal" de 1930, a "Revolução Constitucionalista" de 1932, em São Paulo, a "Guerra do Verde e do Vermelho"; e a "Revolução Comunista" de 1935 (SUASSUNA, 2016).

> Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (SUASSUNA, 2006, p. 27)

No dia 1º de julho de 1935, entretanto, na véspera de Pentecostes, chega à Taperoá uma estranha cavalgada, um excêntrico grupo de quarenta cavaleiros, carregando bandeiras, cruzes e outros símbolos armoriais, cuja aparência revelava (...) “alguma coisa de errante, como uma tribo selvagem, nômade, empoeirada e ‘sem confiança’” (SUASSUNA, 2016, p. 36). Além da tropa de cavaleiros, acompanhava o grupo um grande número de animais, gaviões, onças, pavões, cobras, como em uma companhia de circo popular. Havia ainda um monge-cangaceiro, Frei Simão, que carregava uma alta bandeira vermelha. Em um espaço vazio entre as carretas e duas longas filas de aciganados cavaleiros, caminhavam dois distintos cavaleiros. O primeiro vestia-se de modo elegante, e montava um cavalo negro. Era o bacharel em Direito e advogado Doutor Pedro Gouveia da Câmara Pereira Monteiro. O segundo, montando um altivo cavalo branco de nome Tremedal, mesmo nome do cavalo do rei Dom Sebastião, ocupava um lugar de honra, e a ele fora reservada a melhor e mais bela das montarias da tropa. Era um mancebo de cerca de 25 anos, um verdadeiro donzel, “alto, esbelto, de pele ligeiramente amorenada e de cabelos castanhos (...)”, e “de seus grandes olhos, também castanhos e um pouco melancólicos espalhava-se sobre todo o seu rosto uma certa graça sonhadora (SUASSUNA, 2106, p.46)”. Conta ainda Quaderna que “(...) cercava-o, efetivamente uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de aura que só mesmo o fogo da Poesia pode descrever” (SUASSUNA, 2106, p. 45)”. Era Sinésio, o Alumioso rapaz do cavalo branco!

Só os “maiores madraços” e “mais danados moleques de rua” viram quando a “desfilada moura” entrou na vila, já que toda gente se reunia na Praça para assistir aos festejos das Cavalhadas (SUASSUNA, 2106, p. 413), espécie de "luta simulada entre cristãos e mouros e representada por ocasião de festas religiosas ou acontecimento social de relevo” (CASCUDO, 1962, p. 251). Logo a estranha cavalgada de Sinésio alcançou a praça, já acompanhada “por todos os bêbados, doidos, mendigos e moleques que estavam por ali, nas beiras das calçadas da periferia (SUASSUNA, 2106, p. 413).

A dúvida acerca a verdadeira identidade do donzel ainda pairava no ar. Afinal, a versão oficial e mais aceita contava que o corpo do rapaz já havia sido encontrado na Casa da Pólvora, e enterrado.

A algazarra dos animais logo esvaziou a praça; e seguiram Sinésio, o Frade-cangaceiro e o Doutor advogado, em direção à casa do juiz da comarca de Taperoá, para reivindicar os direitos e a herança do Donzel raptado.

Em todo relato se discerne o simbolismo sebastianista, representando Sinésio a personificação da esperança dos desvalidos e marginalizados da Vila de Taperoá quanto à inauguração de um novo tempo, mais justo e glorioso. Releva o fato de o bando de Sinésio constituir-se não de aristocráticos cavaleiros mas, em geral, de excêntricos, pobres, ciganos:

> Mais do que tudo, porém, pairava no ar, sobre aquela esquisita tropa de bichos, carretas e Cavaleiros, uma atmosfera de feira-de-cavalos; de sortilégios e encantamentos; de companhia de Circo; de comboio-de-mal-assombrados; de cavalaria de rapina; de comércio de raízes, augúrios e zodíacos; e tudo isso junto lembrava, logo, uma tribo de Ciganos sertanejos em viagem (SUASSUNA, 2016, p. 413).

Poder-se-ia dizer que a tropa (ou trupe) de Sinésio é tropa do Brasil Real, do povo simples, acossado, porém rico em cultura e em crença, e os emblemas que trazem os da Arte Popular Armorial.

3.6 O Mediador

Neste ponto, cumpre comparar as posições que ocupam Quaderna e Sinésio no Romance da Pedra do Reino. Por diversas vezes, não se sabe quem é o verdadeiro protagonista, quem é o herói esperado. Embora Sinésio represente o tipo clássico do rei messiânico, cumprindo no romance a função de Dom Sebastião, o Encoberto, Quaderna muitas vezes se apresenta, ele mesmo, como o herdeiro e verdadeiro rei.

Já vimos que Quaderna assume as insígnias de Mercúrio, cabendo a ele primariamente o papel de mensageiro, anunciador ou decifrador. De fato, o personagem foi pensado por Ariano para cumprir um papel secundário, como um simples narrador. Tratando-se de uma obra de teor sebastianista, a posição natural de protagonista deveria ser exercida por Sinésio, o rapaz do Cavalo Branco. Mas a figura Quaderna parece o tempo todo desbordar de sua função primeira, não se limitando aos limites formais previamente definidos. É o que

explica Suassuna:

> Eu queria que Cinésio [sic] fosse o herói. Quaderna devia ficar em segundo plano, mas ele insistiu, insistiu, insistiu. Acabou por ser o mais importante, ele que é um intelectual de segunda ordem, um nobre da linha nordestina, mestiço, megalomaníaco e bufão. (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p.154)

Ainda sobre a dinâmica de projeção de Quaderna no Romance, Ariano explica que, quase contra sua vontade de autor, o ambíguo personagem se expandiu até se impor como uma figura de primeiro plano:

> Quaderna, então, limitava-se a narrar, mas o personagem central continuava a ser Sinésio. Mas aí, à medida que eu comecei a escrever, o narrador começou a se intrometer e eu tentava afogá-lo, botá-lo para fora e ele voltava. Aí eu me conformei: fique (ANDRADE, 2011, p.32).

Uma desconfortável ambuiguidade recorta toda a obra: Quaderna a todo momento louva Sinésio, e o aguarda com a esperança última das massas populares, e como herdeiro do Reino, mas, ao mesmo tempo, se vangloria, e chega a sagrar-se ele mesmo o rei em um episódio chamado a Sagração do Quinto Império.

> Agora, a fuga não era mais possível. Por mais mesquinho que eu me mostrasse daí por diante em relação à Coroa do Divino, o impulso para o alto fora definitivo. Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, o Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil (SUASSUNA, 2016, p.151)

Ademais, Sinésio é figura demasiadamente silente e diáfana, quase apagada, como uma silhueta que se insinua por trás das brumas do mito sebástico. Como exemplo desse distanciamento apolíneo, nota-se que o misterioso rapaz praticamente não tem falas ao longo do Romance. Trata-se de uma figura típica do regime diurno da imagem, como que elevada acima da pluralidade dos eventos.

Já Quaderna é prenhe de muitas palavras, como uma torrente de discursos, imagens, mitos, e acima de tudo, muitas mentiras e invenções.

Acima de tudo, Quaderna é demasiadamente humano, um sujeito permeado de pecados, segundas intenções e artimanhas. As relações entre Sinésio e Quaderna são como as relações entre um ideal mítico e sua contraparte humana e concreta:

> Quaderna, porém, não compartilha das mesmas qualidades atribuídas a Sinésio. Seu amor não é puro como o deste com Heliana, formando um par romântico típico. Quaderna, em vez disso, tem uma relação adúltera com Maria Safira. As relações de Quaderna com o povo são movidas pelo interesse pessoal, com o intuito último de sagrar-se rei, enquanto que as de Sinésio seriam a de uma revolução popular. (...) Enquanto o "moço do cavalo branco" arriscara a vida para voltar a Taperoá, todos os atos de coragem de Quaderna, como ele mesmo revela em seu relato, são por acaso, já que se caracterizava como um covarde. Assim, Sinésio seria uma contraparte de Quaderna: seria de fato o que este último era apenas em vontade e em representação (MARTINI; ROSSATTO, 2014, p. 298).

Com Quaderna, o homem real, e suas ambiguidades, saltam para o primeiro plano da obra. Assim como na Divina Comédia, o autor-narrador torna-se também personagem central, guiando o leitor pelos meandros e planos da sua própria alma.

A tendência observada em Quaderna de agigantar-se e, sem qualquer respeito, expandir-se para além dos limites convencionais é bastante típica das figuras mercuriais. O orixá Exu, correlato mercurial na mitologia yorubá, é considerado um *trickster*, responsável pela comunicação, pelos excessos, e pela transição entre os planos. Um dos seus epítetos mais tradicionais é a "boca que tudo come" (SIMAS, 2018, p. 80). Não sendo impostos limites ao Exu, ele é capaz de devorar o mundo. Segundo Flusser (1998), o arquétipo do Exu "(...) se manifesta na forma de um desprezo cínico pelos valores da sociedade (leia-se: valores ocidentais), de uma inteligência viva mascarada em ingenuidade, e de uma criminalidade acompanhada de humor e graça" (FLUSSER, 1998, p.63).

Seguindo o fio de homologias, observamos ainda que a laterita, uma pedra vermelha, foi a primeira protoforma de Exu, denominada *Èsù Yangí,* conforme a mitologia yorubá. Esse Exu primitivo é, portanto, assimilado a uma pedra de fundação, instalada por *Òludunmaré (Òlorun*) no ato de criação do

Mundo (SANTOS, 1986). Como visto, nada no plano do imaginário é gratuito. Também a religião do nosso mercurial Quaderna é centrada em pedras de fundação do Reino, como assentamentos de Exu, que condensam em si todas as possibilidades do Reino.

Um outro *trickster* ocidental, o "bobo da corte", notabiliza-se por gozar de uma especial licença poética. Não há limites às palavras do bobo da corte. Por sinal, o desvio cômico é também uma possibilidade mercurial, e um recurso eufemístico típico do regime noturno da imagem. O elemento humorístico arrefece as tensões, e permite um alívio psicológico mesmo diante das verdades mais inconvenientes. Em um trecho paradigmático do romance, Quaderna apresenta suas qualidades mercuriais, comparando-se a Pero Vaz de Caminha, poeta-escrivão da Armada brasileira, diante do que retruca ironicamente o professor Samuel:

> O que você pode ser é um Palhaço, marcado pela influência maléfica de Gêmeos e Mercúrio, um embusteiro, um falsificador de moeda (SUASSUNA, 2016, p. 241).

Nesse ponto, o poeta João Melchíades sai em defesa do amigo Quaderna, evitando que a ele sejam atribuídas apenas as notas negativas e duvidosas de Mercúrio:

> Na terceira década do signo de Gêmeos, os influxos astrais são benéficos, pois Mercúrio já está iluminado pelo Sol! Alías, Diniz sabe disso melhor do que eu, e pediu ao irmão dele, Taparica, para cortar um taco de madeira, representando o carro de Mercúrio alumiado pelo Sol e conduzido por um Gavião, com o signo de Gêmeos nas rodas (SUASSUNA, 2016, p. 241).

Fato é que Quaderna não se limita a um palhaço, e faz de tudo para afastar de si esse estigma, atribuindo a si mesmo os títulos mais eloqüentes. Mas não há dúvidas de que é uma figura cômica, e, de certa forma, é também um embusteiro, que "distorce" poeticamente a dura realidade para sobreviver. De certa forma, Quaderna consuma as palavras do próprio Ariano Suassuna:

> Tenho duas armas para lutar contra o desespero, a tristeza e até a morte: o riso a cavalo e o galope do sonho. É com isso que enfrento essa dura e fascinante tarefa de viver.

Enfim, como a substância da linguagem mesma, Mercúrio a tudo se amolda e em tudo se transforma:

> O poder "de tomar-se tudo", atribuído ao Filho de Deus, não é apenas uma propriedade do pneuma, mas também do mercúrio alquímico, cuja capacidade ilimitada de transformação é louvada de acordo com a versatilidade do mercúrio astrológico. Ele é a "matéria lapidis", isto é, a substância de transformação por excelência. Da mesma forma atribui-se ao mercúrio o poder de penetração. Ele penetra nos corpos como um veneno (JUNG, 1990, p. 386).

Não era, portanto, de se espantar que Quaderna penetrasse as malhas do romance e o tomasse como seu, destronando, de certa forma, até mesmo o protagonista natural, o rei esperado, apagando seu brilho solar:

> Tomou-se então claro que Hermes-Mercúrio, enquanto deus ctônico da manifestação e espírito do mercúrio, possuía uma natureza dupla, razão pela qual era considerado um hermafrodita (fig. 22). Enquanto planeta Mercúrio ele é o mais próximo do sol, o que indica também sua maior afinidade com o ouro. Enquanto metal, o mercúrio dissolve o ouro e apaga seu brilho solar (JUNG, 1990, p.75).

O termo Quaderna, de acordo Heráldica, designa uma figura composta de quatro peças dispostas simetricamente. Essa estrutura quaternária encontra-se expressa no Brasão dos Quaderna:

Imagem 4: Escudo de Armas de Dom Pedro Dinis Quaderna, 12o. Conde da Pedra do Reino e 7o. Rei do Quinto Império e do Quinto Naipe do Sete-Estrelo do Escorpião.
Fonte: Suassuna (2016)

Também nisso, Quaderna coincide com o simbolismo de Mercúrio que, conforme Jung (1990), é representado na Alquimia por uma totalidade de quatro elementos:

> É fácil compreender que tais propriedades tomaram o Mercúrio um símbolo adequado para representar a misteriosa substância transformadora da Alquimia, uma vez que ela é redonda e quadrada, isto é, uma totalidade constituída de quatro partes (quatro elementos) (JUNG, 1990, p. 144)

Assim como no quaternário da cruz, cujos quatro braços se intersecionam em um ponto central, Quaderna se relaciona também com o número cinco. O centro da cruz, ponto abstrato, sem extensão, é símbolo tradicional da quintessência, espécie de elemento fundamental, que sintetiza e fundamenta os quatro elementos da cosmologia tradicional (terra, água, ar e fogo). No ponto central da cruz estariam virtualmente "contidas" todas as direções e possibilidades, representadas pelos braços da mesma.

Este esquema imagético explica por que a encruzilhada é um espaço consagrado a Exu, também chamado de senhor dos caminhos, o dono das possibilidades. No mesmo sentido, Macunaíma, o herói mercurial de Mario de Andrade, é chamado de um "herói sem nenhum caráter", não exatamente por não ter caráter, mas por tê-los todos em potência, indefinidamente, assim como uma encruzilhada "contém" todos os caminhos.

Significativamente, o brasão de Quaderna é composto de quatro partes simétricas, mas também por conjuntos quinários de flores-de-lis. Afinal, Quaderna é alçado ritualisticamente ao *status* de rei do Quinto Império e do Quinto Naipe (SUASSUNA, 2016, p.671). Conforme sabido, o jogo de baralho divide-se em quatro naipes. Quaderna, como Mercúrio, é a representação simbólica de um quinto naipe, sintético, quintessencial, em relação ao qual todos os demais seriam apenas especificações.

Quaderna não é o messias diáfano, mítico, utópico, mas o homem de religião e cultura inserido no mundo real, e que encarna o mesmo material mítico no plano da linguagem. No mesmo momento em que a cavalgada de Sinésio, imbuída dos mais profundos intentos políticos, chegava à vila de Taperoá, Quaderna mobilizava na praça a sua própria cavalhada. Mas há entre

eles uma diferença fundamental: enquanto a cavalgada de Sinésio era séria e política, a versão de Quaderna era a festa popular, era pura linguagem.

Quaderna considerava-se um homem de letras, um intelectual da linhagem de Euclides da Cunha, e isso se deve, em larga medida, ao caráter barroco da obra euclidiana. Estranha e irregular, a obra “Os Sertões” é cruzada por inúmeras contradições e tensões internas. O seu conteúdo é ciclópico e indefinível como um monstro barroco; um misto de Literatura, Jornalismo, Geografia, Geologia, Sociologia, Antropologia, História, dentre outras disciplinas. O que mais impressionou Suassuna, no entanto, foi uma espécie de conversão pela qual teria passado o intelectual durante a concepção do livro.

Euclides da Cunha era, fundamentalmente, um republicano, positivista e cientificista, e teria partido rumo ao sertão com a missão de documentar o enfrentamento, pelo Exército Brasileiro, da escumalha de bárbaros e fanáticos encastelados em Canudos, a “urbs monstruosa”, a “civitas sinistra do erro” (CUNHA, 1984, p.71). Ele deveria, portanto, cobrir o confronto, como uma voz das forças da civilização urbana. Algo, entretanto, teria acontecido na sensibilidade do escritor, desestabilizando sua arrogância cientificista. Para Ariano, Euclides da Cunha teria sido “encadeado e ofuscado pelo Brasil real de Antônio Conselheiro e seus seguidores" (SUASSUNA, 1999). O resultado é uma obra ambígua, pretensamente rigorosa e acadêmica, porém constantemente perpassada pela lufada da fantasia. Súbito, por exemplo, o Euclides “geólogo” deixa as trilhas da objetividade, e em um lapso em que “a fantasia se insurgiu contra a gravidade da Ciência” (CUNHA, 1984, p.26), põe-se a especular que o sertão talvez tenha sido outrora um “vasto mar terciário” (CUNHA, 1984, p.26). Em outros momentos, Euclides pensa ver nas irregulares formações rochosas do sertão algumas “majestosas ruinarias de castelos” (CUNHA, 1984, p. 9) ou “barbacãs de velhíssimos castelos” (CUNHA, 1984, p.118).

Quaderna concebe um Euclides da Cunha arrebatado pela mesma transfiguração da visão que o permitia ver nas colunatas de Pedra Bonita as torres do Castelo de Dom Sebastião, ou ao delirante Dom Quixote visualizar gigantes nos moinhos de vento. Não por acaso, Euclides da Cunha foi acusado por Mário de Andrade de abandonar o rigor acadêmico e enveredar por

“literatices heroicas”, ou de enfeitar de “boniteza genial” e “brilho de frase sonora” o que seria somente a “cegueira insuportável deste solão” (ANDRADE, 2015, p. 334).

Suassuna também foi alvo de críticas semelhantes, acusado de romantizar a realidade nordestina, afastando-se da lente crua e descritiva do regionalismo naturalista. De fato, importava pouco a Suassuna uma descrição naturalística e classificatória do sertão, mas sim a construção de um “realismo transfigurado”, inoculado pelo estro da imaginação criadora, e que considerasse o coeficiente de sonho encantado na realidade.

4 – UMA LEITURA MITANALÍTICA DO CATOLICISMO SERTANEJO

Até aqui realizamos um esforço de discernir o material mítico que anima o Romance da Pedra do Reino, não apenas em sua superfície narrativa, mas nas galerias subterrâneas do texto, sob a forma de vestígios imagéticos redundantes. Cumpre agora dar um passo adiante no caminho heurístico proposto por Gilbert Durand:

> Os últimos passos da mitocrítica caminham progressivamente para uma mitanálise e mesmo para uma filosofia – totalmente empírica – da história e da cultura. (DURAND, 1996, p. 242)

A fase final do diagnóstico durandiano propõe a passagem do texto ao contexto. Funcionando como um prolongamento da mitocrítica, a mitanálise busca observar as reverberações dos mitemas e mitologemas no plano da cultura, em dado momento histórico de um povo.

Pode-se dizer que as diversas manifestações socioculturais de uma coletividade são tributárias do mesmo *sermus mítico* que animou a imaginação individual dos artistas de sua época. Tanto a religião, a política, a cultura, pensados coletivamente, quanto o artista, em sua intimidade criativa, bebem da mesma fonte. No limite, ambos os planos se espelham no plano do imaginário. Por isso, é possível ampliar a análise, apenas mudando a chave heurística da mitocrítica para mitanálise.

Neste ponto, lançamos mão da obra teórica do próprio Ariano, que de

certa forma já percorreu um largo trecho do trabalho aqui proposto. Em sua Tese de Livre-Docência, Ariano faz pura mitanálise. ~~Em~~ embora não se utilize do termo mitanálise, expressão própria da obra durandiana, o autor destaca e analisa aquelas que seriam as dominantes míticas principais que animam tanto o seu imaginário pessoal, quanto a cultura brasileira do período.

> Ariano considera que as grandes perguntas sobre o mundo e os principais problemas filosóficos de uma comunidade reaparecem em seus mitos e na sua Literatura. Por isso busca-os em A Onça Castanha e a Ilha Brasil e n´A Pedra do Reino, para formar sua própria ideia de Brasil (DIDIER, 2012, p. 202).

Aproveitando-se da autorreflexão crítica de Ariano, o presente capítulo não perseguirá uma análise mitanalítica exaustiva do fenômeno religioso na obra de Suassuna, mas a apresentação das dominantes míticas principais discernidas pelo próprio autor em sua obra teórica. A ideia é expandir a análise do Ariano, focada na produção artística e filosófica do país, para a universo próprio da religião. Ao longo do capítulo será possível corroborar a posição do Ariano com exemplos da cultura religiosa do período histórico de referência.

A correlação entre as imagens analisadas nos capítulos anteriores apontam que todas elas convergem em bacias semânticas bem determinadas, e se entrelaçam por meio de uma vasta malha de isomorfismos estruturais. Nesse sentido, foi possível identificar na “A Onça Caetana e a Ilha Brasil” basicamente três dominantes principais que estruturam o imaginário religioso popular brasileiro, em torno das quais orbitam todos os mitemas e mitologemas levantados no capítulo anterior:

a) a embriaguez.
b) a insularidade.
c) a união de contrários.

Em sua análise, Suassuna se concentra no contexto sócio-religioso nordestino, sertanejo. Se com isso ele pretende revelar algo sobre a religiosidade brasileira como um todo, é por entender o Nordeste brasileiro como uma espécie de súmula, de microcosmos, em que as principais

tendências da cultura estariam exemplificadas.

Será possível partir dessas ideias-mestras destacadas pelo autor e relacioná-las com os mitemas levantados no capítulo anterior. A correlação entre todas as imagens abordados ao longo do presente trabalho demonstra como todas elas convergem em bacias semânticas bem determinadas, e se entrelaçam ao longo de vasta malha de isomorfismos estruturais.

4.1 A Embriaguez

A primeira ideia-mestra destacada por Suassuna é aquilo que ele denomina “embriaguez do pensamento”, certa tendência difusa do brasileiro à apreciação estética, ao êxtase, à festa:

> Isto sem se falar no fato de que, com um modo muito seu e peculiar, nossos melhores pensadores, quase sempre evitando enrijecer suas idéias num sistema, tem, no entanto, refletido eles mesmo sobre esse material, comumente sob a forma e de um processo estético, crítico, aforístico – o que aliás corresponde àquele mesmo conceito particular do racional como festa e embriaguês do pensamento a que já me referi. (SUASSUNA,1976, p.32)

O principal signo da embriaguez e do êxtase na obra de Suassuna é o vinho de Jurema, abordado brevemente nos capítulos anteriores. A escolha da bebida alucinógena como sacramento do Catolicismo Sertanejo recupera a longa tradição americana de uso de psicoativos que remonta ao período pré-colombiano.

Richard Evans Schultes (1990), na década de 60, já dava conta do número consideravelmente maior de alucinógenos utilizados pelos povos nativos das Américas, em relação aos europeus. Schultes registrou então cerca de 100 plantas psicoativas americanas, em face de apenas cerca de uma dúzia na Europa. Varella (2019) anota que levantamentos mais recentes estimam cerca de duas centenas de espécies vegetais psicoativas mapeadas entre os povos americanos. Tal panorama levou o antropólogo americano Weston La Barre (1964) a cunhar a expressão “complexo narcótico do Novo Mundo”, dada a centralidade do uso dessas plantas nas práticas rituais dos povos locais.

Historicamente, a absorção ou condenação pelos europeus das diversas

plantas psicoativas da farmacopeia americana obedeceram a critérios de conveniência. Carneiro (2004) aduz que sustâncias estimulantes do estado de vigília, e, portanto, mais úteis à lógica laboral, foram melhor recepcionados pela cultura europeia. É o caso, por exemplo, do chá, café, do cacau e do tabaco. A assimilação de drogas como o tabaco foi tão ampla que o próprio Vaticano chegou a abrir uma fábrica de charutos em 1779 (Carneiro, 2004, p.107). Já as drogas alucinógenas, indutoras de estados oníricos ou místicos, foram severamente perseguidas pelos colonizadores cristãos.

Gruzinski (1991) explica que a colonização europeia nas América buscou desde os seus primórdios interditar toda e qualquer forma de possessão e êxtase das populações nativas, dentre elas o uso de substâncias alucinógenas, sob a rubrica da idolatria.

> Enquanto essas sociedades ansiavam por decifrar os sonhos, a Igreja combatia sua interpretação negando-lhes qualquer importância, tanto quanto condenava o uso de alucinógenos, fontes "de alienação, visões e delírios", via perfeitamente traçada para "loucura e luxúria", e denunciava a embriaguez sob todas as suas vicissitudes, englobando no mesmo ritual de reprovação e formas sagradas próximas ao êxtase e à possessão. (GRUZINSKI, 1991, p. 85)

Uma das primeiras referências históricas ao uso de Jurema no Brasil consta de uma carta datada de 1741, enviada por Henrique Luís Pereira Freire de Andrada ao Rei Dom João V, e já demonstra o embate entre os costumes indígenas e a opinião antagônica dos missionários cristãos:

> (...) propôs o Excelentíssimo e Ilustríssimo Senhor Bispo se buscassem os meios precisos a remediar os erros que se tem introduzido entre os índios, tomando certas bebidas, as quais chamam jurema, ficando com elas loucos e com visões e representações diabólicas pelas quais ficam persuadidos não ser verdadeiro caminho o que lhe ensinam os missionários. (SALLES, 2010, p.54)

A associação do efeito das plantas psicoativas com o diabo foi uma constante por parte dos colonizadores, e não apenas no Brasil. As tropas espanholas, por exemplo, instituíram, em 1551, em Lima, Peru, uma política de repressão ao consumo da folha de coca, por suas supostas propriedades

demoníacas, capazes de fazer com que os índios caíssem em pecado ou em práticas de invocação de Satanás (TOBÓN, 2019, p. 201). No mesmo sentido, OTT (1994) anota que, no final do século XVII, o jesuíta José Chantre y Herrera já denunciava o uso da ayahuasca como uma beberagem diabólica.

É esse substrato cultural maldito que Quaderna retoma ao adotar o vinho de Jurema como o sacramento de sua religião. O uso da Jurema em manifestações religiosas brasileiras não era uma prática pontual. A bebida feita a partir da planta *Mimosa hostilis*, ou jurema preta, foi considerada por Cascudo (1978), "a mais poderosa e cheia de tradições do encantamento indígena", e seu uso se estende desde o contexto tradicional indígena, nos rituais de toré, até as mais diversas formas religiosas híbridas, como o catimbó e o candomblé de caboclo (CARNEIRO, 2004, p. 108).

Euclides da Cunha cuidou dessas plantas em sua obra Os Sertões, descrevendo-as como "as juremas, prediletas dos caboclos — o seu *hachich* (sic) capitoso, fornecendo-lhes, grátis, inestimável beberagem, que os revigora depois das caminhadas longas, extinguindo-lhes as fadigas em momentos, feito um filtro mágico" (CUNHA, 1979, p. 68).

Os registros das formas rituais do uso indígena da bebida no período colonial são escassos, e quase sempre atrelados a um contexto de repressão. De todo modo, a popularidade da bebida resta atestada em depoimentos como o do cônego Manoel Garcia, que a descreve como uma "célebre, e antiga bebida chamada jurema que a constante bebem em lugares retirados" (SALLES, 2010, p. 55).

Carneiro (2004) destaca ainda o fato de ter sido o vinho de Jurema o elemento selecionado por José de Alencar para simbolizar toda riqueza da cultura indígena em seu livro Iracema, uma das obras-mestras do indigenismo brasileiro:

> Este segredo era o verdadeiro tesouro, o saber iniciático, patrimônio dos pajés, que a cultura indígena cultuava. José de Alencar se deu conta disso, embora sem aquilatar talvez a exata significação dos estados mentais provocados pela jurema (CARNEIRO, 2004, p. 116).

Por sinal, o próprio Ariano se utiliza do vinho de Jurema com signo de

certa qualidade do pensamento que fez de José de Alencar e Euclides da Cunha referências da cultura brasileira. Suassuna evoca o mitema do vinho sagrado como substituto simbólico do “estro” de Quaderna, ou da embriaguez do pensamento que caracterizaria o pensamento brasileiro:

> O que eu quero mostrar é que, por esse trecho, a gente vê que, tanto Euclydes da Cunha como José de Alencar não se limitaram a falar, somente, do Vinho de jurema: ambos devem tê-lo bebido! Senão fosse assim, eles não escreveriam como escreveram - meio bêbados, escumando pela boca e vendo visagens como esta, umas safadas, como as de Iracema, outras heroicas, como as de Canudos! (SUASSUNA, 2016, p. 718)

Retornando às formas históricas do uso da Jurema, Salles (2010) destaca, que, tirante as referências indiretas em documentos religiosos ou de viajantes, ou as alusões literárias, os registros de cunho acadêmico e científico acerca do uso indígena da beberagem só passaram a ocorrer a partir da década de 1930. Nesse sentido, destaquem-se os trabalhos de Carlos Estevão (1942) e Estevão Pinto (1938) acerca dos ritos dos índios Pankararu, e os trabalhos de Curt Nimuendaju (1986), acerca dos Kamuru-Kariri.

As formas híbridas do uso da bebida são as mais variadas, a ponto de Cascudo afirmar que, até o século XIX, beber jurema era sinônimo de feitiçaria ou prática de magia (CASCUDO, 1969, p.37).

> Das raízes e raspas dos galhos, os feiticeiros, babalorixás pernambucanos, os mestres de catimbó, os pais-de-terreiro dos candomblés de caboclo na Bahia fazem uso abundante. (CASCUDO, 1969, p.37)

O terreno das manifestações híbridas do uso da Jurema toca diretamente o Romance da Pedra do Reino. É de se lembrar que a primeira fase da religião quadernesca, o “Primeiro Império”, corresponde aos místicos da Serra do Rodeador, cujo culto, conforme afirma Mario de Andrade, apresentava muitas semelhanças com o Catimbó:

> O safadíssimo Silvestre José dos Santos que em 1819 fundava uma religião na Serra do Rodeador tomava o nome de 'Mestre Quiou", e as práticas religiosas da sua seita são muito assimiláveis às do catimbó. (ANDRADE, 1982, p. 31)

A definição taxonômica das diversas variantes religiosas centradas no uso Jurema é tarefa árdua, e de pouco consenso entre os pesquisadores. O próprio termo “catimbó” é utilizado, muitas vezes, em sentido amplo, como sinônimo de “magia negra” no linguajar corrente nordestino. Enquanto culto específico, entretanto, cumpre consolidar alguns dos seus elementos essenciais, conforme mapeados por Fernandes (1938):

> Vendo o Catimbó, de uma maneira geral, o aparato consiste na mesa estreita, forrada ou não, onde se misturam garrafadas de jurema, cachimbos, novelos de linha, agulhas, botões, imagens de santos... A sessão tem início com a abertura da mesa feita em invocações cantadas, as velas acesas. Distribuem entre os presentes a jurema (FERNANDES, 1938, p. 87).

Cascudo (1978), que dedicou à tradição do Catimbó sua obra Meleagro, dispõe que o culto “(...) faz convergir objetos e atos católicos para o culto negro, de mistura com reminiscências indígenas (CASCUDO, 1978, p. 39). O ambiente da Jurema mostra-se especialmente vocacionado ao cruzamento de influências das três matrizes principais da cultura brasileira, a tradição cristã, a africana e indígena. Como último exemplo, Mario de Andrade anota um curioso registro policial em seu livro Música de Feitiçaria no Brasil:

> E numa enumeração de objetos roubados pela Polícia dum desses candomblés de caboclo baianos, havia um vaso cheio duma bebida chamada jurema (ANDRADE, 1982, p.30)

Ariano não elege por acaso o grupo da Serra do Rodeador como inaugurador da linhagem religiosa de Quaderna. Ocorre que nele convergem diversas idéias-mestras da cultura popular brasileira, identificadas pelo autor em A Onça Castanha e Ilha Brasil. Além do caráter extático do culto, baseado na ingestão do vinho de Jurema, é de se recordar que o grupo foi o primeiro movimento popular sebastianista do Brasil colônia. Nota-se na formação imaginária do grupo a agência direta de vários mitemas já abordados como a pedra, o vinho, a mulher sagrada, o Quinto Império.

Outra semelhança entre a religião de Quaderna e o Catimbó é a ideia de Reino. O "Reino da Jurema", segundo Mario de Andrade, seria "uma das

grandes regiões maravilhosas dos ares", composta de sete cidades míticas, encantadas no tronco da Jurema.

A cartografia imaginária do Reino de Quaderna também é composta de “sete reinos”, cuja contraparte na geografia profana corresponderia aos Cariris Velhos, o Espinhara, o Seridó, o Pajeú, Canudos, os Cariris Novos e o sertão do Ipanema (SUASSUNA, 2016). De modo semelhante ao Catimbó, a instância profunda do Reino de Quaderna estaria encantada, não no tronco de Jurema, mas nas duas grandes colunas graníticas de Pedra Bonita.

Diversas religiões brasileiras replicam o mesmo esquema imaginal do acesso místico a um Reino oculto, subterrâneo, mediante a utilização de substâncias visionárias, sendo uma das mais notáveis o Daime.

Fundada pelo maranhense Raimundo Irineu Serra, o Daime é um culto surgido nas primeiras décadas do séc. XX, e centrado no uso ritualístico de outra bebida psicoativa bastante tradicional, mais conhecida por sua designação em língua quéchua - “ayahuasca”.

Assim como no caso da Jurema, os registros sobre os modos rituais de utilização da substância durante o período colonial são esparsos e inconsistentes. Tem-se, entretanto, como certa sua ampla utilização por inúmeras tribos da Bacia Amazônica. Neves (2017), com base nos estudos arqueológicos conduzidos por NARANJO (1986) e GALDE, ARRIAZA e SOTO (MORI, 2011, p. 24), estima que o uso da ayahuasca remontaria há pelo menos quatro mil anos.

Além da Jurema e a Ayahuasca, os exemplos de alucinógenos utilizados por grupos tradicionais se multiplicam por todo o território brasileiro. Mencione-se, por exemplo, o uso ritual de Kaisiri, bebida fermentada preparada pelos Wajãpi, feita à base de mandioca (CABRAL DE OLIVEIRA, 2006), ou o uso intenso de tabaco pelos Wauju do Alto Xingu (Barcelos Neto, 2019). Há ainda o Yãkoanaa, pó alucinógeno obtido a partir da resina de árvores do gênero virola elongata ou ucuuba-vermelha, bastante utilizado pelos yanomami (KOPENAWA, ~~Davi~~ e ALBERT, ~~Bruce~~, 2015).

Até mesmo a *cannabis*, conhecida como maconha, tem um longo histórico de uso religioso em território brasileiro. Câmara Cascudo relata que, assim como o termo Jurema era utilizado como sinônimo de “feitiçaria”, a

maconha era conhecida como “macumba” em certas regiões do Nordeste. Gilberto Freye, sem, contudo, indicar a fonte, aponta que a planta era cultivada pelos negros “(...) para ser fumada nos candomblés e xangôs, pelos babalorixás e seus filhos” (FREYRE, 1979, p.39).

Entre tribos indígenas, há relatos de uso da *cannabis* entre os Saterê-Mawe, os Guajajara, os Fulniô e os Mura. Mais recentemente, por volta da década de 70, a planta foi introduzida em determinados ritos do Santo Daime sob o nome de “Santa Maria”.

Importa demonstrar que a vinculação de substâncias psicoativas a práticas religiosas no Brasil, antes ser um fenômeno extravagante, é fato bastante comum e bem documento, podendo ser considerado um fenômeno de larga abrangência.

Embora o uso de substâncias seja um sinal evidente da vocação extática de determinados grupos religiosos brasileiros, esse não é o único elemento que apontaria para certa tendência nacional à “embriaguez do pensamento”, conforme advogava Suassuna.

As religiões de matriz africana também são especialmente vocacionadas ao trema do transe. Prandi (2008) sustenta que as religiões surgidas no Brasil a partir do tronco cultural africano podem ser consideradas genericamente como “religiões de transe”. As místicas de matriz africana se dariam sobretudo pela mediação do corpo humano, devidamente preparado e excitado para agência de forças divinas. No mesmo sentido, Bastide (2016) afirma que “o transe africano ou afro-americano é uma linguagem, ao mesmo tempo motora e vocal, que se decifra segundo certo código. Ela possui vocabulário, regras gramaticais e sintaxe (BASTIDE, 2016, p. 148)”.

Conforme o esquema dos regimes da imagem durandiana, seriam tradições pouco dadas a práticas de natureza diurna - contemplativas, apofáticas, ou centrados na supressão da linguagem. Pelo contrário, em tais culturas o corpo exerce papel de centralidade, e, a reboque, o ritmo, a dança, o canto.

A inclinação ao enlevo rítmico, o pulso de reverberações corporais, típicos da musicalidade sacra de matriz africana parece ter se imiscuído na música brasileira em geral. Em seus estudos musicológicos, Mário de Andrade

pensou distinguir no vasto universo de do seu campo de pesquisa, que abrange desde cantigas de Candomblé e Umbanda, até cantos de Pajelança ou Catimbó, passando por cânticos indígenas, uma espécie de tendência rítmica característica, que ele chamou “síncopa nossa”. A respeito dessa possível propriedade da musicalidade brasileira, o compositor francês Milhaud se utiliza de imagens abstratas, porém relevadores -'imperceptível suspensão', 'respiração molenga', 'sutil parada', 'pequeno nada' (MENEZES, 2017, p. 170).

Em breve síntese, a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte (SIMAS, 2018, p.18). Talvez nisso resida a sensação de “pequeno nada” descrito por Milhaud, já que o deslizamento rítmico da síncope quebra a linearidade da sequência, e gera pequenos momentos de vazio e indecisão rítmicas, que são logo preenchidos de forma atípica ou abrupta. Essa é basicamente a lógica por trás da fórmula rítmica do samba, por exemplo, mas que já se encontrava em estilos populares brasileiros bem anteriores, como o Lundú.

> O Lundu, pela documentação que eu conheço, é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música “nacional”. É porta aberta da sincopação característica (...) É ele a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco mas já não é negro mais. É nacional. (MENEZES, 2017, p. 167).

As mudanças de acentuação, os deslizamentos rítmicos, vazios e sobreposições que na música europeia são desviantes e excepcionais, parecem ser uma nota estrutural da música popular e religiosa do Brasil. Mário de Andrade acreditava que esse tipo de construção facilitaria a embriaguez e o transe:

> Ora eu insisto sobre essa qualidade hipnótica pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vezes pelo nosso povo como, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreografias, como um legítimo estupefaciente (ANDRADE, 1982, p. 42)

O historiador Luiz Antônio Simas, partindo deste motivo rítmico, propõe reflexões sobre uma possível “cultura da síncope” brasileira. O autor vê no gestual da cultura de rua, na estética da malandragem, na capoeira, na festa popular, uma replicação imaginal do ritmo sincopado do samba. Nas palavras do autor, “a máxima da malandragem é a ginga sincopada, onde se coloca um pé se tira o outro, troca-se a mão pelo pé e o pé pela mão” (SIMAS, 2018. p. 82).

O filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser segue na mesma direção, e relaciona a síncope africana à propensão brasileira a viver o que ele chama de “ritmo sacral do corpo”:

> A síncope africana e a alta organização (sofisticada) do movimento do corpo atestam que se trata de cultura em sentido radical, e faz com que viver no Brasil seja vivenciar ininterruptamente cultura, embora nem sempre o fato esteja presente. E isto prova por sua vez, que a sociedade não pode ser chamada de “cristã” no verdadeiro sentido do termo. Religião não é o que se crê, mas como se vive. O brasileiro vive o ritmo sacral do corpo e dos sentidos do corpo, e vive a beleza do corpo e dos sentidos ritualizada, portanto sacralizada. (FLUSSER, 1998, p.63)

Sobre a música popular brasileira ser especialmente vocacionada ao transe, à embriaguez sonora, como quer Mário de Andrade, tal conclusão exorbita às possibilidades de análise do presente trabalho, que se limita a verificar as relações desses temas no plano do imaginário. O que se pode evocar é que diversas células rítmicas oriundas de domínios rituais são transplantadas diretamente para o universo da música dita profana no Brasil. Simas (2018) recorda, por exemplo, que os três ritmos fundamentais do candomblé de nação Angola - barravento, cabula e congo – são amplamente utilizados no samba e suas variantes. Muitas vezes, a mesma cadência rítmica que sugestiona o transe do Orixá no terreiro de candomblé, embala também a festa, a roda de samba.

Já indicamos que em Quaderna, todos os grandes temas como o sebastianismo, os sacrifícios cruentos da Pedra do Reino, ou embate entre mouros e cristãos, tudo isso se converte e se suaviza em festa e em linguagem.

Quase ao final do livro, Quaderna explica ao corregedor que Sinésio terá de organizar uma expedição para procurar o Testamento extraviado e o tesouro escondido do Reino. E emenda que sua presença será indispensável, já que sem ele a história não poderá ser contada. Nos planos de Quaderna, o grupo de Sinésio seria convertido em trupe de circo, e ele mesmo se encarregaria de organizar as festas de "cavalo marinho", o "mamulengo", a "nau-catarineta" (SUASSUNA, 2106).

Já tivemos oportunidade de abordar a chegada da cavalgada de Sinésio à praça de Taperoá, momento em que Quaderna organizava sua festa popular, a sua própria “cavalhada”. Este evento marca simbolicamente a diferença entre os planos de influência de Sinésio e Quaderna:

> Sinésio ingressa na cidade numa verdadeira cruzada contra os infiéis, enquanto as cruzadas de Quaderna eram apenas as das cavalhadas que encenava com seus irmãos bastardos (MARTINI; ROSSATTO, 2014, p. 298).

Os dois grupos se espelhavam, mas o de Quaderna era apenas a representação, a festa, esta que talvez esta seja a principal manifestação cultural da ideia-mestra ora analisada.

O senso comum indica que o Brasil é um país de festas, o “país do carnaval”. A frase vulgarmente atribuída a Charles De Gaulle - "o Brasil não é um país sério" – há muito ecoa no imaginário popular. E, de fato, conforme AMARAL (1998), a festa é “uma das linguagens favoritas do povo brasileiro”.

Na breve definição de festa proposta por Sigmund Freud visualiza-se o encontro isomórfico de pelo menos dois mitemas abordados no presente trabalho, o excesso e a profanação ritual: "Um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição” (Freud, 1974: 168).

Não raro as festas medievais europeias orbitavam em torno do franco sacrilégio, da profanação dos motivos sagrados. Súbito, abria-se uma janela de permissividade no tempo, em que a única lei cogente era a da liberdade. De acordo com Bakthin (1996), “(...) durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participam cada indivíduo” (BAKHTIN, 1996, p. 6).

Muitas vezes, a brincadeira invadia a esfera sagrada, e borrava os limites entre o profano e o sagrado:

> Componentes do baixo-clero lambuzavam a cara, estadeavam por aí em trajes reservados a seus superiores e arremedavam os pomposos rituais da Igreja e da Corte. Às vezes, escolhia-se um príncipe da bagunça, um rei-palhaço, ou um bispo-garoto para presidir os eventos. Em alguns lugares, o bispo-garoto até parodiava a celebração duma missa (COX, 1974, p. 11).

Durante o período colonial, a festa e o jogo se tornaram as principais formas de mediação simbólica entre as diversas forças culturais que se batiam artificialmente em solo brasileiro. Seja como instrumento de catequização de povos negros e indígenas, seja como acalento para o português recém-chegado em terras estranhas, seja como mecanismo de agregação ou pacificação social, a festa se tornou uma forma brasileira típica de estar e se expressar no mundo. A ponto de Penna caracterizar o brasileiro como "*homo ludens* ao invés de *homo sapiens* ou *homo faber*, no sentido de que sua atividade vital se configura como jogo" (PENNA, p.224).

> No Brasil, a festa parece ter sido, também, um meio de diminuir as tensões inerentes à diversidade étnica e às distinções sociais da Colônia. Entretanto ela se formava e se consolidava justamente a partir das diferenças culturais, da participação de múltiplos atores anônimos, do barulhento uso de ritmos e danças - o riso crítico, jocoso e farsesco da cultura dos diferentes grupos no interior dessa mesma festa.

As formas de sociabilidade brasileira, desde o período de colonização são marcadas pelas trocas culturais, estando ambas estreitamente relacionadas ao fenômeno festivo:

> A grande expressão cultural-estética do povo brasileiro, a manifestação sintomática por excelência da nossa psique coletiva - pelo menos no coração do Brasil tropical, litorâneo e mestiço - é o carnaval. Tentemos compreender a fuzarca como fenômeno dionisíaco (PENNA, 1974 p. 139)

No mesmo sentido, Maria Lúcia Montes (1998) considera que:

> Entretanto é através da permanência do espírito e da cultura

> da festa, hoje confinados ao mundo das formas populares em quase todo o Brasil, que se poderiam entender talvez algumas das características mais significativas de nossa sociedade e dos valores de nossa cultura (MONTES, 1998, p. 382).

Uma nota essencial da festa enquanto fenômeno cultural é que o seu *locus* não respeita as fronteiras entre o sagrado e o profano. A festa é um *continuum* que se estende desde a mais desabrida festa da carne, o carnaval, até as cerimônias dos candomblés, ou as quermesses. Na festa, os territórios do sagrado e do profano se interpenetram, o que nos leva a outra ideia-mestra apontada por Suassuna, a união barroca dos contrários, que será tratada mais adiante.

4.2 A Insularidade Brasileira

A visão do Brasil como paraíso terreal alimentou a imaginação dos europeus desde os primórdios do período colonial:

> Colombo e Vespúcio não são casos isolados, a identificação da América com o Éden é opinião partilhada ao longo das duas primeiras gerações de colonos tanto, por aventureiros como como Ponce de León, quanto por letrados como Lucas Vázques de Aillón (FRANCO JÚNIOR, 2021, p. 355).

A utopia edênica encontra-se exemplarmente ilustrada naquele que é considerado o primeiro livro de História do Brasil escrito por um brasileiro, a História da América Portuguesa, de Rocha Pita, de 1730:

> Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madruga mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes; as estrelas são mais benignas e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasça o sol, ou se sepulte, estão sempre claros; as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras; é enfim o Brasil Terreal Paraíso descoberto, onde tem nascimento e curso os maiores rios; domina salutífero clima; influem benignos astros e respiram auras suavíssimas, que o fazem fértil e povoado de inumeráveis habitadores (PITA, 2011, p. 28).

A partir das pesquisas conduzidas por Carvalho (1998), é possível concluir que, até os dias de hoje, as razões apontadas pelos brasileiros para sentirem-se orgulhosos de seu país relacionam-se, direta ou indiretamente, com a ideia de paraíso edênico. Dentre as principais razões apostadas na pesquisa, citem-se as seguintes: natureza, natureza maravilhosa, paisagem, terra maravilhosa, terra santa, Amazônia, florestas, montanhas, pantanal, cachoeiras, orla marítima, o verde, o sol, ar puro, a fauna, a flora, aspecto geográfico, beleza física, beleza geográfica, beleza natural, beleza das praias, praias do Nordeste, país mais bonito do mundo, país abençoado, país belíssimo, fertilidade do solo, tudo que planta dá, terra rica, país mais rico do mundo, riquezas naturais, riquezas minerais, país continental, extensão territorial, grandeza do país, grandiosidade, cidade maravilhosa, clima tropical, clima bom, não ter terremoto, furacão, tufão, vulcão, beleza do povo, as mulheres bonitas (CARVALHO, 1998, p. 7).

É clara a persistência deste material mitêmico no imaginário brasileiro. Dir-se-ia que o inconsciente coletivo brasileiro está tomado pelo que Mircea Eliade chamava de “nostalgia do paraíso” (ELIADE, 1998, p. 308). Tratam-se de vestígios imaginais de um antigo ideário cosmogônico, e relativos a um tempo primordial, mítico, em sua versão secularizada pela empresa colonial portuguesa. É como se os desejos lusitanos, sumarizados na utopia da “Ilha dos Amores”, que “(...) ocultava alguma coisa de pagão e selvagem, de erótico e afrodisíaco, de priápico até” (SUASSUNA, 1976, p.24), houvessem penetrado as malhas do imaginário dos homens da colônia, aí permanecendo até a atualidade, sob a forma fragmentária de mitolegemas.

Um exemplo da permeabilidade desses temas no imaginário popular são lendas atreladas à São Luís do Maranhão. Não bastasse ser apelidada de “Ilha do Amor”, em clara referência ao mito camoniano, a região é permeada de lendas de cunho sebastianistas, como a lenda do touro contada por Câmara Cascudo:

> Na praia dos Lençóis, em Cururupu, Maranhão, nas noites de sexta-feira, não havendo luar, aparece um grande touro com uma estrela resplandecente na testa. Quem estiver na praia será tomado de pânico irresistível. Quem estiver no mar ouvirá o canto das açafatas, entoado do fundo das águas, onde está a cidade encantada d'El Rei D. Sebastião. Quem tiver a

> coragem de ferir o touro na estrela radiante, vê-lo-á desencantar-se e aparecer El-Rei D. Sebastião. A cidade de São Luís do Maranhão sumergir-se-á totalmente, e diante da praia dos Lençóis emergirá a Cidade Encantada, onde o rei espera o momento de sua libertação. Da praia dos Lençóis é proibido pelos pescadores levar-se qualquer recordação local que tenha sido colhida na praia ou n'água do mar, conchas, estrelas, búzios, algas secas, etc. Tudo pertence a El-Rei D. Sebastião e é sagrada sua posse (CASCUDO, 1962, p. 875).

De fato, o esquema da ilha constela com o do Quinto Império, e por esse motivo, aglutinamos ambos os assuntos sob a mesma "ideia-mestra" denominada de insularidade brasileira. Isso porque o esquema imaginal subjacente a todo messianismo ou sebastianismo não pode prescindir da ideia de regenaração do tempo, do retorno a um espaço primordial de ressonâncias edênicas.

Mas, de acordo com Suassuna, a ilha edênica / paraíso terreal não é o único esquema insular que anima o imaginário brasileiro. Segundo o autor, os portugueses, até o início do séc. XVI, praticamente só viam do Brasil a sua face paradisíaca, suas feições de pomar edênico, de "Ilha Afortunata", possivelmente impressionados pela luxuriante paisagem litorânea. Porém, a partir desse período, à medida em que penetravam o terreno, outras paragens mais áridas e pedregosas foram se revelando. O novo universo estético fez emergir na memória do português outro mito antigo, o Eldorado. Nas palavras de Suassuna, "(...) batido pelo real, Mito se afasta para o Sertão, do Ouro e das Pedras preciosas" (SUASSUNA, 1976, p. 49).

> É talvez por causa disso que, dos mitos que mais influenciaram os Povos ibéricos, uma é mais feminino, vegetal e português – o do Paraíso edênico – e o outro é mais solar, pedregoso, masculino e espanhol – o do Eldorado. O do Paraíso, mais litorâneo, o do Eldorado mais sertanejo e sertanista – e ambos se unem no da Ilha Brasil (SUASSUNA, 1976, p.24).

Trata-se ainda do esquema da insularidade, porém com colorações diversas. Ao contrário da ilha edênica, em que as delícias se oferecem de modo ostensivo e exuberante, no mito do Eldorado o tesouro está oculto, subterrâneo, à espera do desvelamento. Possivelmente nesta fonte de imagens se ancorou, por exemplo, o ímpeto dos bandeirantes, e a busca pelas "Minas Gerais".

Segundo Pena (1974), “o mito do Eldorado faz surgir um tipo psicológico especial, diferente do colonizador europeu recém-desembarcado em nossas praias: o tipo do Caçador de Esmeraldas, do procurador de ouro, do garimpeiro” (PENA, 1974, p.128).

Ainda segundo Pena (1974), a busca pelo Eldorado guarda relações históricas com a Alquimia medieval. A busca obsessiva do alquimista pelo metal, pelo *lapis philosophorum,* teria fornecido substrato imaginal à busca dos conquistadores pelo ouro escondido. Didier (2012) aponta que o fascínio de Suassuna pelas pedras e metais deita raízes profundas nesse substrato mítico. É justamente esse material que o autor retoma ao escolher as colunas da Pedra do Reino como centro simbólico de sua obra.

Por diversas vezes, os temas do jardim edênico e das pedrarias de Eldorado chegam a se confundir, como por exemplo na lenda da viagem de Santo Amaro, que teria divisado na encosta da montanha do Éden uma tenda coberta de pedras preciosas, e belas fontes lavradas em metal. Curiosamente, o santo teria visto ainda um enorme castelo de mármore repleto de pedras preciosas, imagem muito semelhante à do castelo do Pedra do Reino. Também na lenda de São Brandão, o Paraíso Terrestre estaria localizado em uma montanha de mármore e ouro, e protegido por uma muralha incrustrada de pedras preciosas. Como todas essas imagens constelam entre si no plano imaginal, não é de se estranhar que em uma das versões da lenda, fala-se de uma ilha remota onde se gozava dos mesmos prazeres do paraíso (FRANCO JÚNIOR, 2021, p. 345/346).

Para Suassuna, ambos os esquemas imaginais, a ilha edênica e o Eldorado, conformam o que ele denomina de "Ilha de face dupla”, ou a “Ilha Brasil, de face bifronte e ambivalente” (SUASSUNA, 1976, p.24). Segundo autor, os dois modelos insulares poderiam ser simbolicamente representados, respectivamente, pelas paisagens da Zona da Mata e do Sertão nordestino.

Nosso objetivo não é discernir em doutrinas ou ritos religiosos brasileiros os mitos do Éden e do Eldorado, em sua forma íntegra e literal, mas a redundância do velho *topos* insular, em suas mais variadas formas, e em pacotes imagéticos mais ou menos explícitos.

Conforme visto, o movimento inaugural do sebastianismo brasileiro,

ocorrido na Serra do Rodeador, imantou-se com praticamente todas as grandes estruturas imaginais exemplificadas no símbolo do Catolicismo Sertanejo. Significativamente, o evento faz referência aos dois tipos insulares ora abordados: em primeiro lugar, o arraial foi batizado como “Cidade ou Reino do Paraíso Terreal”, fazendo referência ao mito edênico. Por outro lado, a comunidade se estabeleceu na grande estrutura rochosa do Rodeador, e aguardava que dali se desencantasse uma espécie de Eldorado, o Reino de Dom Sebastião. Consta que os fiéis ouviam ruídos de armas, instrumentos musicais, vozes humanas, advindos de fendas da rocha, em um local denominado “Lugar do Encanto” (CABRAL, 2002, p.54).

Inúmeros outros vestígios comprovam que o tema da Quinto Império constela com o da ilha. Apenas na região do Salgado, no nordeste do Pará, há três moradas míticas do Rei Sebastião: a ilha de Maianadeua, no município de Maracanã, a praia dos Lençóis, no litoral maranhense, e a ilha de Fortaleza, no município de São João de Pirabas, onde, aliás, se encontra uma pedra encantada denominada “pedra de Sabá” (PRANDI, 2011, p.19).

Neste ponto, cumpre retornar ao tema do Daime, para destacar que, a partir da década de 70, com a ruptura capitaneada pelo líder Sebastião Mota, a comunidade ganha contornos nitidamente sebastianistas.

A partir desse momento, inaugura-se o que Loures (2017) chama de a “fase profética” do Daime, em que o Padrinho Sebastião decide levar sua comunidade floresta adentro, e construir uma espécie o “Céu do Mapiá”, uma verdadeira Canudos amazônica, onde se revelaria um novo tempo, o tempo místico da “Nova Jerusalém”. Curiosamente, o mesmo termo bíblico foi utilizado por Euclides da Cunha para designar o arraial de Canudos. O “Céu do Mapiá”, espaço insular, cidadela tropical, foi construído em uma paragem profunda na mata amazônica, que até hoje só é acessível apenas por via fluvial. À época de sua construção, levavam-se muitos dias de árdua viagem por terra e por rio para acessar o local.

A gestação da utopia daimista pode ser observada no conjunto de hinos de teor altamente místico e sebastianista, recebidos “mediunicamente” por Padrinho Sebastião no período, e que leva também o título de Nova Jerusalém. As palavras de Padrinho Sebastião Mota indicam a missão de “colher” o povo

escolhido e levá-los ao refúgio tropical no meio da floresta, onde estariam os devotos seguros frente ao desfecho escatológico próximo. De acordo com o jargão daimista, apenas aqueles que se segurarem nos “raminhos verdes” poderão ser salvos:

> Até aqui minha vida tem sido esta, para tirar um povo que Deus pediu. É nós que estamos seguros com o Santo Daime, é como disse o Mestre Irineu: Todos aqueles que se segurarem nos raminhos verdes, se segurem mesmo, porque serão os únicos que poderão chegar. Porque tudo vem, o tempo está marcando e está se vendo, e a voz do deserto avisando a todo aquele que busca a Cristo Jesus, que hoje nós temos como Juramidam, no céu e na terra [...] (FRÓES, 1983, p. 135).

As homologias entre a Cidade do Daime e Canudos são inúmeras, como se fossem versões diferentes do mesmo fenômeno, cada qual em uma das claves insulares aqui tratadas. Enquanto Canudos, construída sobre rudes pedras sertanejas, reverbera o mito do Eldorado, o Céu do Mapiá se ancora no ideal da Ilha edênica. A paisagem luxuriante da floresta amazônica já se constituiria, aqui e agora, como uma antecipação da Nova Jersusalém.

Por sinal, o elemento ecológico é basilar na Doutrina do Santo Daime. E a maior prova disso é a preeminência conferida à chamada “Rainha da Floresta”, divindade identificada com Nossa Senhora da Conceição. Essa espécie de deusa ctônica, representante das forças naturais, e fundida à imagem celestial de Maria, teria sido quem entregou à Raimundo Irineu Serra sua missão.

Curiosamente, convergem sobre a religião de Irineu Serra praticamente todos os motes imaginários que animam o Catolicismo Sertanejo: a ênfase na Mulher, o tema da Ilha edênica, a cidadela murada, o sebastianismo, o êxtase.

Os exemplos de Ilhas edênicas e Eldorados brasileiros são inúmeros, Palmares, Canudos, Mapiá, Caldeirão, dentre muitos outros.

No caso dos eventos de Caldeirão, o beato José Lourenço pregava que faria visível do Reino de Deus, e Juazeiro do Norte se trasmudaria na Jerusalém celestial, tendo padrinho Cícero como messias.

4.3 A União De Contrários

A Onça Castanha pode ser considerada um correlato imaginal do personagem Quaderna. Ambos, Quaderna, em sua plasticidade cultural, e a Onça Castanha, com sua pelagem parda, representam a fusão de contrários, a hibridação, a mestiçagem.

Suassuna, na esteira de autores como Silvio Romero, idealizava uma estabilização da “raça brasileira”, em que o negro, o branco e o índio sintetizariam um tipo forte de pele castanha, muito próximo da imagem do “sertanejo”, a “rocha viva da Raça Brasileira”, tal como descrito na obra de Euclides da Cunha.

Inspirado em Silvio Romero, Ariano apostava na miscigenação como instrumento de criação de um tipo racial novo. Para o autor, o mameluco, identificado com o sertanejo típico, seria uma primeira fase dessa estabilização racial que engendraria a “raça brasileira” definitiva. Além disso, o mestiço nordestino apontaria para uma profética unificação castanha dos chamados povos da Rainha do Meio-Dia, a faixa territorial que se estende da América Latina à Ásia, passando pela Europa mediterrânea e a África.

Em realidade, a estabilização futura no castanho aparece na obra como um retorno a um edênico “Homem Castanho Inicial”, habitante primevo do Sertão, a “terra mais antiga do Mundo”, “berço da Raça Humana” (SUASSUNA, 2016, p. 354).

Naturalmente, essa perspectiva de natureza racial acabaria influenciando as ideias de Suassuna acerca da cultura nacional, e aproximando sua obra do conceito de transculturação, proposto pelo teórico polonês Malinowski (1957). Segundo Malinowski (1957), o entrechoque de diversas forças culturais em um território levaria não apenas a uma sobreposição artificial das mesmas, mas à emergência de um fenômeno cultural novo, sintético, original, irredutível aos termos originais da equação.

Partindo dessa perspectiva, Quaderna seria mais do que um ser hibridizado artificialmente, ou um amontoado inorgânico de influências, mas um ser de cultura original. O mesmo se pode dizer da Arte Armorial: Suassuna almejava a criação de uma arte nacional originária, embora forjada com

elementos de culturas diversas.

No mesmo sentido, anota Clovis Beviláqua, citado por Ariano em sua tese de Livre Docência:

> O genuíno brasileiro, que é o mestiço das três raças fusionadas neste pedaço de mundo, mas delas distinto, e que vai pouco a pouco individualizando seu tipo, ficará dominando pela luta pela vida, como o mais apto para desenvolver-se neste meio cósmico (BEVILÁQUA apud SUASSUNA, 1976, p. 155)

Pode-se dizer, entretanto, que a posição de Ariano envelheceu mal em muitos aspectos. O próprio autor admitiu a subjacência de certo teor racista, embora inconsciente, em seu desejo pelo "acastanhamento da raça":

> Euclydes da Cunha diz, em Os sertões, que, teoricamente, o brasileiro seria pardo. Silvio Romero faz referência ao moreno. Quando fiz minha tese universitária de livre docência, escrevi A onça castanha e a ilha Brasil. A onça castanha seria o povo brasileiro. Mas, depois, eu vi que essa visão do castanho era uma visão inconscientemente racista. Racista em Euclydes, em Romero e até em mim. Eu achava que neste sonho do pardo, moreno ou castanho estava o desejo inconsciente de apagar a mancha negra da cultura brasileira. Então troquei a onça castanha pela malhada (MACHADO, 2005, p. 2)

Isso talvez explique a presença um tanto tímida de elementos de matriz africana tanto no "Onça Caetana e Ilha Brasil", como no próprio "Romance da Pedra do Reino". Embora haja uma valoração positiva do negro, sobretudo na descrição de eventos de resistência política como Palmares, praticamente não há referências expressas a mitologias africanas, por exemplo.

De todo modo, a aproximação de Ariano com Silvio Romero não foi óbvia e irrestrita. Romero advogava o franco embranquecimento da população, e concebia a mestiçagem como uma fase intermediária a ser superada. Já Ariano entendia o mestiço como um fim em si mesmo, como um signo da fusão das três linhas de força principais da cultura e da raça brasileira, o que, por óbvio, não exclui a possível agência de elementos racistas, ainda que inconscientes, na idealidade castanha em sua obra.

A tomada de consciência desse fato levou o autor a rever sua posição, e substituir a ideia de Onça Castanha pela de Onça Malhada, em cujo dorso conviveriam cores diversas e autônomas, em uma síntese complexa, sem

necessidade de fusão entre elas.

Essa revisão de ângulo permite inclusive repensar uma noção de sincretismo estrito na obra de Suassuna. Embora pareça desejável o elogio do hibridismo, é preciso reconhecer que ele pode implicar certa dose de violência cultural. Não raras vezes a comutação sincrética de signos religiosos obedece a uma lógica compulsória, em que o mais fraco se vê espoliado de seu legado, e obrigado a assistir à desfiguração de sua fé. De acordo com Sodré (1999), "a palavra 'sincretismo' serve em geral como um biombo harmônico-pluralista para esconder a realidade da discriminação".

Nessa medida, muito mais interessante nos parece, como pareceu a Ariano, a ideia de uma síntese complexa de forças culturais, em que os elementos se harmonizam, dialogam, e se interpenetram, sem a desintegração dos universos simbólicos originais.

De todo modo, independente da leitura que se faça do fenômeno, importa para os fins do presente trabalho a união ou diálogo de contrários como uma constante da cultura brasileira. Esse padrão imaginal permanece intacto no pensamento de Ariano.

O autor defende que a cultura brasileira nasceu "forjando-se ao fogo do Barraco", e compartilha com seu personagem Quaderna a mesma tendência mercurial de fundir os opostos, corpo e espírito, sagrado e profano, amor e morte:

> (...) é que trago dentro de meu sangue essa característica popular, brasileira e barroca, de união harmônica de termos antinômicos: amor da natureza e amor da morte; elementos clássicos e românticos – principalmente o humorismo romântico, marcado pela demência e pela morte; o flamejante e selvagem unido à sobriedade; o monstruoso e o medido; o movimento da loucura e o hierático; o real e o mítico, o universo desmedido e coleante da natureza opondo-se à geometria dos homens. (SUASSUNA, 2003, p. 26)

Para ilustrar sua visão acerca do Barroco, Ariano propõe uma comparação entre duas obras clássicas, "Dáfnis e Cloé", de Longo, e "Asno de Ouro", de Apuleio. Enquanto a primeira é obra de um classicismo puro, equilibrado, apolíneo, a segunda é invadida por forças caóticas, dionisíacas: o componente popular (SUASSUNA, p. 74). Segundo a hipótese de Suassuna, à

época da escrita do Asno de Ouro e do Satíricon, fortes elementos populares, possivelmente derivados de cultos orgiásticos orientais, impregnaram a cultura clássica greco-romana de tonalidades cômicas, priápicas, eróticas.

O Barroco, para Suassuna, se caracteriza pela penetração do elemento popular na ordem clássica, do que derivariam as tensões e contradições típicas do movimento.

Note-se que a agência desses elementos representa um deslizamento imaginal para o regime noturno da imagem, mediante o arrefecimento do rigor formal, o relaxamento cômico, a catarse orgástica. Conforme Suassuna,

> o Barroco, com sua capacidade 'dialética' de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita. Surgem, então, os romances em verso de Góngora ou as novelas picarescas como o Lazarillo de Tormes. E aparecem, mesmo, os casos em que numa obra de gênio, como o Dom Quixote, aportam e se unem os elementos cortesãos e eruditos da tradição renascentista e greco-latina, os elementos da épica popular do Romanceiro ibérico e da novela picaresca, a novela de cavalaria e a tradição dos contos orais, vivos na memória do Povo espanhol e mouro ao qual pertencia o grande Cervantes. (SUASSUNA, 2008, p. 278)

Conforme Minois (2003), o classicismo exprime seu lado sério, solene e congelado; o barroco, o lado recreativo, vivaz e mutante. (MINOIS, 2003 p. 274). Não por acaso, o par barroco Dom Quixote e Sancho Pança serve de modelo arquetípico da obra de Suassuna. Em Quaderna há algo de Dom Quixote, visionário e solar, e de Sancho Pança, glutão, lunar, cômico. Sancho Pança é símbolo da materialidade carnavalesca, corporal; o triste Quixote símbolo das realidades abstratas e ideais, face talvez mais irmanada do próprio Rapaz do Cavalo Branco:

> A alma humana divide-se no hemisfério rei e no hemisfério palhaço. O que há de trágico é ligado ao primeiro, e o que há de cômico, ao segundo. O hemisfério rei se complementa com o hemisfério profeta. O hemisfério poeta com o palhaço. No meu entender o ser humano tem duas saídas para enfrentar o trágico da existência: o sonho e o riso. Quaderna, o narrador de A Pedra do Reino, chama de galope dos sonhos e o riso a cavalo (MACHADO, 2005, cad. E, p. 2).

O certo é que o brasileiro, para driblar a dimensão trágica da vida, para

“despistar a Onça Caetana”, veste-se de rei, ou de palhaço, como nas brincadeiras sérias das Folias de Reis ao longo do país.

Ademais, conforme Eugenio d´Ors (1964), “o Barroco está secretamente animado pela nostalgia do paraíso perdido” (D´ORS, 1964, p. 35).

Em suma, a cultura popular brasileira, e, especialmente, a religiosidade popular, se munem das mesmas armas do Quaderna: o “galope do sonho” e o “riso a cavalo”. E, como em uma obra barroca, essas instâncias estão frequentemente cindidas, indistintas.

Um exemplo paradigmático é o evento da Barroquinha Zero Hora que, por décadas, deu-se às portas da Igreja da Barroquinha, em Salvador/BA, curiosamente a mesma em cujo seio nasceu o primeiro terreiro de candomblé do Brasil. Todo sábado de carnaval, por volta da meia-noite, um grupo de foliões postava-se à porta da igreja em silêncio reverencial. À meia-noite em ponto badalava o sino, e só então o cortejo carnavalesco rompia em festa, como se aberta uma janela de permissividade no tempo. Ordep Serra sublinha ainda um fato curioso: os foliões-devotos iniciavam a festa de costas para a igreja, como se o carnaval mesmo fosse um desbordamento do espaço-tempo sagrado (Trindade-Serra, 2009 p.80).

Nesse contexto, Serra (2009) destaca a importância do “largo” na cultura popular brasileira. O largo é o espaço contíguo à Igreja, a fronteira incerta e movediça entre o espaço sagrado e o profano, em que se conformou boa parte da cultura popular brasileira. Enquanto os ritos passados no espaço interno dos templos são marcados por fórmulas prescritas, solenidades, silêncio e linguagem “elevada”; nos eventos do largo imperam a “tradição jocosa”, “as músicas populares, de forte apelo sensual e marcada acentuação rítmica”, o “vozerio”, “os gestos espontâneos”, as “danças lascivas”, os “galanteios” (TRINDADE-SERRA, 2009, p.76).

As instâncias ordinárias do profano e do sagrado vão se imiscuindo cada vez mais ao longo da histórica cultural brasileira, até se tornarem não raras vezes indistintas.

Na religião daimista, durante os intervalos de certos ritos de profunda solenidade, não raras vezes cantam-se cantigas de roda, denominadas “Diversões”. Em outras ocasiões, mais informais, realizam-se os festejos

denominados “forró com Daime”, em que os devotos tomam a bebida sagrada e se divertem ao som de músicas profanas, ou mesmo hinos sagrados da religião, geralmente acompanhados de violões, sanfona, maracás (Moreira, 2011, p. 327).

Cuida a tradição de que o primeiro samba a ser gravado em disco, em 1916, foi composto no terreiro da casa da doceira e mãe de santo Dona Ciata, no Rio de Janeiro. À época, frequentavam a casa da respeitada baiana grandes nomes da música popular como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Sinhô e Ataulfo Alves. Conta-se ainda que, durante o carnaval, todos os clubes paravam à frente da casa de Dona Ciata para pedir-lhe a benção (BENISTE, 2020, p.105-106).

São incontáveis as relações entre o carnaval e as religiões de matriz africanas no Brasil. Outro caso interessante foi o do famoso Exu Sete da Lira, o “Rei da Lira”, um Exu músico de grande sucesso durante as décadas de 60 e 70, e que atuava através da médium de Umbanda Cacilda de Assis. A popularidade da entidade era tão grande que toda semana mais de dez mil pessoas passavam pelo terreiro. As giras de Seu Sete iniciavam-se com a plácida Ave Maria de Gounod, já que a entidade se considerava um Exu católico. Logo, entretanto, se seguiam os atabaques, violões e cavaquinhos, puxando pontos religiosos, sambas de roda, canções populares, e até o hino do Flamengo. O próprio Exu, conta seu biógrafo Cristian Siqueira, compunha marchinhas de carnaval, gravados por músicos populares da época, e belas cantigas românticas em homenagem à sua paixão, a pomba-gira Audara Maria.

Seu Sete da Lira se autodenominava o “Rei do Carnaval”, e, incorporado em Dona Cacilda, saia às ruas em seu próprio bloco carnavalesco, dançando, bebendo marafo, dando bênçãos e curando. Assim como no caso de Dona Ciata, o terreiro de Dona Cacilda “(...) se tornou local de visitas de blocos e representantes de quase todas as agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro (Siqueira, 2020, p.152-153).

A interpenetração do espaço sagrado e profundo no episódio da Lira foi tão intensa que o Exu chegou a incorporar ao vivo nos programa televisivos de Flávio Cavalcanti e do Chacrinha. Conta-se que a entidade chegou a esvaziar uma garrafa de marafo sobre as assistentes de palco, as “chacretes”, que

desmaiaram em transe. Em meio à comoção, o próprio Chacrinha teria se emocionado e ajoelhado diante de Sete da Lira (Siqueira, 2020, p.219).

Tomamos exemplos do samba e do carnaval por serem indicações culturais evidentes do "amálgama barroco" entre os planos sagrados e profanos representado por Quaderna e sua peculiar religiosidade.

Simas (2018) explica que a base das baterias das escolas de samba carioca são ritmos amplamente consagrados no candomblé, já que, em seus primórdios, as mesmas eram basicamente formadas por ogans de terreiro. A bateria da Portela, por exemplo, batizada no dia 20 de janeiro de 1928, dia de São Sebastião, santo identificado ao orixá Oxóssi no Rio de Janeiro, tem como base rítmica o "Agueré de Oxossi", que "mistura cadencia e rapidez e evoca a astúcia do caçador". Por sua vez, o ilú de Iansã fundamenta a bateira da Mangueira e do Império Serrano. Já o cadenciado ijexá, dedicado principalmente a Oxum e Logun-Edé, acabou invadindo o carnaval por meio dos afoxés baianos, cortejos carnavalescos compostos de adeptos do candomblé. Conta-se que os afoxés buscavam encantar seus adversários ao toque dos ijexás. (SIMAS, 2018, p. 60). Além disso, a célula rítmica se espraiou por toda música popular brasileira, em inúmeras composições de Caetano Veloso, Alceu Valença, Gilberto Gil, dentre outros. Simas (2018) chega a arriscar que os ouvidos atentos reconhecerão no funk carioca a estrutura do "alujá" de Xangô, e do toque de congo, casas de candomblé de Angola e Umbanda (SIMAS, 2018, p. 60).

Por outro lado, o rito de Quaderna remonta à Saturnália, festa romana que anulava simbolicamente as distinções entre servos e senhores. No Catolicismo Sertanejo, os pobres, os rechaçados socialmente, são alçados à condição de reis e rainhas do Reino, sendo o próprio Quaderna imaginariamente sagrado rei, mesmo estando em uma condição miserável, encarcerado na cadeia de Taperoá.

De modo semelhante, inúmeras religiões brasileiras tem o condão de dignificar, exaltar o homem do povo no espaço sagrado do culto e da festa. Desde os primórdios do período colonial, as congadas, festas afro-brasileiras marcadas por elementos católicos, emulavam a fausta coroação de reis africanos, os "reis do Congo", pelas ruas das cidades brasileiras (LOPES, 2006,

p.1). Do mesmo modo, durante o período colonial e pós-colonial, o candomblé tornou-se um espaço em que os negros, submetidos à franca escravidão ou a jornadas laborais intensas e mal remuneradas, à noite, se transmudavam em verdadeiros deuses (orixás) dançando em terra. Subitamente, a serva da casa senhorial se transfigurava em uma deslumbrante Oxum, ou na poderosa Iansã, coberta de adereços e vestidos de gala. Na Casa Fanti Ashanti, em São Luiz do Maranhão, durante o chamada Baião de Princesas, inúmeros adornos e perfumes "vestem de dignidade e realeza as sacerdotisas (...) que entregam seus corpos totens para que as encantadas venham, uma vez por ano, dançar entre os viventes" (SIMAS, 2019, p. 118).

> Mas o Baião é mais do que isso. É a celebração da dignidade fundamental de empregadas domésticas, cortadores de cana, donas de casa, feirantes, guerrilheiras de um Brasil que, às vezes, ignora o Brasil. São elas, brasileiras fundamentais, que rodopiam no salão embandeirado de brasilidades (SIMAS, 2019, p.118).

No tambor de Mina maranhense, "baixam" nos terreiros seres encantados que ostentam os mais variados títulos reais ou nobiliárquicos, Reis e rainhas (Dom Sebastião, Dom Luíz, Dom Manoel, José Floriano Dom João Rei das Minas, Dom João Soeira, Dom Henrique, Dom Carlos Rainha Soeira, Rainha Dina, Rainha Rosa, Rainha Madalena, Mãe Maria), além de príncipes e princesas (Príncipe Orias, João Príncipe de Oliveira, Príncipe Alterado, Príncipe Gelim, Tói Zezinho de Maramadã, Boço Lauro das Mercês, Tóia Jarina, Princesa Flora, Princesa Luzia e Rosinha, Princesa do Caidô, Moça Fina de Otá, Princesa Oruana, Princesa Clara, Dona Maria Antonieta), e aristocratas (Duque Marquês de Pombal, Ricardino Rei do Mar, Barão de Guaré) (PRANDI, 2011, p.220-234).

Na religião daimista, composta, em seus primórdios, por integrantes majoritariamente pobres das imediações de Rio Branco, os homens trajavam-se, em dia de função religiosa, com sua melhor roupa, um reluzente e alinhado terno branco de gala, e as mulheres de vestido enfeitado de fitas coloridas e coroa brilhante na cabeça, como verdadeiras "rainhas da floresta", no jargão da religião. Por sinal, as roupas de gala e adornos do Daime lembram muito as de outra tradição festiva, o Baile de São Gonçalo, cujos "tocadores enfeitam suas

violas, tambores de cavaquinhos, e os que bailam colocam saias, como o santinho fazia, para pagar promessas" (SIMAS, 2018, p.33). Por falar em São Gonçalo, puxando ainda mais o novelo imaginal, chegamos aos pactos com o diabo que alguns fazem para se tornar grandes tocadores de viola caipira. Reza a lenda que para adquirir destreza na viola basta enfiar a mão no buraco de taipa de uma igreja deserta, à meia-noite, em uma encruzilhada. Feito isso, o próprio diabo quebrará todos os dedos do tocador, que dali em diante se tornará um exímio músico. Para romper a ligação com o mau espírito, o sujeito deverá tornar-se devoto de São Gonçalo, santo violeiro, e enfeitar sua viola de belas fitinhas coloridas (SIMAS, 2018, p. 210).

Impossível nos estreitos limites deste trabalho referenciar as inúmeras instâncias festivas, carnavalescas, ritualísticas que ilustram a união de contrários representada por Quaderna. Os exemplos, de fato, são incontáveis, o Jongo, as cirandas de Lia de Itamaracá, a Festa da Penha, os moçambiques, candombes, congadas, Bumba meu boi, e muitos outros.

Em seu romance póstumo, Ariano narra a chegada de Dom Pantero à Ilumiara Jaúna, inspirada nas inscrições rupestres da Pedra do Ingá. Dom Pantero sente pisar em um "(...) lajedo liso, marcado por formas de Astros que o transformavam num Céu, estrelado, mas terrestre, e, por isso, contraposto ao de cima" (SUASSUNA, 2017, p. 296). Assim Suassuna concebe seu sertão, e seu Brasil, um chão pedregoso e duro, mas transformado em céu estrelado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durand ilustra a complexa dinâmica dos conteúdos imaginais no seio das sociedades por meio de metáforas hidrográficas. O imaginário seria uma imensa bacia fluvial de escoamento de imagens, a "bacia semântica".

Observam-se no curso dessas águas os mais variados acidentes e variantes, veios, afluentes, desvios e reentrâncias. É possível que um mito, por exemplo, surja na superfície do imaginário coletivo, conformando fenômenos socioculturais de altíssima densidade, e, logo em seguida, submerja em períodos de esquecimento ou semiesquecimento.

É possível ainda que um mito de forte agência em uma comunidade

paulatinamente se deteriore em fragmentos de imagens do senso comum, ou que se transmude em formas abstratas, racionalizadas, ideologias políticas.

Justamente por essa dinâmica fluida, as ideias-mestras aqui abordadas não podem ser concebidas como categorias estanques e absolutizantes. Sequer é necessário que elas se verifiquem exaustiva e necessariamente em toda e qualquer manifestação religiosa brasileira.

O campo religioso brasileiro é múltiplo e heterogêneo. Em várias de suas manifestações concretas, as tendências identificadas por Suassuna se eclipsam, ou perdem densidade. Mas o que importa é a persistência em larga escala das constelações semânticas em estudo, que podem transmudar-se ou submergir, mas que sempre retornam, redundantes, como uma obsessão.

Com isso em mente, pusemo-nos a investigar o “Catolicismo Sertanejo” enquanto um projeto estético de Ariano Suassuna: erigir no bojo de um romance uma imagem sintética, porém adequadamente evocativa, da vasta cultura religiosa popular brasileira.

Rememorando o percurso metodológico percorrido, cuidamos primeiramente dos rudimentos teóricos do tema do imaginário, e de sua afinidade natural com a obra suassuniana. Após, aplicamos ao Romance da Pedra do Reino duas heurísticas complementares, a mitocrítica e a mitanálise. A mitocrítica nos forneceu as imagens obsedantes do romance, bem como sua acomodação segundo os regimes da imagem durandianos. Já a mitanálise nos permitiu cotejar as imagens recolhidas com o contexto material da religiosidade popular, seguindo os rastros do próprio Ariano em sua obra A Onça Castanha e a Ilha Brasil.

Ao cabo do percurso, confirma-se a hipótese aventada de que o Catolicismo Sertanejo é um símbolo metarreligioso suficientemente adequado da religiosidade popular brasileira. Todas suas imagens basais, escolhidas por Ariano de forma consciente ou não, ecoam obstinadamente ao longo da bacia imaginária da cultura brasileira.

Neste ponto, cuida repisar que os símbolos, por sua natureza, não têm o condão de esgotar o conteúdo dos objetos referenciados, mas apenas de evocá-lo. Não se trata de aprisionar os objetos nos limites amuralhados do conceito, mas de "desencantá-los", abrindo o receptor para uma epifania.

Ademais, o símbolo verdadeiro, por sua condensação e força prismática, deve ser capaz de revelar dimensões e sentidos insuspeitos do objeto simbolizado. É o que assume Gilbert Durand, segundo o qual “o símbolo é “(...) uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério”. (DURAND, 1993, p. 12). Nesse sentido, a construção de Ariano servirá às Ciências da Religião como um verdadeiro instrumento hermenêutico, uma fecunda matriz de intelecções, para usar a acepção de símbolo adotado por Susanne Langer (1971).

Não só de conceitos rígidos como pedras se nutrem as Ciências da Religião. Há muito a ser conhecido nas fantasias da memória coletiva. As conexões e os devaneios analógicos da imaginação não são resíduos científicos, mas enzimas da cognição, que trazem à superfície dos discursos valiosos pacotes de sentido.

A essa altura, entende-se bem o cognome “Decifrador” de Quaderna. A religião que ele decifra e, ao mesmo tempo, inventa traz à tona conteúdos redundantes da nossa cultura ao longo do tempo. O tema da embriaguez, da insularidade e da união de contrários se visualizam de forma intensiva ao longo da história cultural do país.

Tampouco acuse-se a presente análise de aproximar e compilar artificialmente realidades sociológicas tão diversas, como talvez ocorram nos lunários e almanaques populares lidos e relidos por Quaderna. O amálgama entre todas as imagens aqui estudados é a da analogia, que, segundo Octavio Paz (2016):

> é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se se organiza e se torna inteligível (PAZ, 2016, pag. 80).

O presente trabalho abre trilhas para outros desenvolvimentos, tais como a investigação acerca de uma mitodologia rudimentar intrínseca à obra teórica de Ariano Suassuna. Embora não siga os métodos durandianos, em sentido estrito, ou mencione Gilbert Durand diretamente, resta evidente que Ariano faz o trabalho de um verdadeiro miticiano, ao extrair o *sermus mítico* de sua formulação literária, e colocá-lo à prova em relação ao contexto histórico-cultural do seu tempo. A metodologia desse pensamento, entretanto,

permanece obscura, mesmo na parte preambular da tese de livre-docência do autor. Em suma, urge aprofundar as investigações sobre Ariano Suassuna, não apenas como um autor literário, mas como um fecundo pensador do imaginário.

Por outro lado, é possível o desenvolvimento de um trabalho mitanalítico de maior fôlego, que não parta das ideias-mestras previamente identificadas por Ariano em sua tese de livre docência (a embriaguez do pensamento, a insularidade e a união de contrários). Uma análise mitanalítica mais abrangente dos mitemas poderia trazer à tona outras ideias-mestras, em estratos ainda mais profundos do texto.

De todo modo, o trabalho do Decifrador é infindo, como o são as teias do imaginário de um povo. Segundo Didier (2012), Quaderna é um "herói atrapalhado, risível e safado que tenta nos convencer de uma tarefa difícil em seu momento: mostrar que o Brasil tem jeito e que o brasileiro é original" (DIDIER, 2012, p. 98).

Quanto aos pecadilhos e excessos do Reino, termino com as palavras de Camões sobre a Ilha dos Amores:

> Melhor é experimentá-lo que julgá-lo,
> Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo (CAMÕES, 1978, 83).

REFERÊNCIAS

AMARAL, F.P. do. **Escavações, fatos da história de Pernambuco**. Pernambuco: Typographiado Jornal do Recife, 1884.

AMARAL, Rita. **Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que 'não é sério'**. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21102004-134208/publico/tesecapa1.pdf>. Acesso em: 07 de junho de 2023.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz.** Brasília, DF: Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Lucimara**. De Reis, de Circo e de Pedra: O Sonho ou as Memórias das Infâncias do Menino Quaderna**. Dissertação [Mestrado] Mestrado em Letras. Universidade Federal de São João Del Rei. 2011. Disponível em: < https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao_Completa.pdf > Acesso em: 05 de fevereiro de 2023.

ARAÚJO, A. F.; SILVA, A. M. da. **Mitanálise e interdisciplinaridade: subsídios para uma hermenêutica em educação e em ciências sociais**. Revista Portuguesa de Educação. Braga: Instituto de Educação e Psicologia. v. 8, n. 1, p. 117-142, 1995.

ASSIS, G. L. **A Religião of the Floresta: apontamentos sociológicos em direção a uma genealogia do Santo Daime e seu processo de diáspora. 2017**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: < https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-ANYQSW/1/tese___glauber_loures_de_assis___a_religi_o_of_the_floresta_final.pdf >. Acesso em: 05 de junho de 2023.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**.. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História de la Filosofia Oculta**. Madrid: Valdemar intepertivas, 2003.

BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe, a loucura**. Tradução de Carlos Eugênio de Moura. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio".** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Mi corazón al desnudo**. Tradução e prólogo de Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel, 1943.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa: volume único**. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BENISTE, José. **História dos Candomblés do Rio de Janeiro: o encontro africano com o Rio e os personagens que construíram sua história religiosa**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2020.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITO, Sonia Maria Prieto Romolo. **Feminino e morte: a figura da Moça Caetana na ficção de Ariano Suassuna**. Duc in Altum (Muriaé), Muriaé - MG, v. 3, p. 67-75, 2003.

CABRAL DE OLIVEIRA, Joana. **Classificações em Cena: Algumas Formas de Classificação das Plantas Cultivadas pelos Wajãpi do Amapari (AP)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: < https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-141754/publico/TESE_JOANA_CABRAL_OLIVEIRA.pdf> Acesso em: 01 de junho fevereiro de 2023.

CABRAL, Flávio José Gomes; CARVALHO, Joaquim Maciel de. **Paraíso Terreal: A Rebelião Sebastianista na Serra do Rodeador**. Pernambuco, 1820. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002. Disponível em: < https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7705/1/arquivo7631_1.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

CALASSO, Roberto. **As Núpcias de Cadmo e Harmonia**. 1ª ed. São Paulo: Editoria Cotovia, 1990.

CALASSO, Roberto. **The Book of All Books**. Farrar, Straus and Giroux, 2021.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.

CARNEIRO, H. **As plantas sagradas na história da América**. Varia Historia, Belo Horizonte, MG, v. 20, n. 32, p. 102-119, 2004.

CARREIRO, Raimundo. **A história de Bernarda Soledade**: A tigre do sertão. In: O delicado abismo da loucura. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CARVALHO, Ernando Alves de. **Pedra do Reino: a tragédia que virou festa**. Recife: Ed. do Autor, 2003

CARVALHO, José Murilo de. **O motivo edênico no imaginário social brasileiro**. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo , v. 13, n. 38,. p. 63-79, 1998.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1962.

CASCUDO, Luis da Câmara. 1979. **Meleagro. Pesquisa do catimbó e notas da magia branca no Brasil**, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora.

CALASSO, Roberto. **The Book of All books**. Farrar, Straus and Giroux., 2021.

CORBIN, Henry, **A History of Islamic Philosophy**, traduzido por L. Sherrardand P. Sherrard. London: Kegan Paul, 1993.

CORBIN, Henry. **Mundus Imaginalis or the Imaginary and the Imaginal**. In: Swedenborg and esoteric Islam. West Chester, PA: Swedenborg Foundation, 1995.

COX, Harvey. **A festa dos foliões**. Petrópolis: Vozes, 1974.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis - Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIDIER, Maria Thereza**. Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/6).** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

DIDIER, Maria Thereza. **Miragens peregrinas: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

DIDIER, Maria Thereza. **O Brasil de Suassuna no mito da Ilha**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 2003. CD-ROM.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como 'criador e criatura'**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01102007-143308/publico/DISSERTACAO_EDUARDO_DIMITROV.pdf>. Acesso em: 14 de março de 2023.

D´ORS, Eugenio. **Lo barroco**. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.

DURAND, Gilbert**. A Imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70,1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **Ciencia del hombre e tradición: el nuevo espíritu antropológico**. Barcelona: Paidós, 1999.

DURAND, Gilbert. **Champs de l'Imaginaire**. Textes réunis para Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

DURAND, Gilbert. **Introduction à la Mythodologie. Mythes et Sociétés**. Paris: Albin Michel, 2000.

EVOLA, Julius. **The Yoga of Power: tantra, Shakti and the secret way**. Vermont: Inner Traditions International, 1992.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes.

FERENCZI, Sandor. **Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Em busca do Paraiso Perdido: As Utopias Medievais**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Mnēma, 2021.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Rio de Janeiro, Imago, 1974.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. São Paulo, Ed. Nacional; Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.

FROÉS, Vera. **História do Povo Juramidam: Introdução à cultura do Santo Daime**. Manaus. Suframa, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

JOSEPHSON-STORM, Jason Ananda. **The Myth of Disenchantment: Magic, Modernity, and the Birth of the Human Sciences**. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

LA BARRE, Weston. **The narcotic complex of the New World**. Diogenes, v. 12, n. 48, pp. 125-138, 1964.

LANGER, Susanne Katherina. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LEÃO, Ângela Tonelli Vaz. **A tigre negra: uma iluminogravura de Ariano Suassuna**. Scripta (PUC-MG), Belo Horizonte, v. 13, p. 13-24, 2003.

LIMA, Thayse Leal. **O espaço mítico na obra camoniana: Sião e A Ilha dos Amores.** Revista do Centro de Estudos Portugueses 23 (32), p. 87-104, 2003.

LOPES, N. **A presença africana na música popular brasileira**. ArtCultura, [S. l.], v. 6, n. 9, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1370>. Acesso em: 28 mar. 2023.

MACHADO, C. E. **"Ano" Suassuna tem volta de marcos e promessa de novo**. (Entrevista com Ariano Suassuna). Folha de São Paulo, São Paulo, Folha da Manhã, 05 de mar. 2005, cad. E, p. 2.

MACHADO, Douglas. **O Sertãomundo de Suassuna**. Documentário. Produção: Trinca Filmes. Teresina, PI, 2003

MACRAE, Edward; MOREIRA, Paulo. **Eu venho de longe: Mestre Irineu e seus companheiros**. Salvador: EDUFBA, 2011.

MALINOWSKI, B. **El proceso de aculturación**. México-DF: Universidad Nacional de México, 1957.

MARTINI, Marcus de; ROSSATTO, Noeli Dutra. **Alegoria e utopia em "O Romance d'A Pedra do Reino", de Ariano Suassuna**. Letras: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Maria, v. 24, n. 49, p. 285-311, jul./dez. 2014.

MEDEIROS, Pedro Castellan. **No Reino do Paraíso Terreal: rebeldes-devotos da Pedra Encantada do Rodeador**: Pernambuco, 1820. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: < https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21022019-110121/publico/2018_PedroCastellanMedeiros_VOrig.pdf>. Acesso em: 09 de maio de 2022.

MELO, Sabrina Fernandes. **Imaginário e filosofia da Imagem** CLIO: Revista de Pesquisa Histórica. Santa Catarina: PPGH - UFSC, v. 33, n. 1, 2015.
MONTES, Maria Lúcia. **Entre a vida comum e a arte: a festa barroca**. In: ARAÚJO, Emanoel (Curador). O universo mágico do barroco brasileiro. São Paulo: SESI, 1988.

MENEZES, Enrique Valarelli. **Mário de Andrade e a síncopa do Brasil**. São Paulo: E. V. Menezes, 2017.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Maria Thereza Didier de. **O Brasil de Suassuna no mito da Ilha**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 2003. CD-ROM.

MORAIS, Juliana Rodrigues. **A voz do Sertão no Romance da Pedra do Reino de Ariano Suassuna: a estética do cordel e a sagração sertaneja.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/8837/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20VERS%c3%83O%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 de setembro de 2022.

MORIN, Edgar. **O Método 3: conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

NASCIMENTO, M. T. **O tronco da jurema: ritual e etnicidade entre os povos indígenas do Nordeste – o caso Kiriri**. 1994. 324 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994. Disponível em: < http://pineb.ffch.ufba.br/downloads/1281990219O%20Tronco%20da%20Jurema.pdf> . Acesso em: 17 de dezembro de 2022.

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

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

NOGUEIRA, M. A. L. (Org.). **Ode a Ariano Suassuna: celebrações dos 80 anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p. 11-31.

OTT, Jonathan. **Ayahuasca analogues. Pangean Entheogens**, Ed. Natural Productsco., Kennewick, WA, 1994.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **A Razão Contraditória.** Ciências e Filosofias Modernas: O Pensamento do Complexo. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac

Naify, 2016.

PITA, Sebastião da Rocha. **História da América portuguesa**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

POLLACK, Rachel. **O corpo da Deusa: no mito, na cultura e nas artes**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

PENA, J. O. de Meira. **Em berço esplêndido: ensaios de psicologia coletiva brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

PENAFORTE, Gilcirley Santana. **Ofício de fé: rezadeiras no Município de São Paulo de Olivença**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura da Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, 2021. Disponível em: < https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/8457/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o_GilcirleyPenaforte_PPGSCA.pdf>. Acesso em: 05 de junho de 2023.

PRANDI, Reginaldo. **A dança dos caboclos: uma síntese do Brasil segundo os terreiros afro-brasileiros**. In: Pajelanças e Religiões Africanas na Amazônia. Belém: EDUFPA, 2008, p. 31-50.

PRANDI, Reginaldo; SOUZA, Patrícia Ricardo de. **"Encantaria de Mina em São Paulo"**. In: PRANDI, Reginaldo (org.). Encantaria Brasileira: O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus Editora, 1965.

SALLES, Sandro Guimarães de. **Religião, Espaço e Transitividade: jurema na Mata Norte de PE e Litoral Sul da PB**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. Disponível em: < https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/867/1/arquivo7059_1.pdf>. Acesso em: 05 de junho de 2022.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2ª ed ver. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Juana Elbien dos. **Os nagô e a morte: padê e o culto egun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, Alberto da Costa. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses**.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SIMAS, Luiz Antônio. **Almanaque brasilidades: um inventário do Brasil popular**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio**. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**/ Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMÕES, Ester Suassuna. **A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, 2016. Disponível em: < https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/19647/1/Dissert_EsterSim%c3%b5es-BC.pdf>. Acesso em: 25 de março de 2023.

SIQUEIRA, Cristian. **O fenômeno Seu Sete da Lira: Cacilda de Assis, a médium que parou o Brasil**. Porto Alegre: BesouroBox, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999

SUASSUNA, Ariano. **As conchambranças de Quaderna**. In: Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **As infâncias de Quaderna**. Diário de Pernambuco. Recife, 2 mai. 1976 a 19 jun. 1977. Folhetim Semanal.

SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Tese (Livre docência) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 1976.

SUASSUNA, Ariano. **Canudos e o Exército**. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 nov. 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Dez sonetos com mote alheio**. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

SUASSUNA, Ariano. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. In: _____. Almanaque Armorial. Recife: Editora José Olympio, 2008. p. 281-290.

SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor**, livro 1. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017ª.

SUASSUNA, Ariano. **Entrevista: Ariano Suassuna. [2015]**. Teresina: Revista Hoblicua. Entrevista concedida a Douglas Machado.

SUASSUNA, Ariano. **História d'O Rei degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **Poemas**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

STRASSMAN, Rick, **DMT: A Molécula do Espírito: A revolucionária pesquisa de um médico na biologia da quase-morte e das experiências místicas**. São Paulo: Editora Pedra Nova / Centro Espírita Beneficente União do Vegetal (UDV), 2019.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio,2007.
VELOSO, José Maria de Queiroz.**Dom Sebastião (1554 -1578).** 3ª ed. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1945.

TRINDADE-SERRA, Ordep José. **Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

VARELLA, A.. **Os psicodélicos nas formações estatais indígenas e a hipótese do complexo de drogas da América xamânica**. Revista Ingesta, v. 1, n. 1, p. 211-231, 2019.

VIEIRA, Otávio Santana. **Um Hermetismo como elemento fundamental do ocidente um paradoxo entre sua necessidade e sua rejeição**. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) - Universidade Federal da Paraíba, João pessoa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/8769/2/arquivo%20total.pdf>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2023.

VIEIRA, Susana de Castro Amaral. **Introdução à Metafísica De Georges Bataille**. Revista Perspectiva Filosófica, Pernambuco, v. 41, n. 1, p. 1-12, 2014. Disponível em:<https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230239/24473> Acesso em: 25 de agosto de 2022.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna**. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI: 10.11606/T.8.2008.tde-27082008-135709. Acesso em: 29 de agosto de 2023.