**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA
E LÍNGUA PORTUGUESA**

SOLANGE PEIXE PINHEIRO DE CARVALHO

AS MUITAS FACES DE UMA PEDRA:
O UNIVERSO LEXICAL DA OBRA EM PROSA DE ARIANO SUASSUNA

São Paulo
2011

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA
E LÍNGUA PORTUGUESA**

SOLANGE PEIXE PINHEIRO DE CARVALHO

**AS MUITAS FACES DE UMA PEDRA:
O UNIVERSO LEXICAL DA OBRA EM PROSA DE ARIANO SUASSUNA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Elis de Almeida Cardoso Caretta

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Solange Peixe Pinheiro de Carvalho

Título: As muitas faces de uma pedra: o universo lexical da obra em prosa de Ariano Suassuna

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Profª Drª. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Profª Drª. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Profª Drª. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Profª Drª. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Profª Drª. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

*Para minha avó Sebastiana (in memoriam); para Augusta,
e para a professora Márcia Mongelli, cujo amor pela obra
de Ariano Suassuna é maior que o meu, se tal coisa é possível.*

AGRADECIMENTOS

Parte difícil a dos agradecimentos: corremos o risco de deixar pessoas importantes de lado, por simples esquecimento ou falta de espaço físico para nomear todos que nos ajudaram no período em que realizamos nossa pesquisa. Mesmo assim, não podendo deixar de lembrar alguns nomes, são eles citados, com a esperança de alguma injustiça não ser cometida neste momento ao deixar alguém importante de fora:

À CAPES, por me proporcionar a bolsa que me permitiu ter dedicação integral à pesquisa;

Às Prof^a Dr^a Idelette Muzart Fonseca dos Santos, Guaraciaba Micheletti e Sonia Ramalho, por me cederem material a respeito de *A Pedra do Reino*;

À Prof^a Dr^a Cielo Festino, que sempre me incentivou a não deixar meus projetos de lado;

Ao Prof. Dr. Alexandre Feldman, cujos conselhos – dados no meu mestrado – continuaram sendo importantes durante minha caminhada no doutorado;

Aos meus amigos, Prof. Dr. Fabiano Rogério Correia e Célia Prado, que me ajudaram a conseguir material para a pesquisa;

A Maria Inês Pinheiro Cardoso e Juliana B. Maioli, por me fornecerem cópias de seus trabalhos acadêmicos a respeito de Suassuna;

A Katja Socher, por me ajudar a obter a tradução alemã de *A Pedra do Reino*, bem como a dissertação de mestrado de Ray-Güde Mertin a respeito do romance de Suassuna;

Ao meu amigo Dr. Marcus Baccega, por me auxiliar com uma tradução;

A Conceição, bibliotecária da Casa dos Contos, em Ouro Preto, por me enviar material a respeito do *Romance d'A Pedra do Reino*;

Aos meus amigos, Prof^a Dr^a Alzira Allegro e Nêilor Felipe Bastos, e minha sobrinha, Flavia Maluf, pela ajuda na hora da finalização da tese;

À minha orientadora, Elis, por achar que meu projeto merecia ser desenvolvido.

RESUMO

CARVALHO, Solange P.P. As muitas faces de uma pedra: o universo lexical da obra em prosa de Ariano Suassuna. 2011, 254 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

Os estudos estilísticos, inseridos na área de estudos da língua portuguesa, têm por objetivo verificar como a escolha lexical e os neologismos literários podem causar diversos efeitos sobre os leitores de obras literárias. Entre outros autores, Alves (1990), Barbosa (1981), Lapa (1977), Mattoso Câmara Jr. (1985) e Martins (2000), discorreram a respeito do tema, salientando a importância da criação lexical em relação à expressividade e à criatividade de diferentes autores brasileiros. Tendo em vista a importância das pesquisas nessa área, escolhemos como corpus da nossa pesquisa a obra em prosa do autor teatral Ariano Suassuna, o *Romance d'A Pedra do Reino* e a *História d'O Rei Degolado*, caracterizada pela presença significativa de criações lexicais, as quais, além de transmitir para o leitor a visão de mundo do narrador, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, também conferem a seu texto grande originalidade, tendendo para a subversão ou validação dos gêneros literários nos quais Suassuna se inspirou para criar sua obra, sobretudo as novelas de cavalaria e a literatura de cordel. Verificamos também como, por meio de uma cuidadosa manipulação do léxico, Quaderna procura aliciar seus leitores, mostrando uma visão de mundo única e procurando impor os valores culturais que considera importantes no campo da cultura brasileira. A partir da identificação e recolha dos neologismos suassunianos, e dada sua grande diversidade, nossa proposta é apresentar neste trabalho uma amostra dos neologismos sintagmáticos e semânticos encontrados nas duas obras, levando em conta aspectos como a afetividade das palavras e expressividade de sufixos, salientando também como, por meio de suas criações, o autor concretiza a mistura dos elementos eruditos e populares que constituem a base de seu pensamento cultural.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; *A Pedra do Reino*; literatura brasileira; estilística; criação lexical.

ABSTRACT

CARVALHO, Solange P.P. As muitas faces de uma pedra: o universo lexical da obra em prosa de Ariano Suassuna. 2011, 254 p. Thesis (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Stylistics studies, included in the field of research related to the Portuguese language, aim at verifying how the choice of lexicon and literary neologisms can affect readers of literature. Among other authors, Alves (1990), Barbosa (1981), Lapa (1977), Mattoso Câmara Jr. (1985), and Martins (2000) studied this subject, highlighting the importance of lexical creation in connection with the expressiveness and creativity of many Brazilian writers. Bearing in mind the relevance of research in this field, we have chosen as corpus for our study the only prose works by playwright Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino* and *História d'O Rei Degolado*, characterised by the significant amount of lexical creation, which not only conveys to the reader the worldview of their narrator, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, but also confer the text great originality, tending either to the subversion or validation of the literary genres which inspired Suassuna to create his works, especially chivalric romance and cordel literature. We have also verified how, through careful lexical manipulation strategies, Quaderna attempts to entice his readers by showing a single worldview, and trying to impose Brazilian cultural values that he deems to be important. From the identification and collection of neologisms created by Suassuna, the main objective of this study is to present a sample of syntagmatic and semantic neologisms found in both works, taking into consideration aspects such as the affectivity of words and the expressiveness of suffixes; thus highlighting how effectively Suassuna creates and uses classical and popular elements – the basis of his cultural thinking.

Key words: Ariano Suassuna; *A Pedra do Reino*; Brazilian literature; stylistics; lexical creation.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I – Considerações sobre o estilo e os estudos estilísticos	19
1.1 Considerações gerais sobre o estilo	20
1.2 O estilo na literatura	26
1.3 O estilo na obra de Ariano Suassuna.....	29
Capítulo II – O léxico de Quaderna, narrador do <i>Romance d'A Pedra do Reino</i>	38
2.1 A escolha lexical.....	39
2.2 O discurso do narrador do <i>Romance d'A Pedra do Reino</i>	42
2.3 A caracterização de Quaderna por meio do léxico.....	50
2.3.1 Quaderna, o Rei, o Profeta, o Decifrador.....	53
2.3.2 Quaderna, o pícaro	65
2.3.3 Quaderna e a legitimação de seu projeto literário.....	69
2.3.4 Quaderna e seus leitores/ouvintes: o jogo de sedução	72
Capítulo III – Os neologismos sintagmáticos no <i>Romance d'A Pedra do Reino</i>	77
3.1 O neologismo estilístico ou literário.....	78
3.2 Criações por derivação	86
3.2.1 Derivação prefixal.....	86
3.2.2 Derivação sufixal	94
3.2.3 Derivação parassintética	130
3.3 Criações por composição: justaposição	135
3.4 Amálgamas	175
Capítulo IV – As metáforas de Suassuna	180
4.1 Estudos sobre a metáfora	183
4.2 Os temas das metáforas suassunianas	191
4.2.1 Metáforas zoomórficas	194
4.2.2 Metáforas astrológicas	211
4.2.3 Metáforas com cores	218
4.2.4 Metáforas com sangue	224
Considerações finais	235
Bibliografia	244

A Ariano Suassuna

Em tempo duro ou tranquilo,
Riobaldo abraça João Grilo.
E já que a arte é vera e una,
o Rosa abraça o Suassuna!

Aqui d'El-Suassuna!
Oh grande Ariano
meu e de todos!
Irmão, sansão, gedeão,
campeão dos vivíssimos textos recitáveis,
mistérios claros, apogeus vivenciados
(e do gato que descome dinheiro),
Suassuna dito,
bendito,
colhedor de aplausos,
jardim do mato regado a orvalho,
Rei do quinto naipe do baralho
e Chefe de roteiros,
capaz de guardar coisas bem raras
na lembrança e no coração da gente
– e principalmente deste seu
em afeto e abraço

Guimarães Rosa

We read to know we are not alone.

C.S. Lewis

Ah, escrever um livro assim deve ser uma graça, mas é preciso merecer a graça da escrita, não é qualquer vida que gera obra desse calibre.

Carlos Drummond de Andrade

INTRODUÇÃO

Todas as línguas vivas passam por um processo natural e contínuo de mudança lexical, envolvendo não apenas a criação de novas palavras como também a não utilização de outras. Esse processo acontece sem que os falantes tenham consciência dele, pois dificilmente é possível registrar o momento a partir do qual uma determinada palavra foi criada ou outra deixou de ser usada de forma constante.

Contudo, mesmo sendo um processo natural e contínuo na língua comum, essa mudança lexical pode ser percebida também no universo literário. Diferentemente dos neologismos presentes na língua oral, que podem ou não posteriormente ser incorporados à língua comum e passar a figurar em dicionários, os neologismos literários dificilmente sairão do âmbito em que foram concebidos. Circunscritos a textos escritos em épocas precisas, eles são uma fonte interessante de estudos, pois mostram a visão de mundo de uma pessoa específica (o autor) em um momento determinado da história social, econômica e cultural de um país.

Tendo em vista essa característica da renovação do universo lexical, a presente tese tem por objetivo fazer uma análise das escolhas lexicais e dos neologismos literários encontrados nas duas obras em prosa de Ariano Suassuna, *O Romance d'A Pedra do Reino ou o Príncipe do Sangue-do-Vai-e-Volta* e *A História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*. A escolha dos dois romances se deve não somente pela quantidade de neologismos neles encontrados – sobretudo n' *O Romance d'A Pedra do Reino* – mas também pela importância de Ariano Suassuna no campo literário brasileiro.

O tema da criatividade lexical pode suscitar reações diversas entre leitores e críticos literários. Verificamos, na pesquisa inicial a respeito do autor, que, de modo geral, as pesquisas acadêmicas não contemplam o aspecto estilístico e lexical de sua obra: dissertações de mestrado e teses de doutorado estão voltadas para outras questões, apesar da evidente criatividade do escritor. Se pensarmos na sofisticação da prosa de Suassuna, não deixa de chamar a atenção de pesquisadores o fato de o aspecto estilístico de sua obra não ter sido abordado por tantos anos.

O *Romance d'A Pedra do Reino*, publicado em 1971, e sua continuação inconclusa, a *História do Rei Degolado* (1977), se encontram, de certa maneira, isolados em relação à produção literária brasileira do século XX. Influenciado, no plano intelectual, por um lado, pela obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e pelas ideias de Gilberto Freyre, e por outro lado, pela cultura popular nordestina e suas raízes ibéricas, Suassuna concilia essas duas visões, aparentemente opostas, para criar uma obra que remete ao passado literário (as novelas de cavalaria e o romanceiro ibérico) e ao presente cultural e histórico da região (a literatura de cordel e a situação política do Brasil na década de 1930), tendo como resultado um romance no qual os diferentes gêneros e subgêneros literários convivem de maneira harmoniosa e sugestiva. O posicionamento cultural e pessoal do escritor levou-o também a se afastar dos rumos da Semana de Arte Moderna de 22, cujos participantes defendiam uma arte nacional que seguisse seus próprios caminhos e se distanciasse dos padrões europeus. Entre alguns dos aspectos mais significativos da Semana está o trabalho de Mario de Andrade e suas pesquisas sobre folclore no interior do Brasil, que revelou para uma parcela do público urbano a riqueza das tradições brasileiras. Apesar de se voltar também para questões ligadas à arte popular, Suassuna tinha um ponto de vista que divergia bastante daquele defendido pelos artistas de 22, pois julgava ser a legítima arte popular brasileira produzida na região Nordeste do país herdeira da cultura ibérica trazida para o Brasil pelos colonizadores, desse modo não aceitando o distanciamento da cultura brasileira em relação à europeia, defendido pelos artistas de 22.

Embora retrate em sua produção literária (teatro e romance) o Nordeste brasileiro, Suassuna tampouco se insere no chamado ciclo regionalista do romance brasileiro. O interesse dos escritores brasileiros pelo espaço regional começou com os românticos, sobretudo com as obras de José de Alencar; no entanto, para alguns críticos, em Alencar o regionalismo era apenas uma forma de remeter ao pitoresco e ao exótico, e não uma tentativa de mostrar como realmente viviam as pessoas nas regiões afastadas da Corte. Outros romances escritos na segunda metade do século XIX e começo do XX tinham por cenário o espaço regional brasileiro, com os autores tentando mostrar para o público leitor sua linguagem e seus costumes. Já na primeira metade do século XX, os escritores chamados regionalistas obtiveram grande sucesso de público e de

crítica; entretanto, para eles o regionalismo era uma oportunidade de apresentar temas, linguagem e costumes das diferentes regiões do país juntamente com a denúncia dos problemas sociais (fome, seca, miséria) para o público urbano das grandes cidades.

Suassuna se afasta dessa corrente de pensamento, pois considera que o Nordeste tem uma cultura viva e de extrema importância; para ele a divulgação dessa cultura deve ter tanto destaque quanto as questões sociais tão discutidas por escritores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e José Américo de Almeida, entre outros. Da mesma maneira, ele se opunha aos rumos tomados pelo Brasil a partir do governo de Juscelino Kubitschek – os famosos “cinquenta anos em cinco”, ou seja, um processo acelerado de modernização para o Brasil, cujo modelo era os Estados Unidos, país surgido no cenário mundial pós-guerra como uma nação moderna, desenvolvida e rica. A virada do Brasil na direção desse modelo americano de desenvolvimento ocasionou uma ênfase em determinados valores: a industrialização, a sociedade de consumo e a modernidade. Tradições e cultura popular não eram aspectos muito valorizados pelos defensores do desenvolvimento industrial, e eram justamente os pontos fundamentais do pensamento do escritor paraibano.

O contato de Ariano Suassuna com a cultura popular nordestina se deu desde muito cedo. Nascido no dia 16 de junho de 1927, na capital do estado da Paraíba, do qual seu pai, João Suassuna, era o presidente, o futuro escritor presenciou na infância acontecimentos que mudaram os rumos da política brasileira – entre os quais o assassinato do pai, em 1930 – e causaram grandes alterações também na vida pessoal da família Suassuna.

O assassinato de João Suassuna ocasionou a mudança da família para diversas localidades do Nordeste brasileiro. Estabelecidos em Taperoá (interior da Paraíba), o contato com a população local permitiu a convivência de Ariano Suassuna com a cultura popular da região, representada pelos cantadores e pelos escritores e divulgadores dos folhetos de cordel. Adolescente, ele foi mandado para a cidade do Recife, onde cursou a faculdade de Direito e estreou na vida literária com a publicação de um poema, “Noturno”, no *Jornal do Commercio*, em outubro de 1945. Porém, ao mesmo tempo começou a se envolver com um grupo de alunos interessados em teatro, e escreveu a peça

Uma Mulher Vestida de Sol, com a qual ganhou o prêmio Nicolau Carlos Magno, em 1945. Continuando com sua produção teatral, Suassuna foi ser reconhecido no território nacional com uma obra escrita na década de 50, o *Auto da Compadecida*, cujo estrondoso sucesso não apenas em Recife, mas em outras cidades brasileiras, levou Ariano Suassuna a ser aclamado como uma revelação do teatro brasileiro.

Já conhecido por sua obra teatral, Suassuna foi novamente aclamado no país com a publicação de sua obra em prosa, o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, iniciado em 1958 e concluído em 1971, e no qual ele continua a trabalhar com elementos da cultura nordestina e da tradição erudita europeia, fiel aos preceitos que nortearam sua produção para o teatro. A explicação por ter optado pela prosa já sendo conhecido como teatrólogo foi dada pelo próprio autor:

Eu fui para o romance exatamente porque algumas das coisas que eu tinha do meu mundo interior não estavam cabendo em peça de teatro. Essas experiências, por exemplo, que eu passei na minha infância, as lutas da minha família, tudo isso não era assunto para teatro, mas assunto para romance. (apud SUASSUNA, 2007b, p. 25).

Segundo Suassuna, sua motivação para começar a escrever o *Romance d'A Pedra do Reino* foi bastante pessoal: o assassinato do pai e as subsequentes perseguições políticas a que a família foi submetida por causa da morte de João Pessoa fizeram com que ele crescesse tendo em mente a lembrança do pai e a vontade de prestar uma homenagem a sua memória. Quando lhe perguntaram se a obra não seria um tipo de vingança, sua resposta foi: “Não. Eu acho que é mesmo uma tentativa de recuperação. Por isso eu acho o nome *Pedra* muito importante. É como se eu encaixasse uma pedra angular para erguer um monumento ao meu pai” (2000, p. 29). Essa ideia fica mais clara em um trecho do discurso de posse de Suassuna na Academia Brasileira de Letras:

Posso dizer que, 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. (2008, p. 237).

A formação de Ariano Suassuna como artista pode ser compreendida como a junção das diferentes influências em sua vida e a tentativa de transmiti-las em sua produção literária: a literatura de cordel, o romanceiro ibérico, o distanciamento das correntes artísticas vigentes no Brasil das décadas de 1940 a 1970, pois todas elas se fazem sentir n' *O Romance d'A Pedra do Reino* e na *História do Rei Degolado*. Portanto, julgamos com a reflexão exposta acima justificar a apresentação da pesquisa relacionada ao estudo da criação neológica na obra em prosa de Suassuna. Ela tem por objetivo mostrar de que modo a criatividade do autor, e como seu estilo particular manifestam-se em detalhes aparentemente simples, mas que, tomados em conjunto, revelam um uso consciente da língua portuguesa e de suas inúmeras possibilidades de criação, resultando em uma obra complexa e de grande riqueza lexical, que já poderia ter sido estudada com mais detalhes sob esse prisma.

O processo de desenvolvimento da tese passou por várias etapas distintas, uma das quais a leitura de material relacionado ou aos romances usados como *corpora* para a pesquisa, ou sobre o autor, bem como leituras paralelas direcionadas a questões aparentemente distantes da análise lexical, como a situação política e social do Brasil na primeira metade do século XX ou o problema do cangaço no Nordeste, as quais favoreceram uma visão mais abrangente dos romances estudados. Também foi dada atenção às críticas e aos estudos já realizados sobre a produção literária de Suassuna, pois estes representam diferentes perspectivas e olhares a respeito das obras analisadas. Esta tese reflete um pouco desses diferentes olhares – ela é produto da soma de todas as leituras, e também um recorte, uma visão particular a respeito da

obra, pois cada leitor é atraído por um de seus aspectos específicos, e pode orientar seus estudos tendo por base esse olhar individual.

Para a elaboração do trabalho, alguns parâmetros foram definidos, os quais serão discutidos em detalhes, sobretudo no primeiro capítulo da tese, mas serão antecipados de modo geral nesta Introdução: se o objetivo maior da pesquisa é verificar a presença de neologismos lexicais e analisar tais criações e a escolha lexical e sua expressividade no contexto das obras, cumpre definir o que é o neologismo e quais critérios serão usados para estabelecer tal definição, ou seja, o *corpus* de exclusão. Um dos critérios é o uso de diferentes dicionários da língua portuguesa, para podermos ter uma visão mais abrangente da língua e de sua evolução no século XX. Os dicionários escolhidos englobam um período desde 1939 (momento próximo ao do presente fabular do romance) até o começo do século XXI: *Candido de Figueiredo* (1939); *Caldas Aulete*, de 1964 (período em que Suassuna escrevia seu romance); *Aurélio*, de 1975 (época pouco posterior à do lançamento do romance), *Michaelis*, de 1998, e o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, de 2007, estes últimos já distantes tanto do período da escrita, quanto do lançamento do livro. Contudo, o uso de todos esses dicionários se justifica justamente para tentar estabelecer o que poderia ser considerado como vocabulário de uso corrente quando Suassuna trabalhava na composição do romance, ou, mais especificamente, no momento em que Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, narrador da obra, escreve seu relato. Em relação aos dicionários consultados, também podemos ressaltar que os dois mais antigos, *Candido de Figueiredo* e *Caldas Aulete*, são portugueses, e este último traz verbetes assinalados como “brasileirismos”, mostrando talvez um começo de *independência* do português brasileiro em relação ao português europeu. Uma das mais marcantes características da obra de Suassuna é justamente essa ênfase no regional, naquilo visto pelo autor como a manifestação da cultura de seu estado de origem e, conseqüentemente, do Brasil. Portanto, esses dois dicionários também podem nos auxiliar a determinar o que era considerado “tipicamente brasileiro” no léxico de uso corrente nos doze anos durante os quais o autor paraibano trabalhava com seu romance.

O processo de leitura é interativo: autor > contexto do autor > texto > leitor > contexto do leitor. O autor coloca em sua obra sua visão de mundo,

mas o texto que chega às mãos do leitor não é o produzido pelo autor – ele sofrerá modificações durante o processo de leitura, segundo as características e a bagagem cultural de cada leitor. Portanto, a análise da criação lexical envolve dois contextos: o do autor (o que ele desejou transmitir – questão muito discutida e sobre a qual possivelmente não haverá jamais consenso) e o do leitor (como essa visão de mundo exposta pelo autor chegou às mãos do leitor); ainda temos de levar em consideração a existência de múltiplos leitores, cada um deles fazendo um recorte diferente na obra. Com essa observação salientamos ser este trabalho uma interpretação pessoal com bases científicas do significado das criações lexicais de Ariano Suassuna e de seus efeitos de sentido na obra.

A tese está dividida em cinco capítulos: no primeiro, serão discutidas questões referentes à análise estilística, bem como dos temas a ela relacionados: morfologia e estilo. No segundo, teremos uma análise das falas do narrador/protagonista, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, com o intuito de verificar como a escolha lexical define seu posicionamento em relação ao mundo, às pessoas que o cercam, ao Brasil e ao sertão nordestino. O terceiro capítulo apresenta alguns exemplos tirados da obra de Suassuna para ilustrar os processos de formação de neologismos sintagmáticos; o quarto capítulo traz uma análise dos neologismos semânticos; devido à quantidade de exemplos encontrados nos dois romances, a amostragem não é exaustiva. Foi necessário estabelecer alguns critérios para a seleção dos neologismos: após o processo de recolha, constatamos o fato de eles poderem ser apresentados de duas maneiras distintas: separados unicamente segundo os processos de formação, ou então segundo temas. Os dois capítulos da tese dedicados à análise dos neologismos foram concebidos segundo uma divisão por processos de formação – os sintagmáticos e os semânticos, estes subdivididos em temas recorrentes na obra de Suassuna. O critério de seleção levou também em consideração outro aspecto essencial, embora não propriamente acadêmico: o interesse suscitado pelas criações, devido a sua originalidade e expressividade, fator que enfatiza uma dentre as possíveis interpretações da obra do escritor paraibano.

Para a elaboração da presente tese foram consultadas duas edições distintas d'*O Romance d'A Pedra do Reino*: uma, publicada pelo Círculo do

Livro (São Paulo), na década de 1980; a outra, da qual foram retirados os exemplos para análise, é a mais recente, publicada pela Ed. José Olympio em 2007; em relação à *História d'O Rei Degolado*, a consulta foi feita à única edição disponível, já esgotada, de 1977.

E definirei l'effetto poetico come la capacità, che un testo esibisce, di generare letture sempre diverse, senza consumarsi mai del tutto.

Umberto Eco

...é preciso definir o que é estilo: escolha de palavras, escolha de construções sintáticas, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos, para conseguir uma composição perfeitamente pessoal [...] Estilo é escolha entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser omitido; entre o que deve perecer e o que deve sobreviver.

Otto Maria Carpeaux

Estilo: deficiência que faz com que um autor só consiga escrever como pode.

Mário Quintana

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTILO E OS ESTUDOS ESTILÍSTICOS

1.1 Considerações gerais sobre o estilo

Quando se fala em Estilística, a ideia que nos vem à mente é a do *estilo*, palavra cuja definição aparentemente não nos causa problemas: na vida cotidiana, é o jeito de cada ser humano se comportar, agir e pensar; e confere a cada pessoa sua individualidade. Na literatura, o *estilo* de cada autor é tido como aquilo que o caracteriza e muitas vezes permite o reconhecimento de um texto de sua autoria a partir da leitura de um simples fragmento – até mesmo não identificado – de sua obra. Contudo, se para a maioria das pessoas *estilo* é simplesmente o conjunto de características que marcam a individualidade das pessoas, a definição precisa do termo no mundo acadêmico é controversa. Se o *estilo* caracteriza um determinado autor, tornando-o inconfundível, como definir esses traços que garantem sua singularidade? Por meio do uso que ele faz do léxico, da sintaxe, do modo como ele organiza seu texto?

Poderíamos definir simplesmente *estilo* na literatura como a originalidade de cada indivíduo, o jeito próprio de a pessoa escrever e mostrar sua visão de mundo em seus textos, sejam eles prosa (contos, romances, crônicas) ou poesia. Entretanto, essa definição apenas transfere nossa visão corriqueira para o campo literário, não contemplando questões importantes, como, por exemplo, o fato de o comportamento do ser humano não ser uniforme, previsível e definível em todos os momentos de sua vida. Nós agimos, falamos e escrevemos segundo as circunstâncias em que nos encontramos, e o que é apropriado para uma situação social pode ser totalmente inadequado para outra, sem que cada uma delas isoladamente possa incorrer em críticas. O desenvolvimento do ser humano, que irá definir *seu jeito de ser* em cada situação, é influenciado por inúmeros fatores: desde o nascimento, o homem vive em sociedade e entra em contato com outras pessoas, cada qual com uma diferente formação intelectual; ao longo de sua vida, ele participa de grupos com interesses diversos, tais como esportes, religião, política, estudos. As pessoas se unem, trocam experiências, sempre

entrando em contato com outros que não partilham desses mesmos gostos, proporcionando um constante intercâmbio de ideias e de sentimentos. Portanto, o comportamento do ser humano varia de acordo com sua situação social e sua idade, o contexto em que ela se encontra, e o uso que uma pessoa fazia da língua e de seus recursos durante a infância não o acompanhará pelo resto da vida sem passar por transformações.

Definir *estilo* como *o jeito de a pessoa ser e de agir* não é tão simples como parece ser, pois teríamos de considerar então um *jeito de ser* peculiar a cada etapa do desenvolvimento humano. Transferindo esse questionamento para o campo literário, teria então o escritor diversos *estilos* ao longo de sua carreira, tantos quantos fossem as circunstâncias em que ele se encontrasse e se alterando segundo sua experiência de vida?

Diversos teóricos já tentaram estabelecer definições precisas para a pergunta: o que é estilo? As respostas, entretanto, não são únicas e remetem a diversas questões, como as esboçadas acima; entretanto, vemos a recorrência de alguns pontos nessas classificações. Mounin agrupou as definições de estilo em três categorias: 1. desvio da norma; 2. elaboração; 3. conotação (apud MARTINS, 2000, p. 1); Enkvist as dividiu em seis grupos, dos quais destacaremos estilo como *escolha entre alternativas de expressão*; *conjunto de características individuais*; *desvio da norma* (MARTINS, 2000, p. 1); segundo Guiraud, “Estilo é o aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala ou escreve” (MARTINS, 2000, p. 1).

Em uma de suas conferências, J. Middleton Murry mencionou a dificuldade de estabelecer uma definição precisa e acadêmica para o estilo, destacando três significados distintos que a palavra poderia assumir: “estilo, como idiossincrasia pessoal; estilo, como técnica de exposição, estilo, como a mais alta realização literária” (1968, p. 19). Continuando com suas considerações, ele elabora uma apreciação do estilo individual, dizendo:

Podemos apresentar toda a questão da maneira seguinte: um estilo deve ser individual, porque é a expressão de um modo individual de sentir. Alguns estilos parecerão mais peculiares que outros, porque o modo de sentir do escritor afasta-se

usualmente da maneira normal, ou porque as experiências emocionais particulares que ele está buscando comunicar estão fora do limite ordinário da experiência humana. [...] A prova de uma verdadeira originalidade estilística é que a sintamos como necessária e inevitável; nela deveríamos poder captar uma referência imediata a um modo total de sentir coerente consigo mesmo. Se esta referência nos for perceptível, será acompanhada pela convicção de que a peculiaridade do estilo era inevitável e de que a emoção original de que nos tornamos sensíveis exigia este método de expressão e somente este (1968, p. 27).

Essa definição de estilo parece abranger não apenas o modo de o escritor se expressar, mas também uma relação mais profunda escritor > leitor – este seria não apenas o destinatário de uma mensagem (a obra literária), mas também um receptor ativo que se identificaria com as ideias e sentimentos transmitidos pelo autor. Vemos, portanto, que o estilo pode ser considerado não apenas em relação ao emissor, mas que os milhares de leitores de uma obra, muitas vezes ao longo de séculos, reagirão de modo pessoal ao texto escrito, e que a apreciação do estilo de um determinado autor poderá variar segundo a época em que sua obra for lida.

Por sua vez, Monteiro (1991, p. 9-10), ao comentar as apreciações de Murry, diz: “veremos que os valores individuais são extremamente raros, já que a expressão literária resulta de uma gama extensa de fatores ou condicionamentos culturais, como as influências do meio, da época, da estrutura linguística, etc.”, acrescentando que uma análise dos aspectos determinantes do estilo de uma obra apresentaria “poucos traços inconfundíveis para identificar a marca do escritor”. Constatamos, então, que, para Monteiro, o estilo está associado a fatores extralinguísticos, e que o escritor, além de seu modo peculiar de expressão, também se subordina, em maior ou menor intensidade, a questões culturais que não podem ser alteradas por sua vontade ou necessidade.

A definição de estilo abrange também outra questão crucial: as diferentes situações de comunicação envolvendo a linguagem oral e a escrita. Se a dificuldade para definir como a pessoa é em ambientes informais, nos

quais predomina a língua oral, é grande, torna-se ainda maior se transferirmos esse questionamento para a língua escrita, que difere da oral em aspectos fundamentais. Tarallo (1987, p. 19) afirmou que “a língua falada [...] é o veículo linguístico de comunicação usado em situações naturais de interação social”, mas é possível admitir que os seres humanos não falam uns com os outros sempre da mesma maneira, pois as *situações naturais de interação social* envolvem desde uma conversa informal com amigos e familiares até uma palestra em ambiente acadêmico, uma reunião de negócios ou um discurso político – essas atividades fazem parte da vida das pessoas, e podem ser consideradas *naturais*, pois se enquadram nas normas de convívio estabelecidas pela sociedade, mas são fundamentalmente diferentes entre si.

A língua falada é aprendida em contextos de informalidade, em um ambiente familiar, no convívio diário entre pessoas, às vezes de diferentes classes sociais e níveis culturais distintos. Outro aspecto importante é o fato de ela envolver a interação direta entre os seres humanos (mesmo com a intermediação da tecnologia, pois uma conversa telefônica permite, não o contato visual, mas a percepção de fatores importantes como a entonação, pausas, hesitações, que ajudam a dar sentido ao que está sendo dito), e quase sempre é efêmera, pois o que é dito só é retido se for gravado e armazenado adequadamente. Por fim, embora nem sempre nos demos conta desse fato, a língua falada tem suas regras básicas, que são transmitidas às vezes inconscientemente de pais para filhos – o que *se pode ou não dizer* em cada situação. Vemos então que a *naturalidade* da língua falada não é assim tão simples de definir, e envolve fatores complexos que lhe conferem características específicas e variadas, distanciando-a dessa ideia de simplicidade que o adjetivo *natural* pode sugerir.

A língua escrita, por sua vez, é aprendida em um ambiente formal, o escolar, e a transmissão das regras de bom uso linguístico são explícitas, muitas vezes sendo esse o aspecto mais enfatizado do ensino. O texto escrito favorece outro tipo de interação emissor > destinatário da mensagem, pois obras compostas séculos atrás podem ser lidas ainda hoje; se a linguagem escrita não supõe a presença do interlocutor no momento da composição, permite a existência de milhares de interlocutores distantes no tempo e no espaço, cada um deles reagindo de modo pessoal e único ao texto impresso

que tem em mãos. E, para prender a atenção desses leitores, em qualquer época e circunstância, o autor usa certos recursos para transmitir suas características pessoais ao que está escrevendo, tornando o texto interessante e seduzindo seu(s) interlocutor(es) por meio do uso expressivo das palavras.

Retomando a questão esboçada acima acerca do estilo, Guiraud (1970, p. 11) diz que a palavra *estilo*, “reduzida à sua definição básica, nada mais [é] que uma maneira de exprimir o pensamento por meio da linguagem”, para em seguida discutir as implicações de tal definição, que, ao invés de solucionar um problema, propõe outros: “trata-se de exprimir *o* pensamento, *seu* pensamento, ou *um* pensamento?” (op. cit., p. 12). No caso da linguagem oral, poderíamos dizer com certa segurança que cada pessoa tenta exprimir *seu* pensamento, seja simplesmente em uma conversa informal com os amigos, ou mesmo tentando convencer outras pessoas da validade de suas ideias ou da inadequação do pensamento de outrem. Contudo, no caso da linguagem escrita, a questão se diversifica: o autor de uma carta ou de uma mensagem eletrônica ou mesmo de um editorial jornalístico pode transmitir *suas* opiniões a respeito de um assunto; há quem escreva discursos políticos, e nesse caso essas pessoas terão de expor de maneira clara não suas ideias particulares, mas sim, as de um político ou de um partido; pesquisadores escrevem artigos para a divulgação do resultado de suas pesquisas – se esses artigos forem dirigidos para outros pesquisadores, a linguagem usada certamente será diferente daquela usada em um texto dirigido ao público. Por fim, o escritor de ficção escreve prosa ou poesia, para uma multiplicidade de possíveis interlocutores e, no caso dos textos em prosa, mais especificamente romances e contos, a partir de diversos pontos de vista diferentes, os de cada personagem.

As considerações expostas acima apontam para, ao menos, dois pontos comuns em relação à definição de estilo: desvio da norma e escolha individual. Em relação ao primeiro ponto, constatamos a existência de uma grande diferença entre os estudos gramaticais e os estilísticos, conforme observou Bakhtin (2003, p. 269):

Pode-se dizer que a gramática e a estilística convergem e divergem em qualquer fenômeno concreto de linguagem: se o

examinamos apenas no sistema da língua, estamos diante de um fenômeno gramatical, mas se o examinamos no conjunto de um enunciado individual ou do gênero discursivo já se trata de fenômeno estilístico. Porque a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico.

Essa convergência/divergência de que fala Bakhtin pode ser detectada em um ponto fundamental da análise textual, sobretudo dos textos literários: a gramática normativa geralmente considera o desvio como um erro, algo a ser evitado, que supostamente tiraria o valor do texto e contribuiria para um empobrecimento da linguagem. Já para a Estilística, o que foge da norma é normalmente algo positivo, visto como uma contribuição para enriquecer uma obra e abrir novas possibilidades de uso da língua, bem como de sua compreensão e flexibilidade. Acima de tudo, ir além da norma confere expressividade ao texto, destacando-o dentre tantos outros já produzidos e fazendo com que o leitor tenha uma impressão prazerosa durante a leitura ou depois dela.

Essa fuga da norma também se relaciona a uma escolha individual e está ligada às opções feitas pelo enunciador, ao modo como ele trabalha com o material linguístico de que dispõe; ela pode ter por base uma situação de enunciação informal ou formal; o receptor da mensagem; o gênero textual trabalhado, pois a organização interna de cada texto obedece às normas próprias do gênero: um texto acadêmico ou científico geralmente não permite grandes ousadias ou criatividade na escolha do léxico, e neles predomina a transmissão de informações precisas a respeito de um determinado tema; o jornalístico pode ser mais criativo, dependendo do assunto a ser tratado; o literário oferece ao escritor infinitas possibilidades de se expressar de modo original e inovador. Cressot (1976, p. 10), diz que essa escolha individual do emissor não é fortuita, ela depende basicamente de dois fatores, os linguístico-gramaticais e os de ordem social, pois a pessoa deseja ser compreendida e precisa se adequar às normas sociais de conduta que regem os diferentes agrupamentos humanos.

1.2 O estilo na literatura

A literatura é uma manifestação artística na qual os problemas inerentes aos seres humanos são discutidos de diversas maneiras, muitas vezes sob uma perspectiva inovadora e original. A linguagem literária normalmente envolve aspectos como elaboração, sofisticação, conotação e o desejo consciente de chamar a atenção dos leitores, aspectos abordados pela Estilística. Conforme observa Bakhtin (2003, p. 261), “todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”; o caráter e as formas desse uso são tão variados quanto os campos da atividade humana e todo enunciado, oral ou escrito, reflete a individualidade do falante (ou do escritor); porém, “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (op. cit., p. 262). Contudo, ainda segundo o teórico russo, “nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual” (op. cit., p. 265), e ele salienta que um dos mais favoráveis para essa manifestação é a literatura de ficção, na qual “o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (idem). Ainda tecendo considerações a respeito do texto literário, Bakhtin (2003, p. 267) observou:

A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico desses estilos e sua inter-relação no sistema da linguagem literária estão em mudança permanente. A linguagem da literatura, cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não literária, é um sistema ainda mais complexo e organizado em outras bases.

Bakhtin (1998, p. 96) também afirma que a língua é única somente como um “sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva”. Em seu uso cotidiano, no momento da comunicação entre os seres humanos, ou no texto escrito, elaborado, existe

uma diversidade de mundos concretos e de perspectivas (ideológicas, literárias, sociais), que são ativados no momento em que o escritor compõe sua obra, sobretudo a de ficção. Para a análise do texto literário, é importante o “aspecto intencional” da língua, pois suas possibilidades intencionais são dotadas de conteúdos determinados e concretizadas em situações específicas.

Partindo dessas observações constatamos que, na literatura de ficção, o estilo é parte integrante da estrutura básica do texto, pois o sistema da língua é manipulado pelo autor com o intuito de influenciar as pessoas – os leitores – ou, considerando o contexto interno da obra, o relacionamento entre personagens, uma podendo tentar influenciar outras – exprimindo emoções, sensações, expondo ideias e pensamentos diversos. Nesse momento da escolha do léxico com o qual vai elaborar seu texto, o escritor pode optar por diversas possibilidades de expressão; uma delas, a que interessa especialmente à Estilística, é a fuga da norma, um modo de mostrar a visão do mundo das personagens que ultrapassa aquilo que é esperado, o que é convencional, corriqueiro. Lapa discorre sobre o assunto ao examinar a manipulação do vocabulário português, mostrando como o que ele chama de “o jogo das palavras” (1977, p. 60-91) causa diversos efeitos no texto literário e, conseqüentemente, no leitor.

Por trás dessa fuga existe sempre uma *intenção* por parte do autor, e ainda que esse ponto seja controverso, não podemos deixá-lo de lado no processo de análise de um texto ou do conjunto da obra de um determinado autor. A intenção existe, mesmo que não possamos defini-la com precisão, assim como existem múltiplas interpretações para um texto; ainda que haja discordâncias quanto a sua interpretação ou a uma possível *intenção* do autor, não podemos ignorar o fato de o escritor ter produzido um texto que chamou nossa atenção por aquilo que tem de diferente, de inusitado, de surpreendente, e que o rompimento da norma se deu para atender às necessidades do autor naquele momento e naquele texto. Por isso, vemos o texto literário não como algo uno, imutável, mas sim, um texto em que cada leitor, na sua função de intérprete, encontra diferentes características e ligações com outras obras, segundo sua bagagem cultural, social, e a época em que o está lendo. Podemos dizer com segurança que a estrutura do texto não se altera ao longo dos tempos, mas o contexto (que, depois da publicação da obra, refere-se em

grande parte ao/s leitor/es) é passível de alterações significativas, que influenciarão a interpretação da obra em épocas diferentes. A expressividade da criação autorial pode ser individual (de cada autor, ao buscar expressar sua visão de mundo de modo único) e de época (ligada a movimentos literários e artísticos); neste caso, podemos ressaltar que mesmo dentro de movimentos estéticos e literários a individualidade do sujeito se faz presente, e nem todas as obras catalogadas sob a rubrica, digamos, “Romantismo”, apresentam as mesmas características.

Na área acadêmica, os estudos referentes à língua sofreram uma grande transformação a partir do começo do século XX, com a divulgação das teorias de Saussure, que deixou de lado as questões referentes ao “certo” e ao “errado” prescritas pela gramática normativa e mostrou que a língua falada era um objeto de estudo em si mesma, sempre recriada e transformada (muitas vezes de modo inconsciente) para atender às necessidades de comunicação dos falantes em diferentes circunstâncias. A partir dos estudos de Saussure, novos campos de análise linguística foram surgindo, entre eles os desenvolvidos por Bally (cujas pesquisas se voltavam para a Estilística da língua) e Spitzer (Estilística literária). Bally, discípulo de Saussure, se interessava pelo aspecto afetivo da língua falada, julgando que os textos escritos nem sempre eram adequados para o estudo desse tema, pois a linguagem literária, mais elaborada que a falada, não representava o uso que as pessoas faziam dela em situações corriqueiras. Dando continuidade aos estudos de Bally, Cressot decide pesquisar a língua escrita, mais especificamente, a literária, nela vendo um campo fértil para a análise dos recursos expressivos da língua.

A Estilística literária, desenvolvida por Spitzer, se baseia sobretudo na questão psicológica, pois ele julgava que a fuga da norma encontrada nos textos literários se relacionava ao estado de espírito do escritor: as emoções teriam o poder de fazer com que o autor se desviasse da norma, daquilo que é comum e corriqueiro na linguagem cotidiana; essa fuga revelaria não apenas a maneira individual de cada escritor se expressar, mas também seu mundo interior.

Auerbach, outro grande estudioso da área, empreendeu pesquisas voltadas para o texto literário, destacando-se sua obra *Mimese*, na qual analisa

textos literários produzidos em cerca de 3.000 anos de história da humanidade. Porém, diferentemente de Spitzer, Auerbach se interessava não pela questão psicológica dos autores, mas sim, via uma ligação entre o estilo individual e o modo como cada escritor percebia o mundo. Outro pesquisador da área foi o espanhol Dámaso Alonso, para quem a Estilística abrange “o imaginativo, o afetivo e o conceitual” (apud MARTINS, 2000, p. 8). Assim como outros estudiosos, Alonso pensava na Estilística como uma ferramenta para compreender a criação de uma obra literária e quais efeitos ela poderia causar em seus diversos leitores.

Os estudos no campo da Estilística continuaram com os diversos sucessores desses pesquisadores iniciais, implicando novas perspectivas de análise tanto para a língua falada quanto a escrita. Embora os posicionamentos teóricos sejam diversos, a partir do breve apanhado exposto acima é possível pensar na Estilística como a tentativa de elucidar, de modo científico, aquilo que torna uma obra e um autor *únicos*. Poderíamos usar as palavras de Bally para nortear nossa pesquisa: “[a Estilística] é o estudo do valor estilístico dos meios de que dispõe o pensamento para expressar-se” (apud GUIRAUD, 1970, p. 101). Entretanto, assim como em tantos outros casos de pesquisa acadêmica, não convém buscar soluções gerais, pois cada objeto de estudo (cada obra) tem sua individualidade, e cumpre descobrir quais são as melhores ferramentas para destacar os aspectos expressivos de um texto, não descartando esta ou aquela corrente de pensamento, e sim, tentando ver de que modo os pontos de vista expostos por diferentes teóricos podem nos ajudar em nossa análise.

1.3 O estilo na obra de Ariano Suassuna

O *Romance d'A Pedra do Reino* é uma obra de difícil classificação, pois nele encontramos uma mescla de diferentes formas e gêneros literários. Na publicação da primeira edição, Rachel de Queiroz já se deteve nessa questão, com seu prefácio *Um romance picaresco?*, no qual observa que o elemento picaresco existe “no romance, ou tratado, ou obra, ou simplesmente livro – sei lá como é que se diga! Porque depois de pronto, *A Pedra do Reino* transcende disso tudo, e é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é

apocalipse...” (apud SUASSUNA, 2007, p. 15); no posfácio à obra, Maximiano Campos disse que “Não é um desses romances bem comportados e lineares” (apud SUASSUNA, 2007, 747); seguindo a mesma linha de pensamento, Micheletti afirmou: “A narrativa se compõe de modo híbrido, abrigando traços distintivos de vários subgêneros ficcionais. [...] Daí decorrem a dificuldade de enquadrá-la num gênero preciso e a necessidade do estudo da mescla” (1997, p. 18); Lind (1974, p. 40-1), em um dos primeiros estudos publicados sobre a obra de Suassuna, faz uma observação sobre a disposição premeditada dos materiais narrativos e, ao analisar a figura do narrador, diz que

Esta combinação de elementos heterogêneos marca o carácter híbrido da obra. Ela não pertence a um gênero nitidamente definido, antes reúne características de vários subgêneros romanescos. [...] D. Pedro Dinis tenta superar os antecessores na mistura híbrida de vários subgêneros dos romances.

É ainda de Lind (op. cit., p. 43) uma observação a respeito do *Romance d'A Pedra do Reino* que consideramos fundamental para a composição desta tese: “Ele combina enigmaticamente duas maneiras de ser completamente opostas e separadas por vários séculos: em *A Pedra do Reino*, a Idade Média convive com o tempo presente” e ele conclui dizendo que “Na atemporalidade do sertão continuam vivas todas as heranças do passado...”. O encontro das diferentes tradições, com as referências a obras do passado, a recuperação de gêneros e/ou subgêneros literários e a mistura consciente dos mais variados elementos para a composição de uma obra única caracterizam a obra de Suassuna.¹

Os comentários a respeito da obra de Suassuna referidos acima remontam a uma observação feita por Bakhtin sobre a estrutura do romance: os gêneros intercalados. Segundo ele, é possível introduzir, na composição de qualquer romance, outros gêneros, tais como lírica, discurso religioso ou político, diário, relatos de viagens, etc., e esses gêneros “conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua

¹ Uma explicação um pouco mais detalhada a respeito desse ponto será dada nos capítulos III e IV, em que serão feitas as análises das criações lexicais.

originalidade linguística e estilística” (1998, p. 124), cada qual com suas “formas semântico-verbais para assimilar os diferentes aspectos da realidade”. Portanto, a presença de diversos gêneros, no *Romance d'A Pedra do Reino*, indica um caminho para a análise estilística da obra e, mais especificamente, do léxico usado pelo narrador para relatar suas desventuras no sertão paraibano.

Levando em consideração essa mistura de gêneros apontada por diversos críticos da obra em prosa de Suassuna, duas questões são fundamentais para sua análise estilística: a afetividade das palavras e a intertextualidade. Embora esses dois pontos possam ser considerados importantes no estudo de diversos textos literários, nas obras do escritor paraibano eles se tornam praticamente o ponto de partida para a elaboração da análise, como será demonstrado nos capítulos III e IV desta tese, pois Suassuna usa deliberadamente a afetividade das palavras e a intertextualidade para criar o universo da Pedra do Reino.

No campo acadêmico, a referência maior para os estudos da intertextualidade e do dialogismo é o do teórico russo Mikhail Bakhtin. Para ele, o dialogismo remete a um diálogo interno do discurso, seja ele escrito ou oral: “Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal” (2004, p. 98). Conforme ele demonstrou, a linguagem é dialógica e polifônica, e o texto literário remete sempre a obras publicadas anteriormente a ele, assim como influenciará (com maior ou menor intensidade) obras futuras. A questão intertextualidade/dialogismo depende em grande parte do contexto em que se encontra o leitor do texto literário, pois o autor pode fazer referências (explícitas ou sutis) a outras obras e autores, mas a percepção delas depende do leitor; o fato de este percebê-las ou não pode influenciar a interpretação da obra tanto em um plano reduzido (uma determinada situação) quanto em um plano mais geral (estrutura da obra). A intertextualidade é um processo, no qual o autor cria sua rede de referências, podendo tanto elogiar e ratificar obras do passado, até mesmo ampliando sua argumentação e alcance, quanto rejeitá-las, passando pelo processo de desconstrução do texto, apresentando as ideias a que se refere sob um novo ponto de vista. Bakhtin considera “que a verdadeira substância da língua é constituída pelo fenômeno social da interação verbal e que o ser humano é

inconcebível fora das relações que o ligam ao outro” (MUSSALIM, 2001, p. 127). E se a obra literária dificilmente é compreendida em toda sua amplitude fora de suas relações com outros textos, explorar as redes de intertextualidade estabelecidas pelo autor (no caso desta tese, Suassuna) auxilia a compreensão dos efeitos estilísticos por ele criados.

A intertextualidade pode ser compreendida no *Romance d'A Pedra do Reino* como a retomada não apenas de gêneros, mas também do léxico correspondente a cada um deles: assim como falou Bakhtin a respeito da elaboração dos tipos estáveis de enunciados, cada qual com suas regras internas, verificamos que eles possuem, muitas vezes, um léxico recorrente que ajuda a caracterizá-los. Em relação à obra de Suassuna, esse léxico (sobretudo o das novelas de cavalaria, o do Romanceiro Popular do Nordeste e o da crônica) será posteriormente aproveitado para servir de base para a criação dos neologismos literários, desse modo completando um círculo, em que gêneros e léxico estão sempre sendo renovados e reutilizados em diferentes circunstâncias. A escolha desse léxico, por parte do narrador, obedece a um processo consciente: Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna seleciona aquelas palavras que são, em sua opinião, fundamentais para a elaboração do novo gênero que ele pretende criar (a novela de cavalaria brasileira, uma mistura do erudito com o popular); elas retomam e ao mesmo tempo renovam a tradição.

O narrador do *Romance d'A Pedra do Reino* usa o léxico da língua portuguesa de modo extremamente consciente, recorrendo a determinadas palavras que, para ele, desempenham um papel preponderante, não apenas no plano pessoal, mas no projeto político-literário por ele desenvolvido. Essas palavras, a que ele chama de “sagradas”², ajudam a construir o sentido da obra e têm por função validar as ideias apresentadas pelo narrador, em um trabalho de convencimento de seu(s) interlocutor(es): no contexto interno da obra, o Sr. Corregedor e Margarida, a moça encarregada de tomar notas do depoimento prestado por Quaderna; no contexto externo, todos os possíveis leitores da obra, incluindo os juízes que poderão julgá-lo e os membros da Academia Brasileira de Letras. E, se o léxico é uma questão fundamental na análise de

² A questão das “palavras sagradas” será discutida em detalhes no capítulo II da tese.

um texto literário, baseada na estilística da palavra, levando em consideração a escolha lexical e a criação neológica, quais abordagens são possíveis para proceder à análise na obra de Suassuna?

Para responder a essa pergunta, podemos nos voltar para as considerações feitas por Ullmann a respeito das palavras. Ele ressaltou que elas: 1) têm caráter genérico, ou seja, “designam, não entidades singulares, mas classes de coisas ou de acontecimentos ligados por qualquer elemento comum”; 2) nunca são homogêneas, pois todas “têm um certo número de facetas diferentes que dependem do contexto e da situação em que são usadas, e também da personalidade da pessoa que ao falar as usa”; 3) não contemplam a falta de fronteiras bem definidas no mundo não-linguístico; 4) não têm familiaridade com as coisas que representam (1964, p. 245-265).

Ainda a propósito do valor e da expressividade das palavras, citando Bally, Mattoso Câmara Jr. (1977, p. 52) menciona o que o estudioso francês denominou de as duas camadas do léxico de cada indivíduo: os vocábulos transmitidos e os adquiridos. A segunda camada, a dos vocábulos adquiridos,

Encerra elementos hauridos nos mais diferentes níveis da estratificação social. Contém os termos fundamentais da atividade da vida cotidiana, ou “populares”, os que uma cultura mental – direta ou indiretamente obtida – ministra e, enfim, os que formam um acervo tido como *impróprio* por vários motivos. Os culturais, ou eruditos, é que mais acentuadamente destacam o seu conteúdo intelectual, mas neles não vibra menos por isso uma tonalidade afetiva.

Na vida cotidiana, o ser humano tende a considerar a afetividade tão somente como a expressão de amor ou de carinho, estando mesmo sentimentos vistos como negativos (ódio, raiva, mágoa, rancor) fora dessa categoria. Entretanto, se pensarmos nas definições propostas por Ullmann e considerarmos que as palavras não têm relação concreta e fixa com as coisas a que nomeiam, seu uso depende das circunstâncias nas quais são proferidas e da personalidade de quem as usa, e no que (conforme Bally), constitui o acervo particular do léxico adquirido pelos seres humanos, podemos considerar

a *afetividade* não como a questão do carinho e da expressão do amor, mas o afeto que se origina do imaginário de cada pessoa, tanto o coletivo quanto, de maneira mais significativa, o individual, a importância que determinadas palavras assumem na vida dos falantes por diversas circunstâncias. Temos, então, a base para compreender o duplo posicionamento de Quaderna: além de seu desejo de convencer seu(s) interlocutor(es) e afirmar seu projeto político-literário-pessoal, ele também age influenciado por seu imaginário pessoal. Existe, da parte dele, uma tentativa de transformar a realidade do Sertão e sua própria vida por meio da Arte, recuperando os gêneros que ele considera fundamentais para tanto: a novela de cavalaria e os folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste, leituras que o acompanharam desde a infância; um dos meios pelos quais ele pode alcançar seu objetivo é a manipulação consciente do léxico. A esse propósito, o próprio Suassuna salientou que

A leitura dos folhetos não o enlouquece [Quaderna]. Pelo contrário: ela é para ele, não um motivo de perda de razão, mas um elemento de saúde moral, de equilíbrio, de recuperação do juízo, uma possibilidade de aceitação da realidade através do sonho. (apud FARIAS, 2006, p. 76).

A palavra é, portanto, no *Romance d'A Pedra do Reino*, não apenas o material bruto de que se serve qualquer escritor para produzir suas obras literárias, mas o fundamento da expressão de Quaderna: a reiteração de determinados vocábulos, conforme discutida por Maurice van Woensel (apud SANTOS, 2009, p. 73-4) mostra não apenas o papel desempenhado pelo sertão na obra do escritor paraibano, mas também a rede semântica que constrói o universo do *Romance d'A Pedra do Reino*.

Ao discutir o estilo do escritor Ariano Suassuna, temos, então, de considerar os pontos apresentados acima: a intertextualidade, ligada não apenas ao nível discursivo, mas ao lexical; a afetividade das palavras; a escolha lexical. E se a estilística “diz respeito aos valores expressivos e evocativos da linguagem” (ULLMANN, 1964, p. 23), na nossa concepção, esses valores evocativos estão diretamente relacionados às escolhas feitas

pelo autor, pois são justamente as palavras que têm uma carga positiva ou negativa a elas relacionadas pelo falante (ou pela personagem) que determinarão em grande parte o *estilo* do texto e do autor.

Em sua discussão a respeito dos termos *estilo* e *Estilística*, Guiraud diz: “Há quem veja no estilo a escolha consciente dos meios de expressão, enquanto outros procuram identificar as forças obscuras que informam a linguagem no subconsciente” (1970, p. 13). No caso da obra em prosa de Suassuna, acreditamos que a primeira alternativa é válida, pois vemos no *Romance d'A Pedra do Reino* um projeto literário, cultural e artístico baseado nas ideias do autor a respeito da cultura brasileira; portanto, a escolha do léxico, que leva à criação dos neologismos não é fortuita – pelo contrário, é consciente, tendo o intuito não apenas de despertar emoções no leitor, mas acima de tudo de apresentar para ele um universo particular: como uma ou mais personagens compreendem o mundo onde vivem e que tipo de relações estabelecem entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade, entre o regional e o universal.

Ao analisar o estilo, Possenti (1988, p. 135-43) apresenta os três focos fundamentais de interesse para o estudo da questão: 1) a vertente psicologizante; 2) a vertente sociologizante e 3) a vertente formalista. A vertente psicologizante, cujo representante maior é Spitzer, e à qual nos referimos brevemente, estabelece a ligação entre o estado de espírito do autor e o desvio da norma, este sendo uma decorrência das emoções manifestadas fora de seu estado normal. Apesar de concordarmos com as opiniões expostas por Possenti a respeito da vertente psicologizante, se pensarmos na narrativa de Quaderna verificamos que ela não deve ser deixada de lado no momento em que formos proceder à sua análise. Não se trata, evidentemente, de considerar possíveis “estados de espírito” da personagem, mas sim, de incluir a questão do imaginário pessoal da personagem em nossa análise levando em conta a presença das “palavras sagradas”, que dão a base para o desenvolvimento da argumentação do narrador, formando redes semânticas ligadas aos diferentes universos que norteiam sua visão de mundo. A questão do *estilo*, portanto, deve obrigatoriamente contemplar essa questão, ou correrá o risco de se desviar do caminho proposto para o desenvolvimento desta tese, a saber, como o autor Ariano Suassuna concilia em sua obra as influências da

cultura erudita com raízes europeias e a cultura popular brasileira, pois julgamos estar o estilo indiscutivelmente associado às escolhas feitas pelos falantes de uma língua, e no caso de Quaderna, essa escolha se baseia em universos específicos que têm um grande valor emocional e moral para ele.

A questão da afetividade está ligada à intertextualidade no *Romance d'A Pedra do Reino*: conforme exemplificou Brito (2004, p. 52-3), muitas das citações que Quaderna faz de autores brasileiros são conscientemente alteradas para servir a seus desígnios; a retomada de gêneros como a crônica (considerada como *a compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de definição no tempo*) no contexto da obra representada primordialmente pelos folhetos referentes aos impérios da família Quaderna, também é um recurso de que se vale o narrador para validar seu projeto literário e pessoal. No caso da novela de cavalaria, existe uma retomada e ao mesmo tempo uma paródia dos valores: além da adaptação dos temas da cavalaria ao Nordeste brasileiro do século XX, temos a sátira explícita exemplificada pelos folhetos relativos ao duelo entre Clemente e Samuel. O folheto e o folhetim fazem parte da estrutura da obra, representando a vertente popular da obra, vertente que é ao mesmo tempo europeia (dada a origem dos folhetos) e regional (pela disseminação dos folhetos na arte dos cantadores nordestinos).

Uma última observação pode ser feita a respeito da intertextualidade na obra de Suassuna: apesar de não termos encontrado menções mais aprofundadas a respeito do tema, uma das características mais marcantes desse diálogo existente entre tradição e modernidade em sua obra é a presença, no *Romance d'A Pedra do Reino*, da novela policial, representada pela investigação a respeito da morte do padrinho de Quaderna, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto. O romance policial, considerado por muitos críticos como um subgênero sem grande prestígio no mundo da literatura, desenvolveu-se principalmente no século XIX, com as publicações das obras de Alan Poe, Chesterton, Collins e, principalmente, Conan Doyle, os quais deram uma nova dimensão ao gênero, consolidando-o como um dos mais populares do século XX. Pertencente ao que poderíamos considerar como uma vertente mais popular da literatura (sem valoração pejorativa, o adjetivo apenas indicando ser a origem do romance policial mais tardia, pertencendo ao que

Frye definiu como a “fase irônica da literatura” [1973, p. 52], uma intensificação do modo imitativo baixo), o romance policial, ainda segundo o crítico, leva a um “aguçamento da atenção sobre miudezas que fazem as mais desluzidas e descuradíssimas bagatelas da vida de todos os dias saltar para um significado misterioso e fatídico” (idem). Por isso, vemos na junção do romance policial com a novela de cavalaria uma outra evidência da mescla do erudito com o popular, do espiritual com o mundano, característica das ideias de Suassuna. A compreensão da intertextualidade é fundamental, pois conforme disse Ullmann (1964, p. 105) “muitas vezes se reconhece que a significação completa de um termo importante só pode ser captada à luz da obra em seu conjunto”. E no conjunto do *Romance d'A Pedra do Reino* encontramos as múltiplas referências a gêneros e subgêneros e aos universos que norteiam o imaginário pessoal de Quaderna, e estes são a base das criações lexicais analisadas nesta tese.

Isso é coisa do Quaderna. É tão pretensioso!

Ariano Suassuna

Non per nulla, sia nelle cornici monologiche del Castello sia nei dialoghi fra Marco Polo e Kublai Khan si mette in risalto come ogni nostra rappresentazione sia sempre preliminarmente condizionata dagli schemi del linguaggio di cui ci serviamo, si sottolinea a lungo come ogni effigie del mondo rifletta (in modo inevitabile) più le articolazioni della mente di chi esamina che non le articolazioni della realtà esaminata.

Claudio Milanini

CAPÍTULO II

O LÉXICO DE QUADERNA,

NARRADOR DO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*

2.1 A escolha lexical

O ser humano vive em sociedade, e seu contato com outras pessoas se dá majoritariamente por meio da linguagem, escrita ou oral. Esses atos de comunicação, mesmo quando espontâneos, envolvem a questão da escolha do léxico a ser usado em cada situação, segundo o desejo da pessoa que fala ou escreve um texto: impressionar o destinatário da mensagem; expor uma opinião ou um sentimento; estabelecer seu posicionamento político, entre outros aspectos igualmente importantes. Para se comunicar, o homem recorre ao léxico de cada língua, que pode então ser visto como um grande acervo virtual, no qual o emissor da mensagem busca as palavras que mais lhe convêm para alcançar seu objetivo. E, se esse processo de escolha é muitas vezes inconsciente (no caso de uma conversa informal entre amigos, por exemplo), ele é deliberadamente proposital quando pensamos em textos escritos, jornalísticos ou até mesmo acadêmicos e, sobretudo, os literários. Entretanto, a escolha obedece a certos parâmetros que o ser humano dificilmente poderá evitar: a estrutura da língua, as possibilidades de combinações de palavras, a situação de comunicação. Cressot (1980, p. 62) afirma que

O sentido de um termo, dentro de um enunciado, está em estreita relação com o contexto (relação sintagmática) e com as classes morfológica e semântica a que pertence (relação paradigmática). [...] A rede destas relações, a um tempo internas e externas ao enunciado, é extremamente complexa e passível de uma infinidade de variações. São estes caracteres que dão a qualquer mensagem organizada e, a *fortiori*, a qualquer texto literário a sua qualidade única.

Temos a esse respeito, a seguinte observação de Preti (1974, p. 13):

Segundo a posição do locutor e do ouvinte, na comunidade, segundo o tipo de relação que os une, a *mensagem* apresentaria variações de *escolha*, embora essa diversidade possa sofrer a ação de uma força contrária, repressiva, constituída pela *norma* da mesma comunidade em que o diálogo ocorre. (grifos do autor).

A questão da escolha, presente em nossa vida quotidiana, torna-se objeto de estudo quando relacionada ao texto escrito, sobretudo o literário, pois podemos considerar que, nessa situação, o autor se vê dividido entre duas forças contrárias: o desejo de se expressar de modo original, de mostrar sua visão de mundo, de criar personagens vivas e verossímeis, e o condicionamento imposto pelas normas do bom uso da língua, pelas noções de *certo* ou *errado* apresentadas pela educação escolar, que quase sempre valoriza apenas a gramática normativa, e pela dificuldade que leitores e críticos possam ter para aceitar aquilo que é incomum, pouco usual, criativo. Ao fugir do previsto, do corriqueiro, ao fazer escolhas originais, o escritor pode definir seu jeito próprio de escrever (o estilo), assim como mostrar novas possibilidades de expressão em sua língua.

A escolha pode se dar em diferentes níveis: ela é primordialmente ligada à flexibilidade da língua, às possibilidades de uso que ela oferece para seus falantes e escritores. Uma língua que tenha regras rígidas em sua estrutura certamente não oferecerá grandes oportunidades para a escolha ligada à frase, como ordem direta, indireta, utilização de períodos coordenados, subordinados; por outro lado, se a língua é flexível no que diz respeito à formação de palavras, certamente o escritor poderá lançar mão desse recurso para a criação de neologismos, explorando o potencial oferecido por sufixos e prefixos. E também é possível pensar na escolha como a possibilidade de escrever um texto mais subjetivo ou objetivo, favorecendo a função poética e criando limites imprecisos entre a prosa e a poesia. Conforme observou Martins (2000, p. 12), “Em todo texto literário, que pressupõe uma acurada seleção dos meios expressivos, a função metalinguística está subjacente, incorporada à função poética”.

Ao optar por uma palavra, o autor pensa primordialmente naquilo que ela significa para ele próprio – uma vez mais, podemos nos referir às considerações de Ullmann a respeito das palavras, expostas no capítulo I desta tese. E é dele também outra observação válida para pensarmos na questão da opção de um vocábulo em detrimento de outro: “A língua não é apenas um veículo de comunicação: é também um meio de despertar emoções e de as fazer surgir nos outros” (1964, p. 265). É possível pensar também na afirmação de Mattoso Câmara Jr. (1985, p. 49-50), de que o valor representativo de uma determinada palavra

...nem sempre é bem delineado e nítido, pois as palavras da língua, com os seus significados, não resultam de um raciocínio homogêneo e consciente sobre o mundo das coisas, mas de uma atividade da inteligência intuitiva, procurando consubstanciar experiências parceladas e sem a visão de um conjunto. [...] O caráter vago e difuso de muitos significados permite certa liberdade no entendê-los. Especialmente em se tratando de palavras abstratas, isto é, designativas de conceitos abstraídos das coisas concretas, não há a rigor coincidência semântica nas múltiplas línguas individuais de uma comunidade linguística.

No caso dos textos literários, a escolha intencional por parte de um autor, salientando características das palavras que são significativas em seu universo pessoal, favorece a criação de um maior efeito poético e estético que, por sua vez, captará a atenção dos leitores, tornando o texto único e inesquecível. Essa escolha, segundo alguns críticos, estaria ligada à controversa questão da intenção do autor, conforme aponta J. Middleton Murry (1968, p. 26):

“Ao aceitarmos o ponto de vista de que a fonte do estilo se encontra numa forte e decisiva emoção original, aproximamo-nos mais da intenção que se oculta sob o uso da palavra com o sentido de uma idiossincrasia pessoal do escritor” (1968, p. 26).

Ao discutir a questão da escolha, Enkvist, Spencer e Gregory (1974, p. 31-33), estabelecem três tipos possíveis: gramatical, não-estilística e estilística. A primeira seria a distinção entre o possível e o impossível, como no exemplo dado: *comer ama Maria*, oração que não está de acordo com as normas estruturais da uma dada língua, no caso, a portuguesa; a não-estilística é a que permite ao falante a opção entre *estava garoando* e *estava chovendo torrencialmente*, que se refere não apenas a uma questão de gosto pessoal do falante, mas, acima de tudo, a um referente extralinguístico: a diferença entre *garoa* e *chuva torrencial* faz com que o emissor da mensagem tenha de optar por uma das duas formas para descrever uma dada situação; finalmente, a escolha estilística, que faria o emissor optar entre *bom homem* e *ótimo camarada*, envolve, segundo os autores, não apenas o léxico, mas características fonéticas, fonemas, morfemas, palavras, frases, orações, sentenças e unidades maiores, entre alternativas gramaticalmente permissíveis. Seguindo a linha de pensamento proposta pelos autores, é nesta terceira categoria que vamos enquadrar as escolhas feitas pelo autor Ariano Suassuna e analisar como elas são usadas para caracterizar o narrador de suas obras em prosa, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna.

2.2 O discurso do narrador do *Romance d'A Pedra do Reino*

No Capítulo I desta tese foram discutidas duas questões importantes para a compreensão de um texto literário: o estilo de um autor e o interesse que os estudos estilísticos têm pela questão. Contudo, para verificar como esse *estilo* pessoal do autor se manifesta em suas diversas obras, especialmente no *Romance d'A Pedra do Reino*, é necessário analisar uma questão importante, a figura do narrador, pois é por meio dele que os neologismos literários são apresentados ao leitor. Conhecer o narrador e seu imaginário pessoal, o modo como ele se apresenta para seus interlocutores, possibilita uma maior compreensão do papel desempenhado pelos neologismos e pela escolha lexical na obra de Suassuna.

O *Romance d'A Pedra do Reino* é uma obra narrada em primeira pessoa por Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, e pode ser dividido basicamente em duas partes: na primeira, Quaderna faz uma apresentação de sua formação

pessoal; de fatos relacionados a sua família; de algumas das pessoas com quem convive e desempenharão papel importante em sua narrativa; a segunda parte é o relato do depoimento por ele prestado ao Senhor Corregedor a respeito da morte de seu padrinho, Pedro Sebastião Garcia-Barretto. Quaderna está preso por seu envolvimento nesse fato e, desejando conquistar a simpatia de seus leitores/ouvintes, para com isso ser absolvido das acusações que lhe foram imputadas, ressalta suas melhores características, tentando distanciar-se da figura de um criminoso comum. Suas petições são apresentadas a dois campos distintos: a lei, que tem o poder de tirá-lo da cadeia, e a Academia Brasileira de Letras, pois ele deseja ser admitido como um de seus membros e, posteriormente, ser reconhecido como Gênio da Raça e Gênio Máximo da Humanidade. Esse reconhecimento se dará por meio da publicação de sua obra, a qual contará em detalhes os fatos referentes à família de Quaderna e suas lutas no sertão nordestino, bem como o posicionamento do próprio Quaderna em relação à política, à cultura e à literatura.

Ao discutir a proposição “A língua exprime nossos sentimentos”, Bally (1951, p. 6-7) diz que a realidade sofre uma deformação, causada pelo *eu* que a observa, e ele prossegue discutindo quem é esse eu:

Or ce moi, qu'est-ce qui le constitue essentiellement, qu'est-ce qui crée notre personnalité dans le sens le plus vrai du mot? Ce ne peuvent être nos idées, car il n'y a rien de plus impersonnel qu'une idée; c'est bien plutôt toute la partie affective de notre être, nos émotions, nos sentiments, nos impulsions, nos désirs, nos tendances: en un mot tout ce qui vibre en nous, tout ce qui a un retentissement sur notre être physique, tout ce qui nous pousse à l'action, tout ce qui constitue notre tempérament et notre caractère, lesquels ne sont pas du ressort de notre intelligence. Si nous tenons compte de la constitution fondamentale de l'homme “moyen”, qui fait le langage et le transforme, nous comprendrons que ce langage, qui exprime aussi des idées, exprime avant tout des **sentiments**. Notons cependant (nous y reviendrons à maintes reprises), que le langage, étant un fait social, ne peut exprimer des mouvements de l'être individuel que la face accessible à la connaissance des

autres individus; autrement dit, on ne peut montrer ce qu'on pense et ce qu'on sent soi-même que par des moyens d'expression que les autres peuvent comprendre; nos pensées nous sont propres, les symboles employés pour leur expression sont communs à tous ceux qui parlent de la même façon que nous.³

As ideias de Bally nos fornecem as ferramentas para a compreensão da personagem Quaderna e de suas motivações, que se dá por meio da análise de sua apresentação e dos recursos por ele usados para atingir seu objetivo: conquistar as pessoas que poderão ter algum tipo de poder para ajudá-lo em seu julgamento, bem como convencer as autoridades competentes que ele tem condições de pertencer à Academia e ser aclamado Gênio da Raça Brasileira. Essa atitude do narrador, ao buscar sempre conquistar e dominar por meio da retórica, da manipulação lexical, é uma das bases da narrativa de *A Pedra do Reino*, e vemos nela o eco das ideias de Bally: Quaderna usa meios de expressão conhecidos e reconhecidos pelos outros habitantes de Taperoá – o léxico da língua portuguesa – para ser compreendido por eles; o que realmente importa é o modo como ele manipula esse léxico para alcançar seus objetivos. Nesse contexto, tão importante quanto a possível intenção por parte do narrador é o efeito que suas palavras possam causar em seus interlocutores: para mergulhar na realidade sertaneja experimentada pelo narrador torna-se necessário compreender que “a condição única da comunicação linguística é a intersubjetividade, ou que a enunciação é uma atividade linguística exercida não só por aquele que fala, mas também por aquele que escuta” (URBANO, 2000, p. 42). No caso de *A Pedra do Reino*, a quem escuta (ou a quem lê) o

³ Pois esse eu, o que o constitui essencialmente, o que cria nossa personalidade, no sentido mais verdadeiro da palavra? Não podem ser nossas ideias, pois não há nada mais impessoal que uma ideia; é em maior medida toda a parte afetiva de nosso ser, nossas emoções, nossos sentimentos, nossos impulsos, nossos desejos, nossas tendências: resumindo, tudo que vibra em nós, tudo que causa impacto em nossa pessoa, tudo que nos leva à ação, tudo que constitui nosso temperamento e nosso caráter, os quais não estão no âmbito de nossa inteligência. Se considerarmos a constituição fundamental do homem “médio”, que faz a língua e a transforma, compreenderemos que essa língua, que exprime ideias, exprime, antes de tudo, **sentimentos**. Observamos, entretanto (voltaremos a esse tema diversas vezes), que a língua, sendo um fato social, não pode exprimir os movimentos do indivíduo se não for o lado acessível ao conhecimento de outros indivíduos; dizendo de outra maneira, não podemos mostrar aquilo que pensamos e sentimos nós mesmos se não for por meios de expressão que os outros possam compreender; nossos pensamentos são nossos, os símbolos empregados para sua expressão são comuns a todos os que falam da mesma maneira que nós. (trad. nossa).

depoimento de Quaderna é delegado o poder de absolvê-lo ou sentenciá-lo; consagrá-lo ou acabar com suas aspirações ao reconhecimento literário, reações intimamente ligadas ao impacto que a escolha lexical do narrador possa causar sobre tais pessoas.

Em textos literários, a caracterização de personagens cabe ao narrador do relato: quando temos um narrador onisciente e neutro em terceira pessoa, que supostamente contaria de forma imparcial os fatos por ele selecionados, normalmente aceitamos a caracterização sem maiores questionamentos. Entretanto, em *A Pedra do Reino*, o leitor se depara com um texto escrito por alguém que participa da maior parte dos eventos descritos e tem grande interesse neles e em suas consequências: Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Ele seria, portanto, o narrador-personagem, aquele que tem “uma ciência limitada a fatos externos (e nem a todos), por uma questão de coerência e verossimilhança” (URBANO, 2000, p. 51). Ainda segundo Urbano, “os fatos revelados pelo narrador podem ser verdadeiros ou falsos, isto é, o narrador pode, consciente ou inconscientemente, mentir, ou fazer uma falsa ideia dos fatos que descreve”. A esse respeito, Bakhtin disse que o homem – ou, podemos também dizer, a personagem – sempre pode agir no romance, “mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida” (1998, p. 136). Levando em consideração o fato exposto acima, de Quaderna ter um projeto literário que deseja legitimar, bem como a vontade de convencer a seus possíveis “juizes” de sua inocência e a questão da “ciência limitada a fatos externos”, é possível supor que, ao longo de sua narrativa, os fatos por ele apresentados sejam conscientemente manipulados e elaborados para ele poder alcançar seu intento, e que a limitação de seu conhecimento também obedeça a uma necessidade retórica por parte do narrador: ao apresentar os fatos unicamente segundo seu ponto de vista, Quaderna não dá espaço para contradições ou contestações, desse modo reforçando seu posicionamento perante os acontecimentos da Pedra Bonita e os da política brasileira na primeira metade do século XX. Seu modo de agir não abre muitos espaços para que outros pontos de vista, além do seu, sejam aceitos ou mesmo manifestados ao longo da narrativa; sua ação é constantemente guiada por sua ideologia, “ele tem sua própria concepção do

mundo, personificada em sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 1998, p. 137); esse posicionamento é visto com clareza em suas discussões com Clemente e Samuel, ocasiões em que Quaderna procura adaptar o pensamento oposto de seus mestres, amigos e rivais, ao seu modo de pensar.

Ao longo da narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino* vemos a mescla entre erudito e popular que caracteriza as ideias de Suassuna a respeito da cultura brasileira; essa característica é percebida, sobretudo, na fala da personagem Quaderna: na condição de ex-seminarista, ele estudou um pouco da cultura clássica que orienta parte de suas ideias e, ao mesmo tempo, como habitante do sertão, desde a infância manteve contato com a cultura popular do Nordeste. Essa característica remete à observação feita por Maingueneau (2001, p. 108) de que, em muitos textos literários, pode existir um *plurilinguismo interno*, e este pode ser “de ordem geográfica (dialetos, regionalismos...), ligada a uma estratificação social (popular, aristocrática...), a situações de comunicação (médica, jurídica...), a níveis de língua (familiar, oratório...)”. Verificamos que, em sua narrativa, Quaderna apresenta em sua fala elementos de ambas as extrações, culta e popular, quebrando algumas expectativas do leitor em relação à competência linguística de um habitante de uma cidadezinha do sertão da Paraíba, pois é um narrador “linguisticamente consciente” (URBANO, 2000, p. 177) capaz de “produzir enunciados em linguagem culta, ou próxima dela” (idem, p. 175). Por trás da aparente espontaneidade do discurso de Quaderna se esconde uma sofisticação obtida por meio da manipulação consciente do léxico, especialmente daquele relacionado à formação literária do narrador, conforme salientou Brito: “A fala de Quaderna apresenta-se assim como uma narrativa de natureza rapsódica e combinatória, que elide as fronteiras entre prosa e poesia, entre erudito e popular” (2004, p. 45). A esse respeito, Santos (2009, p. 70), salientou que, tanto para Quaderna quanto para Suassuna, o sertão nordestino é observado no nível literário, e que essa visão é “deformada, mas tanto quanto o seria uma visão exclusivamente sociológica ou geográfica”, e que Quaderna deseja apenas cantar o sertão, mostrar aquilo que faz parte de sua vida, de sua experiência pessoal, para pessoas que desconhecem a realidade nordestina, ou então, só têm contato com ela através de textos que salientam as questões sociais como pobreza, fome, violência.

O léxico de que Quaderna lança mão para relatar suas (des)aventuras no sertão nordestino revela elementos da cultura popular da região, do dialeto considerado culto da língua portuguesa (aproximando-se daquilo que se convencionou chamar a ‘norma padrão’ da língua), bem como uma notável influência das novelas de cavalaria e do Romanceiro Popular do Nordeste, pois “Tais folhetos e romances, bem como os temas carolíngios, compõem o imaginário cavaleiresco de Quaderna, condicionando sua visão de mundo” (BRITO, 2004, p. 58). Esse imaginário, transposto para sua fala, se revela no uso constante de muitas das “palavras sagradas” para a formação de neologismos literários criativos e sofisticados, e “em posições estratégicas e com elaborado jogo de ideias, sem, porém, perder o clima de espontaneidade do coloquialismo despreocupado” (URBANO, 2000, p. 212). Esses neologismos tornam-se ainda mais significativos se pensarmos na observação feita por Lind, de que “O discurso, quer dizer, a disposição dos materiais narrativos, tem, dentro da obra, um peso maior do que a ‘história’, a parte inventiva” (1974, p. 42). Vemos, então, como a linguagem desempenha um papel preponderante no universo de Quaderna/Suassuna, justificando uma vez mais a premissa inicial desta tese, ou seja, a de analisar os neologismos literários encontrados no *Romance d'A Pedra do Reino* e em sua continuação, *a História do Rei Degolado*.

Quaderna aproveita ao máximo o potencial das *palavras sagradas* para criar um ambiente no qual o erudito e o popular se mesclam, e elas revelam um conjunto sugestivo de referências a suas influências literárias nas obras em prosa de Suassuna. Desse modo, na escolha das palavras por parte de Quaderna, vemos a fusão dos dois aspectos mencionados no capítulo I da tese, dialogismo e afetividade, pois essa escolha estabelece um diálogo entre gêneros, subgêneros, entre o erudito e o popular, sempre sob a ótica daquilo que o narrador considera como fundamental para a exposição de seus pontos de vista e a aceitação deles por parte de seus interlocutores.

A mistura entre erudito e popular na fala de Quaderna é vista também na presença de elementos daquilo a que Urbano se refere como “competência linguística popular”, representados por um léxico considerado mais vulgar, bem como regionalismos que remetem a sua situação geográfica e a sua infância. Outra característica significativa desse relato é a presença de marcas da

oralidade, pois parte de sua narrativa é o depoimento que ele presta ao Senhor Corregedor: a segunda parte do romance registra um diálogo mais ou menos constante entre inquiridor e acusado, com participações esporádicas de Margarida, a moça encarregada de tomar notas no inquérito; nesse diálogo percebemos os esforços de Quaderna para controlar a situação, oferecendo ou recusando informações segundo lhe convém, e se esforçando para causar boa impressão no Senhor Corregedor e principalmente em Margarida. A esse propósito, o próprio Suassuna disse: “Quaderna fica o tempo todo tentando impressioná-la [Margarida]. Tudo o que ele faz lá é para se mostrar para ela, para ver se consegue seduzir aquele coração de pedra” (2000, p. 31). Além dessas duas personagens, com quem Quaderna tem contato direto, podemos destacar também os “nobres Senhores e belas Damas” que ouvem (ou leem) seu depoimento e os repetidos apelos que ele lhes faz, sempre com o intuito de despertar a simpatia deles.

Existe, por parte de Quaderna, o desejo de legitimação de sua proposta literária e pessoal; seu discurso se baseia em uma cuidadosa escolha lexical, por meio da qual ele procura apresentar seus aspectos mais significativos, valorizando a si próprio, ao mesmo tempo em que, usando o recurso da falsa modéstia, confessa seus defeitos, em uma prova de sinceridade que deve conquistar seus “juízes”, um jogo que envolve uma série de manobras, às vezes sutis, às vezes mais evidentes. O desejo de Quaderna de pertencer à Academia Brasileira de Letras, longe de ser apenas um sonho megalomaniaco, é também a vontade que ele tem de legitimar sua visão a respeito da cultura brasileira, da qual sua obra será representante máximo: a Academia constitui, na visão dele, a instância maior definidora do que é “certo” ou “errado”, “bom” ou “ruim” no cenário literário nacional. É nela que Quaderna tem de buscar a aprovação para seu projeto literário e pessoal, pois

A literatura consagrada elabora internamente a sua legitimação, impondo as normas de avaliação de suas próprias produções. Para manter a legitimidade, a instituição constrói várias instâncias de reprodução e consagração: a academia, revistas de crítica, concursos e premiações, editores, livreiros... (BRITO, 2004, p. 50).

É, portanto, a validação dessa instituição que Quaderna busca, para comprovar o valor de sua obra e, ao mesmo tempo, mostrar que a região Nordeste do país não é apenas um local marcado pelos problemas sociais (seca, fome, migração, pobreza), mas sim, o berço de uma cultura popular rica, representante do que o Brasil tem de melhor em termos culturais, pois “le plus souvent nous avons à la fois l’*idée* et le *sentiment* des choses pensées” (BALLY, 1951, p. 151-2)⁴. Essa característica por ele buscada e o modo como a realiza em termos escritos, criando uma linguagem e um estilo inconfundíveis é tão eficaz que “constatamos não ser possível desligá-la [a linguagem] de seu conteúdo, com o qual forma um elo indissolúvel” (PRETI, apud URBANO, 2000, p. 9).

Constatamos, então, na língua usada por Quaderna (a realização da linguagem oral sob forma escrita), a presença de uma tensão entre elementos opostos. O desejo de obter reconhecimento para seu projeto literário, com a subsequente valorização da Academia e o uso de uma língua mais próxima da norma considerada padrão, convive com o constante recurso à cultura popular, que tem seus próprios modelos e regras, os quais não são sempre reconhecidos pela cultura “oficial” do país. Essa tensão tem de ser resolvida na língua escrita, já que Quaderna decide apresentar seu caso sob forma de uma narrativa formal. Com essa decisão, a manipulação do léxico é de vital importância para ele atingir seu objetivo duplo, o de convencer a lei (exposição clara de fatos, linguagem formal, ausência de subterfúgios e de duplicidades) e a Academia (linguagem mais elaborada recorrendo às figuras de linguagem, à criatividade, à manipulação sutil de fatos para salientar determinados aspectos da questão e apresentar pessoas e situações sob uma luz favorável ou não, segundo as necessidades do narrador). A escolha pela narrativa escrita já representa uma certa manipulação da linguagem, como disse Basílio:

Tendo sobretudo o objetivo de permanência e não apresentando necessariamente pressão de tempo para sua produção, a língua escrita tende a ser mais cuidada, isto é, mais tensa e formal que a língua falada, assim como mais conservadora. (1987, p. 80).

⁴ “frequentemente temos ao mesmo tempo a *ideia* e o *sentimento* das coisas pensadas” (trad. nossa)

A formalidade que poderíamos considerar inerente à língua escrita nem sempre é detectada na narrativa de Quaderna, pois este a manipula de diversas formas, com isso dando a impressão para o leitor de estar realmente ouvindo o relato espontâneo dos fatos descritos pelo narrador. Ele consegue ser convincente, aproximando-se do leitor, diminuindo a distância existente entre emissor e receptor da mensagem. Neste caso, citando Preti, poderíamos dizer que em *A Pedra do Reino* temos a “transformação da fala em escrita literária, que nos chega com aparência de realidade” (apud URBANO, 2000, p. 10). A análise desse discurso permite ao pesquisador perceber quão elaborada é a fala de Quaderna, e como essa sofisticação está disfarçada sob a aparência de naturalidade, fazendo com que o leitor, muitas vezes, se esqueça de que está com um material escrito altamente trabalhado em mãos.

2.3 A caracterização de Quaderna por meio do léxico

A caracterização de Quaderna por meio do léxico vai ser feita, principalmente, através do estudo da recorrência das “palavras sagradas”, as quais ele usa não apenas para descrever a si mesmo, como aos eventos passados (históricos ou pessoais) que afetaram a vida de sua família e a dele próprio, pois, conforme observou Guimarães,

A linguagem é subjetiva, uma vez que é expressa por sujeitos dominados por intenções e propósitos definidos, que se exprimem com o intuito de convencer o outro e chegar a determinadas conclusões. (2009, p. 96).

As “palavras sagradas” são encontradas por Quaderna em cantigas e folhetos que ele ouvia quando criança ou na adolescência – essas composições introduzem na vida do narrador as noções de cavalaria e de amor cortês, as quais servirão de modelos para sua futura Obra, e fornecem as bases para que, mais tarde, Quaderna estabeleça a associação entre cavaleiros e vaqueiros, um dos eixos centrais de sua narrativa (cf. SANTOS, 2009, p. 88-90). Essas palavras, divididas em três grupos ou conjuntos, podem ser identificadas segundo sua origem: 1. as fornecidas pela Cantiga de La Condessa (*princesa, cavaleiro, ouro, sangue-de-aragão, prata*); 2. as

encontradas nos romances e folhetos, centralizados principalmente nas aventuras do Imperador Carlos Magno (*Rei, Cavaleiro, Rainha, dama, Doze Pares, império, aventura, castelo, torre, espada, Graal, fortaleza, combate, bandeira, sangue, Barão, estandarte*); 3. as pertencentes às tradições sebastianistas presentes na região Nordeste do Brasil (*ressurreição, encantamento, desencantação, carnificina, El-Rei, tesouro, séquito, templo, quimera, encantação, penitente, liturgia, desafio, armas, arraial, gado, carnificina, assalto*). Este terceiro grupo se relaciona aos outros dois, acima de tudo, pela figura de Dom Sebastião, o rei que encarnava algumas das mais marcantes características dos cavaleiros medievais: a luta contra os mouros e o desejo de instaurar um reino essencialmente cristão. O desaparecimento de Dom Sebastião após a Batalha de Alcácer-Quibir e a passagem rei > lenda associada a sua pessoa, fundem-se no movimento sebastianista, que teve grande força no Nordeste brasileiro, tendo sido a origem de alguns movimentos populares no século XIX, entre eles, o da Pedra Bonita, que serve de “gancho” entre a realidade e a ficção para a construção da prosa de Suassuna.

A caracterização de Quaderna por meio do léxico se baseia em uma “relação de similaridade entre os imaginários cortês, cavaleiresco e sebastianista” (BRITO, 2004, p. 93), tornada possível pela recorrência, nos três campos semânticos, de determinadas palavras, fortalecendo a ligação existente entre eles na mente de Quaderna. Segundo Bakhtin, as palavras não são monológicas ou neutras, pois são perpassadas por sentidos historicamente constituídos que se desenvolveram em discursos proferidos em diferentes épocas e situações socioculturais. Portanto, ao evocar o passado de sua família e os incidentes ocorridos na Pedra Bonita, bem como a volta do Rapaz-do-Cavalo-Branco e as consequências desse retorno para os habitantes de Taperoá, primordialmente os de sua família e seus correligionários ou inimigos, Quaderna estabelece uma ligação profunda entre eles e o imaginário cortês e cavaleiresco que desenvolveu com suas leituras, e “dessa forma, através da mediação do universo ficcional das novelas de cavalaria, o referente histórico reveste-se de uma dimensão épica...” (BRITO, 2004, p. 98), fazendo com que as principais personagens do relato sejam introduzidas para o leitor com dimensões épicas, atemporais e cíclicas, e já imbuídas de uma conotação extremamente positiva (segundo o ponto de vista de Quaderna) que deve

alcançar o leitor predispondo-o a uma igual aceitação dos fatos e dos valores narrados.

Em seu livro *Contribuição à Estilística Portuguesa*, Mattoso Câmara Jr. cita Svend Johansen relembrando sua definição de “mito coletivo das palavras” e de “mito individual” (1977, p. 51), dizendo que este só é eficiente “se é passível de socializar-se; ou, em outros termos, se contém um ponto de contato com o ‘mito coletivo’, que lhe permite exercer o seu apelo eficientemente”. Na narrativa de Quaderna, o que percebemos é sua tentativa de validar seu mito individual (resumido, para usar as palavras dele, na “Monarquia de Esquerda”) dando ênfase a um mito coletivo do passado que não pode mais ser recuperado no Brasil do século XX. As “palavras sagradas” são revestidas de tonalidade afetiva que, conforme diz Mattoso Câmara Jr., está ligada a lembranças extralinguísticas – no contexto do *Romance d'A Pedra do Reino*, essas lembranças relacionam-se ao universo cavaleiresco medieval evocado por Quaderna com tanta intensidade.

Contudo, esse desejo cria impactos discordantes dentro da comunidade em que Quaderna se insere, pois seus projetos são rechaçados por Clemente e Samuel, os dois rivais, amigos e mestres do narrador. A tentativa de fusão erudito/popular não representava uma versão aprovada pela maioria dos intelectuais brasileiros da época (dado o caráter de inferioridade de que se revestia a cultura popular, para muitos deles), e por meio das duas personagens Suassuna mostra para o leitor o embate Esquerda/Direita, com suas visões opostas e conflitantes, e o posicionamento de Quaderna, tentando conciliar os opostos para com eles construir uma cultura única no cenário da América Latina. Não por acaso o nome da personagem é Quaderna⁵: ele pretende ser o centro, a conciliação, a representação da união dos opostos conflitantes da cultura brasileira que só seriam resolvidos por meio da interpenetração das ideias para formar um novo conceito de raça e de cultura,

⁵ A esse respeito, Vogado observou: “Quaderna, além de ser o nome do protagonista e narrador do *Romance*, é também o nome dado a um processo heráldico que consiste em dividir o brasão em quatro áreas distintas e regulares, dentro das quais estão inseridos os elementos representativos de uma determinada dinastia” (2008, p. 28). Podemos igualmente salientar que a quaderna (ou caderna) é formada por quatro luas crescentes, e a lua simboliza a inconstância da natureza humana; a tentativa de Quaderna de ser o centro, de adotar ideias opostas e tentar conciliá-las é retomada na alcunha pejorativa a ele dada por Clemente e Samuel, “Diana Indecisa”, baseada na personagem do pastoril que pertencia aos dois cordões o azul e o encarnado e simbolizava, na visão deles, a falta de caráter de Quaderna.

e talvez seja esse o impacto maior do aproveitamento das ideias de Suassuna em sua própria obra.

O posicionamento de Quaderna, de vital importância para a compreensão da estrutura do *Romance d'A Pedra do Reino* e das criações lexicais nele contidas, será analisado segundo quatro perspectivas que definem a personagem: 1- Quaderna, o Rei, o Profeta, o Decifrador; na qual verificaremos como o narrador se apresenta para seus leitores e juízes, especificando suas qualificações para ocupar o trono do Império do Brasil; 2- Quaderna, o pícaro, mostrando como Quaderna apresenta suas características menos louváveis para seus leitores, e o efeito que pretende obter com tal estratégia; 3- A legitimação do projeto literário de Quaderna, onde serão analisados os elementos de que o narrador dispõe para apresentar seu projeto literário e convencer seus leitores, e 4- O jogo de sedução: Quaderna e seus leitores/ouvintes, salientando como Quaderna procura aliciar seus leitores, convencendo-os da veracidade de seu projeto. Essas análises baseiam-se na escolha lexical feita pela personagem, a qual ressalta os grandes campos semânticos que norteiam a narrativa: a cavalaria, a monarquia, o sertão, a cultura popular brasileira e a tradição erudita europeia.

2.3.1 Quaderna, o Rei, o Profeta, o Decifrador

Se a narrativa de Quaderna é um relato que pode ao mesmo tempo ser “lido” e “ouvido”, por ser um Memorial que ele dirige ao povo brasileiro e o depoimento que ele presta ao Senhor Corregedor, a questão do estilo deve abordar as características dessas duas formas de comunicação, oral e escrita, pois as particularidades de cada uma delas influenciarão o modo como se constrói a narrativa e, conseqüentemente, o estilo da obra e do autor.

Para estabelecermos como ocorre esse processo de seleção do léxico, tendo em vista a caracterização da personagem Quaderna com o objetivo de conquistar seus leitores, vamos analisar alguns trechos da obra, nos quais ele se apresenta, verificando como são usadas as “palavras sagradas” e sua recorrência ao longo da narrativa:

Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil. (2007, p. 33)

Quaderna se introduz como Dom Pedro IV, indicando ser membro de uma linhagem nobre – o quarto com o mesmo nome, Pedro –, e usa o título honorífico *Dom*, que precede o nome de batismo e é característico das monarquias de Portugal e Espanha. Ele se apresenta também com um epíteto, assim como vários reis da história ocidental: Dom Manuel, o Venturoso; Catarina, a Grande; Felipe, o Belo, entre outros. O epíteto – palavra ou expressão que se associa a um nome para qualificá-lo – é uma síntese das qualidades mais marcantes da pessoa. No caso de Quaderna, o epíteto *O Decifrador* salienta sua capacidade de entender coisas complexas ou obscuras cuja compreensão é vedada a outros seres humanos; *decifrar* indica um intelecto e uma visão mais aguçados que os da maioria das pessoas. Quaderna especifica que é Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, o primeiro título uma clara referência à história de Portugal e às profecias que sinalizavam a volta do rei Dom Sebastião, o Desejado, retomando sua ligação com o movimento messiânico sebastianista do Nordeste brasileiro. Com essa referência, Quaderna estabelece um vínculo entre sua história pessoal e a história oficial (de Portugal), ao mesmo tempo indicando o caráter divino e predestinado de sua monarquia. O título de Rei do Quinto Naípe (do baralho) pode ser uma referência à *poesia de circunstância* escrita por Guimarães Rosa (ver epígrafe do trabalho, p. 9), e que inspirou o seguinte comentário de Suassuna a respeito da personagem ainda não bem definida que ele trazia em sua imaginação e com a qual trabalhava: “é impressionado, entre outras coisas, com a Astrologia, com o jogo do Baralho e com o Tarô Adivinhatício, classificando as pessoas, quando possível, pelas cartas-de-jogar” (2008, p. 165). O baralho é um jogo popular (diferente, por exemplo, do xadrez ou do gamão), e o título de Rei do Quinto Naípe poderia ser compreendido como uma forma de incluir algo pertencente à cultura popular em seus atributos. Como Quaderna não poderia se outorgar o direito de ser o rei de um dos naipes do baralho (copas, ouros, espadas e paus), ele o seria de um quinto naípe,

indefinido (ou a soma de todos os quatro), remetendo tanto ao poema de Rosa quanto ao Quinto Império, cujas profecias davam sustentação a suas ideias monárquicas. Ele também se apresenta como profeta da Igreja Católico-Sertaneja: o profeta anuncia os desígnios divinos, as coisas vindouras; porém, as ligações de Quaderna não se dão com o catolicismo oficial da Igreja Romana, e sim com um catolicismo adaptado às condições do Brasil, mais especificamente do sertão da Paraíba, onde ele reside.

Para que ninguém julgue que sou um impostor vulgar, devo finalmente esclarecer que, infeliz e desgraçado como estou agora, preso aqui nesta velha Cadeia da nossa Vila, sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. 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. (2007, p. 34)

Quaderna menciona uma vez mais seus ancestrais, estabelecendo uma comparação entre eles e a família imperial brasileira de Bragança. Esta é descrita como “reis e imperadores estrangeiros e falsificados”, pois, embora eles sejam oriundos da Península Ibérica (berço da tradição europeia em que são baseadas as ideias de Quaderna a respeito da cultura brasileira), não têm ligações com o sertão brasileiro. Quaderna reitera ser descendente dos “legítimos e verdadeiros [...] Reis castanhos e *cabras* da Pedra do Reino do Sertão”, os quais têm direito ao trono brasileiro. Desse modo, ele estabelece um contraponto entre a História oficial do Brasil (a escrita por Varnhagen) e a não-oficial (segundo o ponto de vista dele, a legítima), da qual ele conhece os detalhes, sendo por isso apto a estabelecer a *realidade* da história do Brasil. Outro ponto que estabelece a diferença entre os legítimos herdeiros do trono (a família de Quaderna) e os impostores (a família Bragança) é o fato de

Quaderna escrever com letra maiúscula da palavra *rei* quando se refere aos antepassados, e com letra minúscula ao mencionar os estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança. A distinção é sutil, mas se lembrarmos que *Rei* é uma das palavras sagradas para Quaderna, a grafia diferenciada sinaliza para o leitor do relato que a linhagem dos pretendentes ao trono brasileiro não tem a mesma origem. Além disso, a coroa da Pedra do Reino do Sertão é transmitida a seus descendentes por “herança de sangue e decreto divino”, ou seja, há uma dupla consolidação dessa legitimidade – o sangue é transmitido de pai para filho, marcando quem pertence à família real, e o decreto divino corrobora essa herança em uma instância ainda maior, pois a manifestação da vontade de Deus não pode ser ignorada. Todos esses argumentos são usados para “que ninguém julgue que sou um impostor vulgar”, menção aos falsos reaparecimentos de Dom Sebastião, após a derrota em Alcácer-Quibir, e demonstrando de forma cabal como ele, Quaderna, está acima da vulgaridade e das falcatuas.

Há três anos passados, na Véspera de Pentecostes, dia 1º de Junho de 1935, pela estrada que nos liga à Vila de Estaca-Zero, vinha se aproximando de Taperoá uma cavalgada que iria mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar, incluindo-se entre estas o modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão que lhes fala neste momento. (2000, p. 35)

Quaderna menciona a cavalgada que chega a Taperoá na véspera de Pentecostes (referência ao início da *Demanda do Santo Graal*), incluindo-se entre as “muitas das pessoas mais poderosas do lugar” afetadas por ela. Dessa forma, ele sinaliza para seus leitores/ouvintes sua condição social, mesmo estando preso, e se refere a si mesmo como Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão. Essas composições formadas por substantivos comuns funcionam como qualificativos, retomando a figura do cronista (pessoa que escreve a respeito da vida dos reis), do fidalgo, (indicador da origem nobre); do rapsodo (quem recolhe a produção oral ou escrita de um povo para com ela compor uma obra que seja representativa da nacionalidade de seu país); do acadêmico (sugerindo a sanção do *establishment* social e

cultural do país); do poeta (cuja apreensão da realidade o distingue das demais pessoas); do escrivão (referência a Pero Vaz de Caminha). A escolha desses substantivos, que funcionam quase como adjetivos nesse contexto, não é fortuita: ao usá-los, Quaderna indica ter condições de conhecer detalhes importantes da história do Brasil, e por isso seu testemunho é fidedigno, e tudo quanto ele disser a respeito da cavalgada e dos acontecimentos subsequentes poderá ser considerado como expressão da verdade.

Sim, nobres Senhores e belas Damas: porque eu, Quaderna (Quaderna, O Astrólogo, Quaderna, O Decifrador, como tantas vezes fui chamado); eu, Poeta-Guerreiro e soberano de um Reino cujos súditos são, quase todos, cavalarianos, trocadores e ladrões de cavalo... (2007, p. 62).

Mais uma apresentação das qualidades de Quaderna, com a inclusão de outro epíteto: O Astrólogo, que pode ser uma referência a figuras históricas como Nostradamus, conselheiro dos reis de França e que tinha grande poder na tomada de decisões, sendo por isso temido e tratado com deferência, remetendo à predileção da personagem pela arte de interpretar os astros. Ele se apresenta também como *Poeta-Guerreiro*, composição que sintetiza duas características aparentemente incompatíveis, o amor às letras, a erudição, e o vigor para a batalha e a luta armada, mas que, no contexto acima, salienta uma vez mais o aspecto de completude de Quaderna. Ele termina se apresentando como soberano de um Reino “cujos súditos são, quase todos, cavalarianos, trocadores e ladrões de cavalo” – nesta definição, consideramos não haver ironia por parte do narrador, e sim, o fato de Quaderna se considerar o rei do povo comum, das classes populares, pois cavalarianos (regionalismo para indicar quem comercia cavalos) são pessoas que têm uma posição social baixa; os ladrões estão definitivamente à margem da sociedade. Entretanto, o cavalo, no imaginário de Quaderna, é um complemento indispensável para o homem; por isso, podemos dizer que os súditos dele, embora não sejam vistos com simpatia pelas classes dirigentes, são pessoas imprescindíveis em seu Reino, favorecendo a aproximação homem/cavalo indispensável para formação da figura do cavaleiro andante, uma das figuras centrais da narrativa.

Eu me calara a respeito da Pedra do Reino: apesar de meu amigo, Luís do Triângulo era um Pereira de pura raça, e bem podia resolver liquidar esta vergôntea da Raça real dos Quadernas. (2007, p. 117)

Vergôntea é o rebento ou broto de uma planta; em sentido figurado, pode ser o filho ou descendente de alguma pessoa, e é um substantivo pouco usado na linguagem corrente atual. Ele transmite uma conotação mais arcaica, lembrando a descrição das linhagens das casas reais, desse modo colocando Quaderna como um descendente de uma família com tradição e com direito à nobreza.

O certo é que, na volta de Serra Talhada, estava eu agora em Taperoá, com meu sonho modificado, porém não mais envilecido, e sim acrescentado e mais glorioso ainda. Eu partira para a Serra do Reino como Infante, e voltara como Rei-Coroado, ungido e consagrado (2007, p. 154).

No trecho selecionado observamos novamente a presença de itens lexicais referentes à nobreza e à realeza que permeiam a narrativa de Quaderna, com o relato de seus sentimentos depois da viagem à Pedra Bonita: a ida para o local onde se desenrolaram os acontecimentos envolvendo seus antepassados alterou a percepção que ele tinha a seu respeito. Ele diz ter começado a viagem como *Infante*, ou seja, filho de reis, herdeiro do trono; o ritual de sagração que ele desenvolveu para si mesmo fez com que ele se sentisse preparado para assumir sua verdadeira função e responsabilidade, a de rei, traduzida pela composição Rei-Coroado. Neste caso, *coroado* indica o fim de um processo que envolve o autoconhecimento e, posteriormente, a sagração da sociedade.

Meu Pai, além de raizeiro e autor do *Almanaque do Cariri*, que ele publicava todo ano e que eu herdei também, era um genealogista de mérito. Sabia a crônica de todas as famílias do Cariri e proclamava, empafiado, que nós, Quadernas, descendíamos do Rei de Portugal, Dom Dinis, o Lavrador (2007, p. 168).

Outra prova da ascendência ilustre de Quaderna, unindo a família dele à família real portuguesa, mais especificamente, a Dom Dinis. Vale observar que o rei tem dois epítetos, o Lavrador, que o liga ao povo (agricultores representavam o estrato social mais baixo na Europa medieval), e o Trovador, unindo-o aos trovadores que cantavam o amor nas cortes medievais. Os trovadores não vinham de famílias nobres, mas tinham uma ligação profunda com elas por causa da arte, que servia de elo entre eles e os nobres. A ligação entre a família Quaderna e Dom Dinis, portanto, mostra como os Quadernas podiam ser nobres sem perder o contato com o povo, valorizando a ligação com a terra (agricultura) e com a arte (cantigas medievais).

De fato, cada um de nós, não querendo ceder coisa alguma aos outros nessas questões de honras e cavalarias, tinha seu famoso Cavalo, legendário e característico do dono, como sucedia com todos os Cavaleiros e Cangaceiros célebres. (2007, p. 271-72)

O exemplo acima aponta a presença de um elemento imprescindível do imaginário cavaleiresco na narrativa de Quaderna: o cavalo, companheiro inseparável do cavaleiro andante. Nas novelas de cavalaria tradicionais os cavalos estão indissolivelmente ligados a seus donos, como Dom Quixote e Rocinante; ou El Cid Campeador e Babieca; essa tradição remonta à Antiguidade Clássica, com a presença, nas narrativas mitológicas greco-romanas, de heróis como Belerofonte e seu cavalo alado Pégaso. No sertão nordestino, o cavalo também é companheiro inseparável dos cangaceiros, como Jesuíno Brilhante e Zelação, citados por Quaderna. Este, portanto, apoiado na tradição erudita, mesclada à popular, diz que ele, Clemente e Samuel tinham também seus cavalos legendários e característicos dos donos. Contudo, como pode ser visto na descrição dos cavalos (o de Samuel é “velho, magro e escorropichado”, além de ser cego de um olho, cf. SUASSUNA, 2007, pp. 272-79), os animais das três personagens nada têm que possa ser comparado às montarias dos cavaleiros andantes ou dos heróis mitológicos; desse modo, o trecho se reveste de ironia, mostrando para o leitor a subversão dos valores da novela de cavalaria aplicada à narrativa de Quaderna.

Quando chegamos ao meio do caminho, no lugar antes determinado, paramos os dois e eu passei uma vista orgulhosa sobre tudo, vibrando de entusiasmo guerreiro e cavalariano! Graças a mim, graças a um pensamento régio, folhetesco e romanceiro que eu forjara durante todos aqueles anos, estava tudo belo, heróico e abandeirado, com os cavalos e cavaleiros ostentando ao sol das onze horas suas brilhantes cores azuis e vermelhas, e com os dois estandartes tremulando gloriosamente nas pontas das hastes que eu e Malaquias segurávamos para o alto. (2007, p. 292-93).

O trecho acima ressalta a postura de Quaderna, com sua tentativa de adaptar os valores cavaleirescos à realidade do sertão: preparados para o combate, Clemente e Samuel usarão os apetrechos das cavalhadas (manifestações populares, representações estilizadas das lutas entre mouros e cristãos, estas, por sua vez, fazem parte da história da Europa medieval e são fontes para a criação e manutenção da figura do cavaleiro andante na historiografia da Europa ocidental), desse modo revivendo os duelos medievais sob uma perspectiva moderna: o conflito entre mouros e cristãos passa a ser uma luta político-ideológica, Esquerda/Direita. Assim como nas cavalhadas não há uma luta real, uma disputa que poderá terminar em morte, o duelo Clemente/Samuel é uma paródia dos ideais cavaleirescos; Quaderna, porém, mais preocupado com a manutenção de seu imaginário pessoal, vê no acontecimento apenas a concretização de seus esforços, o predomínio, ainda que momentâneo, de seus valores, permanentemente rechaçados por seus amigos, mestres e rivais. Quaderna descreve seu pensamento como “régio, folhetesco e romanceiro”, revelando as fontes de onde tira as ideias que norteiam sua vida, a cultura popular nordestina, que, de certa forma, preservou parte da cultura ibérica trazida para o Brasil pelos colonizadores.

Fiquei apavorado, com medo de que ele já tivesse ouvido falar na minha ascendência real paterna, vinda diretamente dos Reis da Casa da Pedra Bonita. Sim, porque de fato, como sabem, eu pertença a duas linhagens reais de uma vez. (2007, p. 384).

A questão da ascendência real de Quaderna é uma vez mais apresentada para os leitores: ele prova pertencer a duas linhagens, com isso

erradicando possíveis dúvidas que possam surgir a seu respeito; e sempre enfatizando o fator hereditariedade (a presença do sangue, uma das palavras sagradas, relacionada ao mesmo tempo à genética e à memória): ele descende diretamente dos Reis da Pedra Bonita, seu *sangue* é o mesmo dos reis que tiveram o poder no século XIX.

De fato, nós fazemos as Cavalhadas somente para nos divertir ociosamente, fidalgamente, e para imprimir na imaginação do Povo taperoaense as nossas imagens gloriosas de Cavaleiros do Sertão. (2007, p. 386)

A imagem, ou aparência, aspecto muito importante para Quaderna, se estende também a seus irmãos: ele diz para o Corregedor que os Quadernas fazem as cavalhadas por diversão; essa diversão é ociosa e fidalga, ou seja, não envolve o compromisso deles com questões políticas ou econômicas (embora eles recebam dinheiro para fazê-las), e elas, além da parte estética e da manutenção da cultura brasileira, também têm por finalidade criar e manter a imagem gloriosa de Cavaleiros do Sertão, tanto de Quaderna, quanto de seus irmãos. É interessante notar que a Guarda-de-Honra de Quaderna é composta por seus irmãos bastardos, e ao transformá-los em Pares de França sertanejos, ele tira o estigma do nascimento dos irmãos, elevando-os à categoria de heróis e dando-lhes um lugar privilegiado na sociedade que ele pretendia instituir no sertão.

Do ponto de vista político e guerreiro, Dom Pedro Sebastião e seus três filhos é que constituem a “Casa Real do Cariri”. Eu e meus irmãos somos apenas Príncipes e Guerreiros dessas coisas de Cavalhadas, tribos, Naus Catarinetas e outras fidalguias literárias e espetaculosas! (2007, p. 395)

Acima, vemos uma tentativa feita por Quaderna de afastar as atenções do Corregedor, colocando seu falecido padrinho como *rei*, dizendo que ele e seus irmãos são Príncipes somente de *fidalguias literárias e espetaculosas*. Desse modo, ele tenta diminuir sua própria importância aos olhos do Corregedor, com medo do que este possa fazer ao saber a verdade, isto é, que Quaderna é o pretendente ao trono do Brasil. Porém, considerando a

importância que a cultura popular tem para Quaderna, vemos que mesmo esse jogo de palavras não diminui de todo seu valor, pois ser o soberano das manifestações da cultura popular mostra como, em seu ponto de vista, ele é profundamente integrado ao povo e sua cultura.

– Quer dizer que a linhagem real da Pedra do Reino continuou através de uma filha de Padre...
 – É, sim senhor, o que não quer dizer nada, porque a dos Braganças também descende de um filho de Bispo! Dom Pedro Alexandre, meu avô, casou com a filha do Padre Wanderley; ela engravidou e pariu meu Pai, Dom Pedro Justino, a quem eu, Dom Pedro Dinis, sucedi, com o nome de Dom Pedro IV! (2007, p. 464-65)

Trecho do depoimento de Quaderna que se relaciona às crônicas, pela descrição da linhagem real da Pedra do Reino, mostrando como a transmissão se faz por linha direta e por sangue, e por isso Quaderna pode se apresentar como o legítimo pretendente ao trono brasileiro, por sua ascendência ser nobre. Também é estabelecida uma comparação entre a família dos Quadernas e a família real brasileira: a origem ilegítima da avó paterna de Quaderna não seria um empecilho à nobreza, pois ele mostra que pelo menos outra casa real tem o mesmo tipo de ancestralidade, o que não a impediu de governar o Brasil por alguns séculos.

De fato, Sr. Corregedor, o Rei, por direito e por sangue, sou eu! Ou melhor, eu é que sou o Imperador, dominando sobre todo o vasto Quinto Império do Escorpião! Meu Padrinho era somente Rei do Cariri, um dos sete reinos integrantes do Império todo! Outro desses reis vassalos e tributários meus, foi Dom José Pereira Lima, o invencível guerrilheiro de Princesa! (2007, p. 465)

A soberania de Quaderna é, uma vez mais, explicitada: ele finalmente se revela para o Corregedor, retomando a questão da ascendência masculina transmitida e declarando ser rei *por direito e sangue*, tornando assim indiscutível sua reivindicação ao trono. Ao se colocar como Imperador, ele se põe acima de outros reis do Brasil (como seu padrinho e José Pereira),

explicando que estes eram seus vassalos e tributários, dois termos que retomam a monarquia do período feudal europeu.

Conheço muito bem a Humanidade, e sabia que, ao primeiro sinal de fraqueza da família Quaderna, o Prefeito, o Presidente do Conselho ou qualquer outro “Rico-Homem” da Vila começaria logo a conspirar, iniciando seu trabalho de sapa para usurpar o Trono do Cariri, trono que, desde a morte de meu Padrinho, eu venho acumulando com os outros de Gênio da Raça Brasileira, Rei do Quinto Império do Sertão, Imperador do Divino, do Sete-Estrelo do Escorpião, Profeta e Sumo-Pontífice da Igreja Católico-sertaneja. (2007, p. 534)

Enumeração dos títulos e atribuições que Quaderna concede a si mesmo: Trono do Cariri é uma referência local, à região onde Quaderna vive e onde se desenrola a ação do *Romance d'A Pedra do Reino*; Gênio da Raça Brasileira é uma denominação que coloca Quaderna acima de todos os artistas já nascidos no país, indicando que ele produziu uma obra ímpar, que não poderá ser suplantada por ninguém; Rei do Quinto Império do Escorpião remete às profecias do Quinto Império, relacionando-se também com o Sebastianismo; Imperador do Divino é um título dado a uma pessoa de destaque durante as comemorações da Folia do Divino, uma manifestação popular; Profeta e Sumo-Pontífice da Igreja Católico-Sertaneja mostram Quaderna como uma pessoa iluminada, que vê o que está por vir, bem como o fato de ele ser a maior autoridade dessa igreja por ele criada. Esse acúmulo de funções aponta para o fato de Quaderna ser uma pessoa completa (ele é artista, rei por decreto divino e por questões de sangue, aclamado pelo povo, predestinado), inigualável no cenário da vida cultural e social brasileira.

Conto isso somente para ilustração: porque, a mim, o que interessa em Dom Henrique é que eu sou, como ele, uma espécie de Cardeal-Rei, ou melhor, de Imperador e Profeta, sendo este o motivo das minhas insígnias. Naquele dia, como já disse, meu rifle “Seridó” já ia amarrado no arção da sela. A minha legendária espada “Pajeú” já estava pendurada à minha cintura. Assim, empunhei meu Ferrão sagrado e real, isto é, minha legendária lança “Cariri”, a

aguilhada sertaneja que me serve, ao mesmo tempo, de Cetro real, de Báculo profético e de Lança guerreira. E como já estava com meu chapéu de couro estrelado à cabeça, completei-o com a parte superior de metal, formando, assim, a legendária Coroa de couro e prata do Sertão. Agora, eu, Dom Pedro Dinis Quaderna, o Decifrador, podia me considerar legitimamente e liturgicamente vestido com as roupagens e insígnias indicadoras da minha qualidade de soberano, profeta e grão-mestre da “Ordem do Reino”. Como o senhor vê, o meu é um posto que nada deve ao do meu antepassado Dom Dinis, o Lavrador, aquele outro Rei de Portugal, que, sendo Poeta e Cantador como eu, tinha sido também, no seu tempo, grão-mestre da “Ordem de Cristo”. (2007, p. 547)

Longo trecho em que Quaderna, uma vez mais, ressalta suas qualificações para o Corregedor. Ele começa se comparando a Dom Henrique, o Navegador, dizendo que era, como ele, Cardeal-Rei (dois postos importantes, príncipe da Igreja e do reino terrestre), depois dizendo, *ou melhor*, que serve para introduzir uma correção importante, que ele era Imperador e Profeta, colocando-se, portanto, acima de Dom Henrique, pois um império abrange mais de um país (um país e suas várias colônias, por exemplo), enquanto o reino compreende uma única nação; o Profeta também está acima do Cardeal, pois este não tem a capacidade de ver o que está por vir, suas ações limitam-se ao presente. A seguir, Quaderna enumera suas armas, sempre as qualificando como “legendárias”, indicando com isso o fato de ele próprio já ser uma figura mítica, mesmo em vida. A descrição de sua coroa também é significativa, pois joga com a semelhança fonética existente entre *ouro* e *couro*; assim, a coroa não perde nenhuma das características da realeza, pois o couro é um dos materiais mais importantes da vida do sertão (indispensável para proteger os vaqueiros na caatinga), tornando-se assim material nobre. Ao dizer que estava liturgicamente e legitimamente vestido, Quaderna indica uma vez mais sua dupla natureza, terrena (legítimo, aquilo que é legal, está dentro da lei); e sagrada (litúrgico, pertencente ao domínio de Deus). Ele termina estabelecendo outra comparação entre ele e seu antepassado, Dom Dinis, dizendo que este, “como eu”, também fora poeta e cantador, mostrando como a ligação com a cultura é um dos atributos da verdadeira realeza.

2.3.2 Quaderna, o pícaro

Nos exemplos anteriores, vemos como Quaderna procura ressaltar para o Corregedor sua ascendência ilustre, provando ser a única pessoa com condições de assumir o trono do Brasil: um predestinado, herdeiro da legítima família real brasileira, que, por sua vez, descende de Dom Dinis, rei de Portugal; artista; profeta e Gênio da Raça Brasileira. Entretanto, em outros momentos da narrativa, Quaderna mostra não seu lado de herói, mas o de pessoa inadequada para participar de guerras e de ações heróicas, cujo limite de ação é estabelecido pela literatura, a qual lhe proporcionará a oportunidade de participar de fatos *cavalarianos* sem se expor a perigos. Especialmente nesses trechos, detectamos a influência de outro gênero de que Suassuna se diz devedor, o romance picaresco ibérico, o qual consiste na “história de uma educação, de um homem no processo de fazer-se, de suas aventuras, experiências, sacrifícios que representam metaforicamente uma viagem cujo destino final é a maturidade” (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 81). Traços da novela picaresca também podem ser percebidos na narrativa autobiográfica repleta de confissões, e na qual a ironia desempenha um papel muito importante, conforme observou Leal-McBride: “Creio que a consciência de seus defeitos e a franqueza com que os descreve são os fatores que mais contribuem à caracterização de Quaderna, como personagem picaresca”.

A franqueza de Quaderna é um recurso de que ele se utiliza deliberadamente para conquistar não apenas o Sr. Corregedor e Margarida, diretamente envolvidos em seu depoimento, mas também seus interlocutores virtuais (os nobres Senhores e belas Damas de peitos macios) e os inúmeros leitores de seu romance; contudo, esse recurso é desmascarado durante o depoimento, e o leitor percebe que Quaderna não é um narrador de confiança, enfraquecendo os elos do *Romance d'A Pedra do Reino* com a novela picaresca. Entretanto, como essa característica da narrativa autobiográfica é extremamente importante para a compreensão da estrutura do romance, passaremos a seguir à análise de alguns trechos em que Quaderna *se revela* para seus leitores:

...e foi por isso que, quando o Rapaz-do-Cavalo-Branco reapareceu miraculosamente entre nós, meu sangue estava preparado e eu ousei me meter, apesar de toda a minha covardia, em sua terrível Desventura. (2007, p. 69)

No trecho acima, Quaderna se mostra como uma pessoa que enfrenta suas dificuldades: *apesar* de sua covardia, ele se envolve nos acontecimentos ligados à volta de seu sobrinho e primo, Sinésio, salientando que eles eram de grande magnitude: uma terrível Desventura, ou seja, uma série de acontecimentos grandiosos, cujo fim não foi o esperado por seus participantes, o adjetivo terrível indicando infortúnios, tristeza e decepções. Mesmo não sendo uma característica enobrecedora, a covardia de Quaderna é apresentada de modo positivo, pois ele consegue superá-la, o uso do verbo “ousar” indicando que ele tem força de vontade e não se deixa dominar por suas limitações.

Eu, que nascera e me criara admirando as caçadas, as cavalgadas, os tiroteios, as brigas de faca e outras cavalarias e heroísmos sertanejos, tinha a desgraça de ser mau cavaleiro, mau caçador e mau brigador. (2007, p. 85).

Outro aspecto da personalidade de Quaderna – ele admira as atividades em que os habitantes do sertão se envolvem, engrandecendo-os ao classificá-los como heroísmos e cavalarias (remetendo ao universo cavaleiresco que molda seu imaginário pessoal), e ao mesmo tempo mostra ser despreparado para imitar as pessoas a quem admira, qualificando essa circunstância como uma *desgraça*: o fato de ele não ter condições de seguir o exemplo das pessoas a quem admira é algo que não está sob seu controle, é uma manifestação da sorte, que lhe foi adversa. Ao se qualificar como *mau cavaleiro, mau caçador e mau brigador*, Quaderna enfatiza três características que não se coadunam com as descrições que ele faz de si mesmo como rei (figura a quem normalmente é associada a coragem, a capacidade de liderança e a aptidão para a guerra), remetendo ao pícaro, que tem de sobreviver contando mais com sua esperteza e astúcia que com sua capacidade física.

Sendo o mais moço dos filhos legítimos de meu Pai, eu era o predileto de minha Tia, e muitas das coragens que me vi obrigado a praticar na vida, eu as fiz com medo dela. Não podia eu permitir que Tia Filipa descobrisse um covarde em seu sobrinho predileto, um homem sem talento e sem sustança, um sujeito que não podia montar muito tempo a cavalo sem assar a bunda e sem inchar os dois joelhos de uma vez. [...] Por isso, quando surgia uma questão qualquer em que, segundo os códigos particulares dela, estava empenhada “a honra dos Quadernas”, lá ia eu, apavorado, a contragosto, procurando me fazer o mais parecido possível com a imagem que ela guardava de mim. (2007, p. 85)

Quaderna mostra como procurava agir de um modo que correspondesse às expectativas de outrem, no caso, sua tia, Filipa, descrita como uma pessoa que encarnava as típicas características do sertanejo: era grande conhecedora da cultura popular e tinha coragem para se envolver em brigas. Porém, por ser mulher, a ela estavam vedadas certas atitudes consideradas *impróprias para as senhoras*, e nesses momentos ela recorria a Quaderna, o sobrinho predileto; este, a contragosto e apavorado, fazia o que a tia lhe pedia, com medo de que ela descobrisse a verdadeira natureza dele, um homem que não tinha as características mais notáveis dos sertanejos. Novamente, é possível ver como Quaderna apresenta seus defeitos de modo a, mesmo confessando-os, conquistar a simpatia de seus ouvintes/leitores; ao mostrar seu lado negativo, dizendo que, de uma maneira ou outra, procurava superar essas características, ele indica ser uma pessoa que tenta vencer seus defeitos, para ser igual àqueles a quem tanto admira.

[A espingarda de Malaquias] Era, para mim, não tanto uma arma, mas um dos elementos através dos quais eu tentava preservar para mim, para Tia Filipa e para o Povo sertanejo, a imagem cavaleira que me forjara. 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 heróico, 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! (2007, p. 123)

Quaderna mostra como se valia da aparência para ocultar sua verdadeira natureza: o Poeta covarde, decifrador pacífico de charadas, ex-seminarista (indicando sua relação com a vida contemplativa e tranquila), escrivão de gabinete tinha um cavalo com nome heróico e armas, requisitos indispensáveis para a vida dos heróis sertanejos, e com eles se apresentava como cavaleiro, soldado e caçador, mesmo não tendo condições de desempenhar tais tarefas a contento. O mais importante, para ele, é a *imagem*, que deve se adequar ao que ele julga que as pessoas da família, e a sociedade de maneira geral, esperam dele. Entretanto, é sugestivo observar como essa imagem se baseia majoritariamente em alguns valores cortesões e cavaleirescos que só têm valor para ele, Quaderna, misturados aos valores dos cangaceiros, que tampouco eram aceitos pela sociedade nordestina. Desse modo, sua imagem era baseada em noções que só seriam reconhecidas por uma parcela pequena dos habitantes de Taperoá, de certa maneira invalidando os esforços que ele fazia para conquistá-la e mantê-la.

Quanto a mim, incapaz de cavalarias, meu Pai me destinou à carreira eclesiástica, que, podendo me levar até o posto de Bispo, poderia me tornar Príncipe da Igreja, dignidade quase tão alta quanto a dos Reis, meus antepassados. (2007, p. 178).

Já se entende então, agora, por que é que a história da minha família paterna me predispôs a aceitar a chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco, a ponto de, contrariando meu natural prudente, e até covarde, de Acadêmico, ter-me metido a segui-lo em sua terrível Desventura: criado no meio dessas histórias bandeirosas e cavalarianas dos Quadernas, tudo aquilo teria que infeccionar meu sangue, como infeccionou. (2007, p. 157).

Nos trechos selecionados, Quaderna se apresenta como prudente, até covarde (neste caso, o uso de *até* propicia uma gradação, uma diminuição dessa característica indesejável), mas ressaltando ser assim pelo fato de ser um *acadêmico*, estabelecendo uma separação entre os estudos e o que poderíamos considerar como vida prática, cotidiana (as inúmeras lutas e pendências dos sertanejos, motivadas por política e rixas pessoais). Desse modo, Quaderna justifica sua covardia, explicando-a como uma decorrência

natural do fato de ele ser uma pessoa voltada para os estudos, destinado a ser um Príncipe da Igreja, e salientando que, por ter sido criado ouvindo as histórias *cavalarianas e bandeirosas* de sua família (dois adjetivos que reforçam a ligação da história dos Quadernas com as novelas de cavalaria da tradição ibérica), ele foi contaminado pelos heroísmos e valentias do sertão, com isso se decidindo a seguir o Rapaz-do-Cavalo-Branco em sua desventura.

2.3.3 Quaderna e a legitimação de seu projeto literário

A construção da imagem de Quaderna, o narrador e o literato, é feita, ao longo da narrativa, em diversas referências ao percurso da personagem em seu aprendizado, primordialmente, da cultura popular brasileira, bem como de parte da tradição europeia. Em alguns folhetos (especialmente os de número XI a XIV), Quaderna relata como ocorreu seu contato com o Romanceiro Popular do Nordeste, por meio dos romances cantados por sua tia, Filipa Quaderna, por Sá Galdina (uma moradora das redondezas), e, acima de tudo, na Escola de Cantoria de João Melchíades. Com este, Quaderna aprendeu a reconhecer os diversos tipos de folheto e suas principais características, bem como a trabalhar com esse material, “versando” e “desversando” composições já consagradas pelos cantadores da região. É também o Romanceiro Popular do Nordeste que permite a Quaderna entrar em contato com um conceito que será fundamental em seu projeto pessoal, o Castelo literário:

<p>Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os 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! (2007, p. 107)</p>
--

Esse Castelo permite ao narrador estabelecer um jogo polissêmico (castelo = fortaleza, construção; castelo = poesia), em que sua imagem de *rei* é construída e apresentada ao público leitor/ouvinte de seu relato. A literatura, especialmente a poesia (“única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar

Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador”, cf. SUASSUNA, 2007, p. 107) é o campo seguro em que Quaderna pode, paradoxalmente, se arriscar sem correr riscos, praticando as *cavalarias e heroísmos* que não tem condições de realizar na vida real e superando as adversidades com que se defrontou desde pequeno devido às consequências das lutas políticas sertanejas:

Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos folhetos. (2007, p. 100)

O estilo de Quaderna – a mescla de gêneros – também lhe possibilita manter um “diálogo com uma tradição literária de longa memória” (BRITO, 2004, p. 45), criando com isso uma literatura a que se poderia chamar de “castanha”, remetendo às ideias de Suassuna a respeito da cultura popular brasileira. A Obra de Quaderna, além de se voltar para uma tradição europeia preservada no nordeste e para a cultura da região, se baseia em suas experiências familiares (daí o uso da crônica, com a descrição dos fatos envolvendo os acontecimentos da Pedra Bonita, e o relato autobiográfico), comportando não apenas a retomada e renovação de uma tradição ibérica, adaptando-a ao Nordeste brasileiro, como também a aceitação desta pelo *establishment* oficial do país, a Academia.

Poderia, então, tendo visto tudo, escrever a minha Crônica epopéica, *A Desventura de Sinésio, o Alumioso*, começando-a com a história de meu Padrinho, continuando com a de Sinésio e tornando-me, com ela, “Gênio da Raça Brasileira”, oficialmente reconhecido como tal pela Academia Brasileira de Letras! (2007, p. 466).

O *Romance d'A Pedra do Reino* se encerra com um sonho de Quaderna, no qual ele é coroado membro da Academia Brasileira de Letras e reconhecido como Gênio da Raça. Esse folheto final permite um jogo com a polissemia da palavra sonho: *devaneio, fantasia, utopia, anseio, ideal que uma pessoa persegue com tenacidade*, e o próprio ato de dormir e as *imagens que se*

apresentam ao cérebro humano durante o sono. O sonho de Quaderna – a sacração de sua genialidade – é uma decorrência de outro sonho – a legitimação de sua visão da cultura popular brasileira – que está intimamente associado a uma mudança profunda na sociedade, a qual só será levada a cabo por meio da cultura. A instauração do reino dos Quadernas no Brasil, também atrelada a uma visão particular de mundo, baseada nos ideais cavaleirescos, é a coroação dos esforços supremos do narrador; sua legitimação como Gênio é possível porque as autoridades competentes (entre as quais o Arcebispo da Paraíba, Joaquim Nabuco, Euclydes da Cunha e José de Alencar) reconheceram-no como tal, cumprindo assim um desígnio do povo brasileiro. Podemos ver nessa sacração final de Quaderna a concretização de suas ideias de erguer o povo brasileiro, tirando-o de sua condição de inferioridade, à qual fora relegado pelas elites, mostrando como os Fidalgos castanhos e suas manifestações populares são dignos de louvor por parte de todos os segmentos da sociedade brasileira:

A obra estava finda, motivo pelo qual ia haver uma cerimônia régia. A Academia Brasileira de Letras, que não era senão uma espécie de meu Conselho da Coroa, era formada por Doze Pares do Cordão Encarnado e outros Doze do Cordão Azul, conforme sua Literatura fosse mais aproximada ou mais afastada do Povo. [...] Era o dia da minha coroação [...] Meus méritos e minha superioridade eram, agora, indiscutíveis. Saíra da minha condição inferior de charadista, passando a respirar os ares puros do alto daquela Serra pedregosa, escarpada e sagrada, que só os gênios são capazes de escalar e dominar. [...] O Arcebispo da Paraíba consultava o Mestre-de-Cerimônias, que não era outro senão Joaquim Nabuco, sempre amaneirado, diplomático e entendido nessas coisas cortesãs. Joaquim Nabuco, um pouco a contragosto e contrariado em seu cosmopolitismo, tinha que concordar, “porque essa fora, também, a vontade manifestada pelo Rei”. Então, acolitado por Dom José de Alencar e por Dom Euclydes da Cunha o Arcebispo da Paraíba me coroava finalmente como Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, ante a alegria delirante do Povo Brasileiro e ao som de uma Música sertaneja de tambores, pífanos, triângulos, violas e rabecas. (2007, p. 740-41)

2.3.4 Quaderna e seus leitores/ouvintes: o jogo de sedução

O *Romance d'A Pedra do Reino* é apresentado como um Memorial dirigido à nação brasileira, por meio do qual Quaderna vai alcançar seus dois objetivos: se livrar das acusações de envolvimento na morte de seu padrinho, Pedro Sebastião Garcia-Barretto, e legitimar sua visão a respeito da cultura brasileira; ao alcançar ambos, ele poderá ser sagrado Gênio e Imperador do reino do Brasil. Entretanto, para conseguir seus intentos, Quaderna precisa aliciar pessoas favoráveis a sua causa; ao longo da narrativa ele usa diversas estratégias, tais como a confissão de suas fraquezas (analisadas acima, em “Quaderna, o pícaro”), a exposição de sua visão da cultura brasileira, sua apresentação como pessoa predestinada a ser rei e, muito importante, o modo como ele se dirige a seus possíveis leitores/ouvintes.

É por isso também que, do fundo do cárcere onde estou trancafiado neste nosso ano de 1938 – faminto, esfarrapado, sujo, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos aos 41 anos de idade – dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção; mas especialmente, através do Supremo Tribunal, aos magistrados e soldados – toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros. Dirijo-me, outrossim, aos escritores brasileiros, principalmente aos que sejam Poetas-escrivães e Acadêmicos-fidalgos, como eu e Pero Vaz de Caminha, o que faço aqui, expressamente, por intermédio da Academia Brasileira, esse Supremo Tribunal das Letras (2007, p. 34).

Quaderna começa seu relato tentando impressionar seus ouvintes/leitores com a descrição de sua situação: o uso de alguns clichês (*fundo do cárcere, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos*) tem por objetivo suscitar a compaixão de seus possíveis juizes; seu apelo é dirigido às pessoas que podem ouvir seu depoimento e interceder a seu favor: ele apela aos escritores brasileiros, mostrando que sua petição não se dirige apenas às instâncias legais (a justiça civil), mas também àqueles que, embora não tendo poder legal, têm o aval da sociedade letrada brasileira, os escritores, descritos como Poetas-Escrivães e Acadêmicos fidalgos. As referências neste caso são feitas a Pero Vaz de Caminha, primeira pessoa a escrever um relato a respeito

do Brasil. Na qualidade de escrivão oficial da comitiva que veio para o Brasil, Caminha tem uma importância muito grande, pois ele não poderia mentir ou omitir fatos, já que estava escrevendo um relato a respeito das descobertas para o rei de Portugal. Portanto, Quaderna diz que, assim como o testemunho de Caminha foi aceito pelo rei, por ter sido escrito por uma pessoa idônea, quem ouvir seu testemunho (dele, Quaderna), poderá aceitar aquilo que leu ou ouviu, pois Quaderna se compara a Caminha, desse modo informando a seu público que ele também é uma pessoa idônea. Ele se refere à Academia Brasileira como um “Supremo Tribunal das Letras”, colocando na pessoa dos escritores um poder comparável ao do Judiciário, valorizando o peso que a cultura possa ter na sociedade brasileira.

E, sobretudo, uma vez que as mulheres têm sempre o coração mais brando, esta é uma solicitação dirigida aos brandos peitos das mulheres e filhas de Vossas Excelências, às brandas excelências de todas as mulheres que me ouvem. (2000, p. 35)

Quaderna faz um apelo especial não a quem possa ajudá-lo diretamente em seu julgamento político-literário, mas a quem possa influenciar seus juízes, as mulheres. Ele faz-lhes um apelo lembrando que elas são mais bondosas que os homens, usando três vezes “brando”, e duas vezes “excelências”; esta última se refere tanto a seus juízes (as Excelências) como pode representar um conjunto de qualidades que as mulheres possuem; e “brandas” seria um adjetivo para qualificar essas qualidades. Ao garantir a simpatia de seu público feminino, Quaderna conta com a influência dele para conseguir abrandar os juízes; ao recorrer às mulheres, Quaderna faz um jogo, mostrando o que pode ser uma fraqueza da parte delas (a bondade excessiva) como uma virtude que pode auxiliar os indefesos (no caso, ele próprio) nas horas de necessidade.

– E é verdade que todos os Brasileiros são fidalgos? Eu também? – perguntou o Corregedor.
Eu, que não era besta para classificá-lo como Burguês depois de ter falado mal dessa classe, respondi em cima da bucha:
– O senhor também, é claro! Para ser um Fidalgo completo, as únicas coisas

que lhe faltam, Sr. Corregedor, são um cavalo e uma bandeira! Segundo o Almanaque, existem três graus de fidalguia: a nobreza-de-toga, a nobreza-de-espada e a nobreza-territorial. O senhor pertence à nobreza-de-toga, e é por isso que, enquanto o comum dos Burgueses veste aquelas roupas bestas deles, o senhor tem direito de usar esta belíssima roupa negra, toda bordada de vermelho, esta admirável toga negro-vermelha que torna o senhor tão elegante, tão nobremente, tão imponentemente fidalgo! – disse eu, dando corda no Corregedor. [...]

– E Dona Margarida? Também pertence à Aristocracia brasileira?

– É claro, e à melhor Aristocracia rural sertaneja! Margarida, sendo uma Torres Martins e filha de fazendeiro, é uma típica Princesa sertaneja, filha de Barão! (2007, p. 352-53)

No exemplo acima, vemos como Quaderna tenta impressionar o Juiz Corregedor, mostrando que este, apesar de ser seu inimigo, está distante dele por questões políticas e legais, mas não por uma questão de classe. Quaderna usa o vocabulário retirado de um Almanaque (leitura corrente entre o povo brasileiro no começo do século, mas não reconhecido pela Academia) e de suas leituras de folhetos e novelas de cavalaria para descrever o Corregedor, um membro da *nobreza-de-toga*, e Margarida uma *Princesa* pertencente à *Aristocracia rural sertaneja*. Depois de ter mostrado para o Corregedor como ele, Quaderna, é uma pessoa de família nobre, a atitude mais segura para ele é qualificar do mesmo modo seus inimigos mais imediatos (o juiz e Margarida), desse modo colocando-os no mesmo nível das Excelências e das brandas excelências a quem já se dirigira em momentos anteriores da narrativa.

Esse jogo de Quaderna, que envolve a adulação, parece ser eficiente, sobretudo no início de seu relato; mas, com o decorrer da narrativa, a duplicidade do narrador acaba sendo exposta. O Memorial, a confissão planejada por Quaderna, acaba se revelando como uma estratégia para a legitimação de suas ideias, e a retórica do narrador acaba sendo usada contra ele mesmo, conforme observou Brito:

O emprego do termo ‘confissão’ por Quaderna revela-se como uma estratégia discursiva com dupla finalidade: sensibilizar o interlocutor para acolher com simpatia sua história

desaventurada e torná-lo cúmplice na tarefa de dar autenticidade ao seu relato. Daí a adjetivação enobrecedora – ‘nobres’, ‘belas’, ‘brandos’ – empregada no vocativo com que interpela o destinatário de seu relato, na intenção explícita de assegurar a adesão do leitor para sua causa (BRITO, 2004, p. 37).

O modo como Quaderna se apresenta para seu público envolve fatores como o contexto em que ele vive, suas crenças particulares, a ideologia da sociedade, como ele tenta fazer com que suas crenças, que estão em desacordo com o pensamento geral, possam ser validadas, usando para isso a Literatura e, mais especificamente, a escolha lexical.

Podemos terminar referindo-nos a uma observação feita por Maingueneau:

Quando um aedo grego recitava uma epopeia, dirigia-se a um grupo social que supostamente compartilhava os valores do herói. Através de seu proferimento confirmava cada um em sua condição social. Reivindicando uma certa autoridade pelo seu dizer, atribuía autoridade a seus ouvintes (2001, p. 89).

Ao longo do *Romance d'A Pedra do Reino*, Quaderna dirige a grupos sociais distintos (o povo de Taperoá; o Sr. Corregedor, representante da lei; o público geral, prováveis leitores de sua Obra, e os membros da Academia Brasileira de Letras) tentando impor-lhes seus valores. Ele tem seu grupo pequeno de seguidores, habitantes de Taperoá, mas seu desejo é impor seus valores a grupos progressivamente maiores: o Nordeste, o Brasil, o mundo (quando for sagrado Gênio Máximo da Humanidade), o que nos leva a ver nessa observação de Maingueneau uma reversão da posição de Quaderna, bem como a importância da escolha lexical para a expressão das ideias do narrador: nesse caso, o léxico é uma das armas de que ele dispõe para reafirmar a autoridade que deseja ter, bem como um meio de validar seus pontos de vista – a intertextualidade aí tem um valor grande, pois ele se baseia em obras de outros autores para expressar suas ideias, mostrando com isso que sua argumentação já foi esboçada por outros escritores/pensadores. E é

por meio do léxico que a personagem se torna viva, criando força e verossimilhança. Os traços irônicos do texto, bem como a fluidez da fala de Quaderna, e a segurança com que ele monta sua argumentação, podem impressionar o leitor: a escolha lexical, extremamente importante na caracterização da personagem, mostra a construção do imaginário de Quaderna; como ele tenta colocar seus ideais em prática no sertão nordestino; a dupla manipulação dos leitores (por meio do léxico e da retórica, bem como, especificamente em relação ao público masculino, com o auxílio da intercessão das mulheres de peitos brandos) mostra um narrador extremamente consciente que sabe usar os recursos da linguagem a seu favor. A intersubjetividade a que se refere Urbano é uma arma de dois gumes na narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino*: como a enunciação envolve não só quem fala, mas também quem escuta, o jogo de Quaderna, ao se expor de maneira aparentemente franca, acaba revelando seus propósitos ao leitor, e este dificilmente aceitará os argumentos do narrador sem contestá-los, inutilizando os esforços a que Quaderna se submeteu para alcançar seus objetivos.

And no doubt there can be more in a book than the author consciously puts there, which will help either to its profit or to its disadvantage as the case may be.

Thomas Hardy

But this I know; the writer who possesses the creative gift owns something of which he is not always master – something that at times strangely wills and works for itself.

Charlotte Brontë

CAPÍTULO III

OS NEOLOGISMOS SINTAGMÁTICOS NO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*

Nos dois primeiros capítulos desta tese apresentamos algumas considerações teóricas sobre o estilo e a escolha lexical e fizemos uma breve análise do discurso do narrador d'*O Romance d'A Pedra do Reino*, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, destacando a recorrência das “palavras sagradas” em sua apresentação para os leitores, assim como indicamos que muitas dessas palavras estão presentes nas criações lexicais suassunianas. Neste capítulo, destacaremos os neologismos sintagmáticos da obra de Suassuna; em primeiro lugar, serão introduzidos alguns conceitos relativos aos neologismos literários para, em seguida, fazermos uma análise de algumas das criações encontradas nos dois romances usados como corpus para a pesquisa, com o intuito de verificar sua expressividade no contexto das obras.

3.1 O neologismo estilístico ou literário

A literatura de ficção oferece espaço para o autor explorar sua criatividade, que pode ser vista de várias maneiras, desde a apresentação de uma ideia, a forma do texto, a renovação ou o reaproveitamento de gêneros; no campo lexical, muitas vezes ela aparece sob a forma de criações neológicas que rompem as expectativas do leitor e mostram como a língua é um instrumento vivo do qual quase sempre nos servimos sem prestar atenção a suas potencialidades.

O campo de estudos da Estilística se divide em quatro áreas: estilística do som, da palavra, da frase e da enunciação. Esta tese tem por orientação a estilística da palavra, ou léxica, que estuda “os aspectos expressivos das palavras ligadas aos seus componentes semânticos e morfológicos” (MARTINS, 2000, p. 71). A própria caracterização de *palavra* é controversa: conforme observou Kehdi (1998, p. 10-12) os critérios fonético e semântico apresentam problemas, e nem sempre são suficientes para definir de forma satisfatória o que é uma palavra; do mesmo modo, o conceito de *lexia* também pode ser insuficiente. Segundo Kehdi (op. cit., p. 13), a palavra “é um elemento de constituição complexa”; para Slama-Cazacu (apud MARTINS, 2000, p. 78),

ela “se atualiza e se completa pelo seu aparecimento em um conjunto de linguagem concreta. As palavras exprimem a realidade justamente porque podem moldar ou completar o significado conforme a situação”.

Lyons (1970, p. 154) cita a definição de Bloomsfield de palavra como “forme libre minimale”⁶, baseada na distinção entre “forme libre et forme liée”⁷: estas são as que “ne se rencontrent jamais tout seules en tant qu’énoncés entiers”⁸, enquanto as primeiras são as “qui peuvent figurer toutes seules en tant qu’énoncés”⁹, acrescentando que tal definição não pode ser aplicada às palavras gramaticais e que Bloomsfield não estabelecia uma distinção clara entre os dois conceitos (“mots phonologiques” e “mots grammaticaux”¹⁰). Para este trabalho, adotaremos essa definição, salientando a existência de uma divisão entre *palavras gramaticais* e *palavras lexicais*. As primeiras, cujo significado só é apreendido dentro de um contexto linguístico, são pouco numerosas e muito frequentes nos enunciados: pronomes, artigos, advérbios, conjunções. É possível obter efeitos estilísticos criativos a partir dessas palavras, embora o uso delas siga regras bastante fixas. Já as palavras lexicais, por sua vez, mesmo quando proferidas fora de um contexto, podem evocar nos ouvintes ou leitores sensações, ativar imagens de seres vivos ou de objetos, ou então a lembrança de ações ou de modos de agir dos diferentes seres humanos. Neste grupo são encontradas as maiores possibilidades de criação lexical neológica, devido aos inúmeros processos de formação de novas palavras na língua portuguesa.

Dentro dos estudos da estilística da palavra, as pesquisas muitas vezes se voltam para a análise dos neologismos criados por determinado autor. Entretanto, assim como acontece com a própria palavra *estilo*, a tentativa de definir o *neologismo* esbarra em algumas dificuldades que poderiam ser classificadas como crônicas. Conforme observou Cano, “há tempos tem-nos inquietado a falta de critérios claros na literatura para a caracterização do neologismo” (2007, p. 137), pois são muitas as correntes de pensamento

⁶ forma livre mínima (trad. nossa)

⁷ forma livre e forma presa (trad. nossa)

⁸ não são jamais encontradas sozinhas enquanto elocuções completas (trad. nossa)

⁹ podem aparecer sozinhas enquanto elocuções completas (trad. nossa)

¹⁰ palavras fonológicas e palavras gramaticais (trad. nossa)

desenvolvidas ao redor do assunto. Em uma tentativa de definir a questão, Cano classifica-os em dois grupos:

- a) Derivações previstas pela norma, isto é, palavras formadas por processos de derivação regulares e recorrentes;
- b) Derivações “fronteiriças”, isto é, situadas entre a norma e o sistema, por assim dizer, pois desviam-se das regularidades previstas pela norma.

Boulanger (apud Cano, 2007, p. 138) classifica o neologismo como “uma unidade do léxico, palavra, lexia ou sintagma, cuja forma significante ou a relação significante/significado não estava realizada no estágio imediatamente anterior de um determinado sistema”. Essa unidade lexical nova pode ser formada tanto na linguagem oral, nos diferentes grupos que compõem a sociedade, ou então em textos escritos, de ficção ou não. Os neologismos da língua comum surgem para suprir a falta de um vocábulo específico para definir algo novo dentro dessa sociedade, e eles muitas vezes não se disseminam de modo significativo, permanecendo restritos aos agrupamentos onde surgiram, tendo um período de vida relativamente curto, antes de caírem no esquecimento. Outras vezes, eles podem ser usados por uma grande parcela da população, tornando-se vocábulos de uso constante. Já os neologismos literários surgem sempre da necessidade que um autor tem de se expressar, ou de expressar a visão de mundo de suas personagens (caso dos textos literários em prosa) de maneira original e surpreendente, com o intuito de chamar a atenção do leitor. Guilbert (1975, p. 40-44) define esses dois tipos de formações como *neologismos denominativos* – ligados à necessidade de nomear novas criações tecnológicas, novos comportamentos sociais, novos produtos – e os *neologismos estilísticos* – criados por escritores de poesia ou de prosa com o objetivo estético, ligados à expressividade e originalidade de cada indivíduo, e que na maior parte das vezes não são difundidos na sociedade, sendo mais considerados como objeto de estudo por parte de pesquisadores.

Embora a definição proposta por Boulanger englobe a maior parte dos neologismos, tanto os da língua comum quanto os literários, percebemos que

ela deixa em suspenso uma questão delicada: se o neologismo pode ser visto sempre como uma *relação significante/significado ainda não realizada anteriormente no sistema*, no caso dos neologismos da linguagem escrita, sobretudo os literários, essa classificação depende sempre do contexto, da tentativa por parte de um autor de mostrar uma nova visão de mundo, de causar efeito sobre os leitores do texto, ou o fato de essa palavra não ser dicionarizada já a categoriza como um neologismo da língua falada ou escrita?

Cano analisa um exemplo no qual o verbo *independe* é usado em uma mensagem eletrônica: "...o referido prédio será construído entre os blocos G e U e o RU. **O cronograma de construção depende da liberação de recursos e independe de nosso controle gerencial...**" (op. cit., p. 138, grifos da autora) e, apesar de ele não constar do VOLP e dos maiores dicionários da língua portuguesa no Brasil, é difícil ver nele uma tentativa de surpreender o leitor, de mostrar uma visão particular de determinado fato – julgamos seu uso motivado apenas pelo desejo de transmitir uma ideia negativa, possibilitado pela adição de um prefixo com valor negativo (*in-*) a um verbo de uso comum na língua, tanto a falada quanto a escrita. Teria o autor desse texto mencionado por Cano tido a intenção de espantar o leitor? De mostrar para ele uma visão de mundo particular? Na nossa opinião, dificilmente. Portanto, essa questão tem de ser examinada com cautela, pois se a criação de *independe* se encaixa nessa relação inexistente definida por Boulanger, ele não confere expressividade ao texto, nem caracteriza seu autor como um grande inventor. Por mais controverso que seja o tema da *intenção* do autor, julgamos que a validade dessa ideia proposta por Boulanger depende em grande parte do contexto em que se encontra a palavra, e do propósito existente por trás de seu uso.

Ainda segundo Cano (op. cit.), alguns critérios são fundamentais para a definição e caracterização do neologismo:

- a) O sintático-formal, ou seja, faz-se necessário descrever a sintaxe que subjaz à forma derivada: se essa relação sintática é nova no sistema, podemos estar diante de um neologismo;
- b) Em segundo lugar, retomando as palavras de Rey, é preciso observar se radicais e afixos estão relacionados de uma maneira ainda não observada no sistema em estudo;

- c) Para que o critério anterior seja satisfeito, é necessário descrever as restrições de anexação de afixos e bases;
- d) Por último, salientamos a questão semântica: é necessário verificar se a interpretação da forma derivada é deduzível da soma dos conteúdos da base e do afixo ou se o produto aporta uma significação nova no sistema.

Voltando ao verbo *independe*, sua criação está dentro das possibilidades de formação de palavras na língua portuguesa (adição de um prefixo a uma base verbal, *in-* + *depende*); essa forma derivada (*independe*) transmite uma ideia básica, a da negação, motivada pelo uso do sufixo; não existe uma significação nova no sistema relativa à quebra de expectativas do leitor do texto ou o rompimento do bloqueio lexical. Pode-se argumentar que *independe* representa uma economia linguística (*independe* = que não depende), mas o resultado final da criação está tão próximo do uso cotidiano que fazemos dessa possibilidade de formação (prefixo + verbo), que muitos leitores poderiam se espantar com o fato de a palavra “não existir oficialmente” na língua portuguesa. Seria possível, então, classificar esse tipo de formação, *independe*, somente como uma palavra virtual, não dicionarizada pela facilidade de sua formação (do mesmo modo, nem todos os advérbios terminados em *-mente* são dicionarizados, e esse fato não faz deles necessariamente uma criação neológica) enquanto o neologismo literário teria características específicas que o diferenciariam desse tipo de formação mais comum?

Alves (2000, p. 109), cita Rey e sua definição de neologismos, dizendo que estes são o resultado “de radicais e de afixos já disponíveis no sistema, que são relacionados de uma maneira até então não-observada”. Esta definição não se distancia muito da anterior, e permite o mesmo tipo de questionamento exposto acima. *Independe* é o resultado da adição de um prefixo a um verbo, formação possível no sistema da língua, cujo resultado é uma nova palavra. Quando Rey disse que o neologismo é o resultado do relacionamento não observado de radicais e afixos a certas bases, estaria ele pensando em uma formação realmente inusitada, não esperada, como, por exemplo, a adição do prefixo *in-* a certos adjetivos ou advérbios? Neste caso,

independe não seria um neologismo, mas *imbonito, sim? Afinal, já contamos com o adjetivo *feio* para significar “aquilo que não é bonito”. Seria então possível classificar o neologismo como uma palavra surgida para, em um texto literário, tomar o lugar de outra já existente na língua, cuja expressividade foi em parte perdida por ser demasiadamente comum?

Podemos continuar nossa reflexão pensando no fato de todas as línguas possuírem um número finito de morfemas, de categorias e de regras, e a partir desse conjunto os falantes constroem, cada qual segundo sua competência linguística, diferentes palavras, a partir da exploração dessas regras e categorias, quebrando os bloqueios da língua, os quais são, em grande parte, determinados pelo uso, e não pela fixidez das regras. Essa quebra do bloqueio lexical é notada principalmente em relação às palavras lexicais, as que “despertam em nossa mente uma representação, seja de seres, seja de ações, seja de qualidades de seres ou modos de ações” (MARTINS, 2000, p. 77), pois elas, graças às possibilidades de formação, permitem ao autor maior maleabilidade em seu uso.

Em sua obra *Traité de Stylistique Française*, Bally observou como o esforço feito pelo ser humano para aproximar da realidade ou daquilo que consideramos como tal, e posteriormente transmiti-los por meio de palavras é, quase sempre, vão, e, ao expressarmos nossos sentimentos ou ideias, “nous sommes esclaves de notre moi; nous le mêlons sans cesse aux choses, et la réalité, au lieu de se *réfléter*, de se *réfléchir* fidèlement en nous, s’y *refracte*: elle y subit une déformation dont la nature de notre moi est la cause” ¹¹(1951, p. 6-7). Essa observação é um dos pontos fundamentais para nossa análise das criações neológicas literárias da obra em prosa de Ariano Suassuna, pois nela verificamos como a realidade é compreendida basicamente através do ponto de vista de uma personagem, que serve de mediador entre diferentes tendências de pensamento, representando as duas vertentes básicas norteadoras da criação artística de Suassuna, a tradição europeia e a cultura popular nordestina. E é também de Bally a observação (1951, vol. 1, p. 244), a respeito das inovações da linguagem literária, de que elas recaem “sur le sens

¹¹ “nós somos escravos de nosso eu; nós o mesclamos incessantemente às coisas, e a realidade, ao invés de se *espelhar*, de se *refletir* fielmente em nós, se *refrata* em nós, ela sofre uma deformação cuja causa é a nossa própria natureza”. (trad. nossa)

des mots et leur combinaison, sur les groupements syntaxiques, et en général, sur les moyens indirects d'expression".¹²

Contudo, uma questão se apresenta: se a expressividade reflete o julgamento do falante/autor; as sensações por ele sentidas, e a rede semântica de significação do texto, a definição de neologismo não incluiria inevitavelmente a famosa questão da *intenção* do autor? Voltando ao caso do verbo *independe*, torna-se difícil argumentar que o autor do texto em que ele aparece teve a intenção de mostrar sua visão particular de mundo, ou de surpreender seus leitores; a leitura do texto é fluida, tranquila, mesmo com a presença de uma palavra não dicionarizada. Por outro lado, para usar um exemplo talvez evidente demais, os textos de Guimarães Rosa são repletos de palavras indicadoras do universo físico e mental de falantes de uma região específica do país (o estado de Minas Gerais); essas palavras surpreendem os leitores, quebrando expectativas, rompendo o bloqueio lexical. No texto de Rosa nós vemos a elaboração, o refinamento, um uso consciente das possibilidades de flexão e de formação lexical, cujo resultado mostra para os leitores um mundo com o qual eles dificilmente teriam contato se não fosse por meio do texto escrito. Portanto, para a elaboração desta tese, consideramos neologismo literário a *relação significativa/significado ainda não realizada anteriormente no sistema*, desde que essa realização envolva a manipulação consciente dos processos de formação da língua portuguesa, com o intuito de mostrar uma visão de mundo particular, a de uma ou mais personagens de qualquer obra literária.

Existe uma necessidade de delimitar o campo de pesquisas em qualquer trabalho acadêmico, pois uma abrangência grande demais pode causar dispersão. No caso desta pesquisa, foi feita uma escolha pela estilística da palavra ou léxica, pois trabalhamos com as escolhas do autor e suas criações neológicas, possibilitadas pelas diferentes formas de manipulação do léxico. As alterações na estrutura da língua são possíveis, mas sofrem de certas limitações impostas pela ordem de colocação dos termos na frase, e que é natural em cada idioma; variações profundas demais correm o risco de tornar o texto ininteligível ou pouco aceitável para o público. Já as alterações no léxico

¹² Sobre o sentido das palavras e sua combinação, sobre os agrupamentos sintáticos, e de modo geral, sobre os modos indiretos de expressão (trad. nossa).

podem surpreender o leitor, chamando sua atenção para as diversas possibilidades de formação de palavras oferecidas pelo idioma.

Ao analisarmos a produção crítica e/ou acadêmica da obra de Suassuna, verificamos que, na época do lançamento d'*O Romance d'A Pedra do Reino*, e mesmo nos anos seguintes, os críticos se dedicaram a analisar diversos aspectos do romance, tais como a influência (ou não) da picaresca em sua composição; o uso que Suassuna fez da literatura de cordel; as características do narrador e como ele se posiciona em relação ao mundo; a intertextualidade; a polifonia. Entretanto, a questão da presença dos neologismos literários na narrativa parece ter sido deixada de lado sistematicamente por todos os críticos até o presente momento. Portanto, tendo em mente todos os aspectos teóricos a respeito da expressividade dos neologismos lexicais abordados anteriormente nesta tese, elaboramos a análise de alguns dos neologismos literários suassunianos, verificando como o autor usa a criatividade para mostrar sua visão de mundo.

Neste capítulo apresentaremos alguns neologismos sintagmáticos suassunianos¹³, divididos e analisados segundo o processo de formação, como uma complementação para as ideias a respeito de neologismo e criação lexical. Conforme foi explicitado na Introdução desta tese, dada a quantidade de neologismos encontrados nas duas obras, foi necessário proceder a uma seleção das criações lexicais analisadas: são apresentados exemplos em que aparecem todos os sufixos e prefixos usados pelo autor; dentro de cada caso, o processo de seleção obedeceu a um critério mais pessoal, a saber, o interesse suscitado pelos neologismos.

¹³ Conforme observado na Introdução, cinco dicionários foram usados como corpora para estabelecer o que é ou não neologismo: Candido Figueiredo (1939), Caldas Aulete (1964), Aurélio (1975), Michaelis (1998) e Houaiss eletrônico (2007). Nossas fontes maiores para confirmação de uma palavra como neologismo ou não é o *Dicionário Aurélio*, de 1975, por ser o que mais se aproxima da data da primeira edição do *Romance d'A Pedra do Reino*. O *Dicionário Houaiss*, mesmo tendo maior volume de verbetes, foi publicado quase trinta anos depois da obra de Suassuna, e consideramos as mudanças ocorridas na língua durante esse período terem sido suficientes para fazer com que palavras consideradas como neologismos na década de 1970 passassem a fazer parte do vocabulário corrente da língua, ou que outras deixassem de ser usadas. Em casos de dúvida, a consulta ao *Dicionário Houaiss* em sua versão eletrônica é a palavra final para a inclusão de exemplos de neologismos suassunianos nesta tese, pois a oportunidade de consulta a verbetes semelhantes ou palavras relacionadas oferecida por esse dicionário é uma opção que pode esclarecer problemas relacionados à existência ou não de certas palavras encontradas nos romances usados como corpora para a pesquisa.

3.2 Criações por derivação

As criações por derivação são bastante frequentes na obra de Suassuna, totalizando mais de uma centena de exemplos, alguns deles vistos mais de uma vez ao longo da narrativa. Dentre essas criações, as sufixais são mais encontradas, indicando a tendência, observada por alguns estudiosos do assunto (entre eles, Sandmann), de os sufixos permitirem maior flexibilidade de uso para os falantes, favorecendo uma maior ocorrência de neologismos. A seguir, analisaremos algumas dessas criações, divididas segundo o processo de formação.

3.2.1 Derivação prefixal

Alguns teóricos não consideram a prefixação um processo tão rico quanto a sufixação, pelo fato de muitos prefixos da língua portuguesa serem eruditos e não fazerem parte da linguagem popular, assim como por eles não acarretarem uma alteração na classe das palavras. A esse respeito, Martins (2000, p. 120) observou:

Como já foi dito, a prefixação oferece menos possibilidades expressivas que a derivação sufixal. Grande parte dos prefixos é de natureza erudita (gregos e latinos), sendo de uso maior na linguagem científica ou culta. Ao contrário dos sufixos, os prefixos não mudam a classe das palavras a que se ligam, sendo menos intensa a alteração que acarretam.

Apesar dessas considerações, verificamos a existência, na língua portuguesa de muitos exemplos de palavras formadas por meio de prefixação com grande carga de expressividade, como a própria Martins salientou: “Mas os escritores criativos conseguem com eles [prefixos] formações originais e sugestivas” (op. cit., p. 120).

Alves (1990, p. 14) destaca: “A derivação prefixal é um processo extremamente produtivo no português contemporâneo”, acrescentando que a união de prefixos a uma base pode “acrescentar-lhe variados significados:

‘grandeza, exagero, oposição, pequenez, repetição...’” (op. cit., p. 14-5). A autora ainda salienta que “a produtividade da derivação prefixal no português contemporâneo parece-nos revelar, em muitos casos, um desejo de economia discursiva por parte do falante” (op. cit., p. 28); Sandmann (1991, p. 70-72) afirma que ele “é sempre o determinante”. Essas duas características estão presentes em algumas das criações prefixais de Suassuna, cujo maior interesse é justamente o da economia da língua, condensando em uma única palavra uma ideia ou sentimento que seriam descritos com maior número de palavras, condensação tornada possível pelo acréscimo de um prefixo à base.

A partir da análise dos exemplos escolhidos, confirmamos a observação de Martins, de os escritores conseguirem formações originais e sugestivas a partir de um processo aparentemente não tão produtivo quanto a prefixação. As criações prefixais de Suassuna são formadas a partir da união dos prefixos *des-*, *in-*, *es-*, e *re-* a uma base: são neologismos criados a partir de formas antigas da língua, ou de uma acepção pouco usual de um verbo, e mostram também um bom exemplo de economia da língua e de uso figurado do léxico. Cabe observar também que foram esses os únicos prefixos utilizados pelo autor, indicando, talvez, o desejo de Suassuna de não usar alguns prefixos de origem latina ou grega, formadores de palavras normalmente associadas a um discurso mais erudito ou científico (cf. observação feita por Martins, citada na página acima).

- **Prefixo des-**

O prefixo *des-* é “indicativo de múltiplas ideias – negação, oposição, separação, afastamento, divisão, supressão, e em alguns vocábulos, até de intensificação (*desinfeliz*)” (MARTINS, 2000, p. 121). Nos exemplos recolhidos no texto de Suassuna, verificamos que ele é usado sempre para exprimir negação ou oposição.

desversado, desrimado
Começou ensinando-nos que havia dois tipos de <i>romance</i> : o “versado e rimado”, ou <i>em poesia</i> ; e o “ desversado e desrimado ”, ou <i>em prosa</i> . Era, mesmo, um exercício que nos obrigava a fazer: pegar um romance desrimado

<p>qualquer e “versá-lo”, contando em verso o que era contado em prosa. Lia para nós a <i>História de Carlos Magno e os Doze Pares de França</i>, um “romance desversado” que nos encantava pelo heroísmo de suas cavalarias... (2007, p. 92)</p>
--

João Melchíades, um cantador, dono de uma escola de cantoria na fazenda onde Quaderna morava quando criança, procurava transmitir para seus discípulos os fundamentos da cultura popular nordestina (romances, folhetos e cantigas), da qual tinha grande conhecimento. Ele deseja estabelecer uma distinção entre os dois tipos de romance: o *em poesia* e o *em prosa*. A priori, isso seria desnecessário, pois essa caracterização já define cada tipo de romance perfeitamente. Porém, João Melchíades parece julgar importante mostrar para seus alunos os detalhes específicos de cada tipo de composição, explicando que o romance *em poesia* era *versado* e *rimado*. Portanto, o outro tipo também necessitava de adjetivos que caracterizassem sua construção formal; usando o prefixo *des-*, João Melchíades criou, a partir da definição por ele mesmo estabelecida para o romance *em poesia*, dois adjetivos indicadores dessa diferença: *desversado* e *desrimado*, ou seja, o contrário daquilo que é versado e rimado. Os adjetivos tornam a definição do romance *em prosa* muito expressiva, porque se o cantador dissesse que o romance em prosa “não era versado nem rimado”, a explicação seria convencional e não chamaria a atenção dos leitores da obra.

desassistido
Esse menino não tem caráter! Não sei a quem ele puxou, tão desassistido de vergonha! (2007, p. 100)

No Dicionário Aurélio (1975, p. 149), encontramos como uma das acepções do verbo *assistir* “auxiliar, ajudar, socorrer, favorecer”; é possível então pensar na possibilidade de esse verbo ser usado por Filipa, tia de Quaderna, com o significado de “favorecido”. Porém, ela diz que o sobrinho é “*desassitido* de vergonha”, o prefixo *des-* uma vez mais indicando privação, negação. Nesse caso, *desassistido* poderia ter o mesmo significado de *desfavorecido*, sem o benefício (de ter vergonha), pois Quaderna, quando ia

ver as cavalhadas organizadas em Taperoá, sempre dizia que torcia pelo cordão vencedor. Filipa esperava que ele mantivesse coerência em suas escolhas, torcendo sempre por um único cordão, o Azul, pois este era dedicado a Nossa Senhora, enquanto o cordão Encarnado, na concepção dela, era do Diabo. A atitude do sobrinho, portanto, fazia com que ela o considerasse desassistido, *desfavorecido* de vergonha, uma criação que chama a atenção dos leitores não apenas pelo recurso da prefixação, mas também pela pouca frequência do verbo *assistir* ser usado no sentido de *auxiliar* ou *favorecer*.

desconhecença
Você sabe como é que “a centúria dos íncolas primeiros”, isto é, os homens, sai da “ desconhecença ” para a “sabença”? (2007, p. 193)

A palavra *conhecença* é registrada pelo Dicionário Houaiss, como uma forma antiga de *sapiência*, *conhecimento*. Podemos supor que ela tenha permanecido em uso em algumas regiões do Nordeste, sobretudo as mais distantes das capitais e dos grandes centros urbanos, caso da cidade de Taperoá, cenário da narrativa de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. A criação de *desconhecença* é feita através da simples adição do prefixo *des-*, indicador de *negação*, *afastamento*, *oposição*, ao substantivo *conhecença*; entretanto, sua expressividade se deve principalmente ao fato de ter por base uma palavra que, embora tenha feito parte do léxico corrente da nossa língua, não é mais usada no nosso cotidiano, a não ser, talvez, em regiões específicas do Brasil.

desventura
...eu galopo também pelas estradas e descaminhos deste meu Reino e Castelo da Raça Brasileira, e oponho, assim, às misérias, feiúras e tristezas da vida real, o galope livre do Sonho e da Desventura , sentindo-me ir, como um Dom Sebastião, talvez grotesco mas indomável, ao encontro de Deus, de meu Povo e da sagrada Morte Caetana – “ao encontro da Morte que me imortalizará”. (1977, p. 68)
Todos nós, Sr. Corregedor, repetimos a mesma vida, a mesma áspera e estranha desventura da Vida e da Morte. (1977, p. 87)

Nos trechos acima, encontramos dois exemplos da criação *desventura*, usados em diferentes contextos. No primeiro, Quaderna opõe às *misérias, tristezas e feiúras* da realidade cotidiana o *galope livre do Sonho e da Desventura*: o *galope* é o passo mais rápido dos cavalos, e a imagem de um cavaleiro galopando pode, muitas vezes, remeter à ideia de liberdade (no trecho já indicada pelo uso do adjetivo *livre*), de espaços abertos; associado ao *sonho*, ele reforça a noção de liberdade, pois compreendemos o sonho não apenas como as imagens que nos vêm à mente durante o sono, mas os ideais e os desejos que acompanham o ser humano ao longo da vida. Porém, esse galope do sonho é também o da *Desventura*: associada à figura histórica de D. Sebastião, a *desventura* é a aventura cujo final não é o esperado (alcançar determinados objetivos), mas, mesmo com a falha, ela é positiva, pois immortaliza e sagra seus participantes, tirando-os do âmbito da vida cotidiana e alçando-os à condição de mitos.

No segundo exemplo, *a áspera e estranha desventura da vida e da morte*, a desventura deixa de ser associada a heróis ou figuras emblemáticas da história, e é relacionada às pessoas de maneira geral: nascer e morrer são inerentes à vida dos seres humanos, viver é visto como algo *áspero* (ausência de conforto, algo incômodo, dolorido) e *estranho* (incompreensível, inexplicável), e a desventura pode ser compreendida como a sucessão de fatos corriqueiros, ora tristes, ora melancólicos, que caracterizam a vida das pessoas do sertão, sobretudo aquelas, como é o caso de Quaderna, envolvidas nas lutas políticas que agitaram a região no começo do século XX.

- **Prefixo *in-***

O prefixo *in-* indica também “sentido contrário, negação, privação” (BECHARA, 2000, p. 367), e é um dos mais usados na linguagem popular para exprimir a negação. No texto suassuniano, ele é encontrado na formação *in-* + base + *-vel*, formando adjetivos que exprimem impossibilidade.

inarrancável
Tudo isso, porém, era a princípio apenas uma raiz do sangue, uma peçonha

confusa que fincava dentro de mim suas raízes profundas e **inarrancáveis**.
(2007, p. 92)

Ao adjetivo *arrancável* (aquilo que é passível de ser arrancado) foi acrescentado o prefixo *in-*, formando *inarrancável*, o que não pode ser arrancado. Mesmo sendo uma criação relativamente simples, com a adição do prefixo a um adjetivo existente na língua, o neologismo é expressivo, pois sua função, além de chamar a atenção do leitor, é a de dar mais rapidez e economia ao texto: caso Suassuna não usasse essa forma, ele teria de dizer que as raízes eram profundas e *não podiam ser arrancadas*, construção bastante corriqueira e perfeitamente adequada às normas da língua. *Inarrancável* também é usado para se referir a uma peçonha, substância normalmente encontrada em forma líquida (o veneno de certas plantas ou animais), e que, portanto, não tem raízes (características das plantas), indicando com isso também um uso figurado do substantivo (peçonha) e do adjetivo (*inarrancável*), conferindo ainda maior expressividade ao texto.

inarrombável
Além disso, como o senhor já deve ter lido nos autos, minha tia, Dona Filipa Quaderna, caseira da “Onça Malhada”, tinha visto Dom Pedro Sebastião, meia hora antes de ser assassinado, entrar para o mirante, fechando ambas as portas por dentro, não só com a grande e antiga chave, mas também com as pesadas trancas de ferro que, descidas por dentro, tornavam as portas inarrombáveis . (2000, p. 362)

A palavra *inarrombável* foi formada com o acréscimo do prefixo *in-* ao adjetivo virtual **arrombável*. Neste caso, a criação é um neologismo não só pelo inusitado da forma, que chama a atenção do leitor, mas também por uma questão de economia da língua: caso o narrador, Quaderna, não usasse a expressão *inarrombável*, ele teria de expressar a mesma ideia de um modo completamente diferente, e muito mais longo, como por exemplo, “com as pesadas trancas de ferro que, descidas por dentro, tornavam as portas *impossíveis de serem arrombadas*” ou “tornavam as portas *à prova de arrombamento*”, ou mesmo “tornavam as portas *seguras contra tentativas de*

arrombamento". Qualquer uma dessas sugestões (feitas entre outras possíveis dentro das normas da língua portuguesa) estaria de acordo com as regras da língua, mas não dariam expressividade e leveza ao texto. A formação *inarrombável* transmite a ideia, de uma forma sugestiva e econômica, de as portas, trancadas como estavam, não poderem ser arrombadas, tornando o texto mais atraente para a leitura.

irrepetível
...mãos alegres, suaves, tristes, sonhadoras e valentes como aquela que as possuía e que levou para sempre a seu túmulo um segredo de ternura, uma possibilidade de refúgio única e irrepetível . (1977, p. 104)

Ao adjetivo *repetível* foi acrescentado o prefixo *i-* (*in-*). Nos dicionários consultados não é encontrada a forma **irrepetir*, o que caracteriza a formação prefixal. O verbo *repetir* tem como acepções *tornar a dizer, tornar a acontecer*; o adjetivo *repetível* tem a mesma acepção. Com a adição do prefixo de negação *ir-*, ele passou a transmitir a ideia de algo que não poderia acontecer outra vez. O uso do neologismo *irrepetível* confere ao texto maior rapidez e interesse, pois as opções – segundo as normas da língua – para expressar essa ideia seriam elas longas e prosaicas: “uma possibilidade de refúgio única e *que não poderia se repetir*”, ou “uma possibilidade de refúgio única e *que não aconteceria outra vez*”, ou “uma possibilidade de refúgio única e *que não se repetiria jamais*”; nenhuma delas conferindo ao texto originalidade, rapidez e interesse para o leitor.

- **Prefixo es-**

esfilantrópicas
Senhores Doutores, desculpem eu me intrometer na conversa de pessoas tão esfilantrópicas , mas tudo isso que estão dizendo me impressionou demais, porque tudo o que disseram é verdade e muito importante, de uma importância cachorra da molesta! (2007, p. 612)

No exemplo acima, à palavra *filantrópico* (amor à humanidade, generosidade, desprendimento, caridade), foi adicionado o prefixo *es-*, indicador de *movimento para fora, mudança de estado, esforço* (BECHARA, 2000, p. 366). A adição desse prefixo não altera o sentido da palavra, pois *filantrópico* já indica uma tendência do ser humano de se voltar para outrem, em oposição à ideia de egoísmo ou egocentrismo, atitudes em que a pessoa só pensa em si mesma. Para compreender o sentido da criação, é preciso pensar no contexto em que ela foi usada: *esfilantrópico* é uma palavra usada por Lino Pedra-Verde, ex-aluno de João Melchíades na escola de cantoria, ao conversar com Clemente e Samuel, respectivamente advogado e promotor na cidade de Taperoá. Em uma observação feita na *Seleta em prosa e verso* de Ariano Suassuna, ao comentar a expressão “Laboratório Bromatológico da Chapuletada”, Silviano Santiago diz que esse uso de palavras aparentemente sem sentido dentro do contexto é um “recurso cômico bastante comum na classe popular, que consiste em se apropriar de expressões eruditas, mas de uso corriqueiro, esquecendo por completo o significado primeiro da expressão” (apud SUASSUNA, 2007b, p. 50). Essa interpretação é corroborada pela observação feita pelo próprio Quaderna, que diz a respeito de Lino Pedra-Verde: “[Ele] continuava mascando a erva-moura, de modo que tinha baixado, nele, o espírito da profecia e da sapiência. Em tais momentos, ele dava para falar difícil, mania que pegara com João Melchíades...” (SUASSUNA, 2007, p. 612). Deduzimos então que, tendo a vontade de impressionar seus interlocutores, Lino usa a palavra *esfilantrópico* para mostrar que também sabia “falar difícil” como Clemente e Samuel.

- **prefixo re-;**

reflorados
Por isso, penso sempre nas “Maravilhas” com dias puros e frescos, de céu claro, com as alamedas de mofumbos de cachos amarelos, reflorados com a chuva. (1977, p. 95)

Segundo o Dicionário Houaiss, *florado* é um regionalismo usado no Norte e no Nordeste do Brasil, com o significado de *florido, cheio de flores*. A

formação *reflorado*, criada a partir da adição do prefixo *re-* (indicando repetição) ao adjetivo, é muito significativa, pois podemos pensar na situação do Nordeste do Brasil, que passa por períodos intensos de seca, durante os quais a vegetação morre e a paisagem fica acinzentada, árida; com as chuvas, a vegetação renasce, e as plantas (entre as quais os mofumbos) *refloram*, tornam a ficar floridas, enchendo a paisagem com a cor de suas flores.

3.2.2 Derivação sufixal

É um dos processos mais produtivos da língua portuguesa, devido à grande quantidade de sufixos existentes na língua, e aos inúmeros significados que eles atribuem aos substantivos aos quais se unem. Alves (1990, p. 29) observa o fato de o sufixo ser um “elemento de caráter não-autônomo e recorrente” cuja união a uma base frequentemente altera sua classe gramatical; ao falar sobre a sufixação, Bechara (2000, p. 357) ressalta que os sufixos “difícilmente aparecem com uma só aplicação; em regra, revestem-se de múltiplas acepções e empregá-los com exatidão, adequando-os às situações variadas, requer e revela completo conhecimento do idioma”, e Martins (2000, p. 114), observa que, dentre os processos de formação de palavras da língua portuguesa, a sufixação é o “de maior vitalidade, quer pelo grande número de sufixos da língua (mais de uma centena), quer pela variedade de conotações que muitos deles permitem sugerir”.

A expressão de ideias ou de sentimentos pejorativos encontra um grande campo de expressão nas derivações sufixais e, embora a questão da afetividade dos sufixos possa ainda causar controvérsias entre alguns estudiosos, é cada vez mais aceita a ideia de alguns sufixos carregarem uma conotação negativa que pode ser transferida para a base à qual se associaram, ainda que a base seja considerada “neutra” pelo falante. A esse respeito, Lapa (1977, p. 104) disse que,

É nos sufixos que a descarga das paixões se dá com maior energia. Os sentimentos que vulgarmente agitam a nossa alma e que se resumem, afinal, no amor e na aversão que

manifestamos de ordinário pelas coisas e pelas pessoas, refletem-se perfeitamente em alguns dos sufixos.

Mattoso Câmara Jr. concorda com o teórico português, fazendo a seguinte observação a respeito do valor afetivo dos sufixos:

Assim se destacam em nosso espírito certos sufixos como poderosos centros de carga afetiva, e o seu conteúdo é quase só nisso que se resume. Como elementos de formação vocabular, que essencialmente são, a sua posição no interior do sistema linguístico é muito mais mórfica do que semântica... (1977, p. 61)

E acrescenta: “Essa vacuidade nocional facilita o fenômeno da saturação afetiva, e faz de muitos sufixos portugueses uma série de vigorosos elementos estilísticos” (1977, p. 61).

O grande número de sufixos existentes na língua portuguesa favorece a chamada concorrência sufixal, ou seja, dois sufixos exercem uma função aproximada, como *-ista* e *-ano*, ou, em alguns casos, *-ista* e o pospositivo *-logo* (normalmente considerado como um sufixo), estabelecendo, por exemplo, a distinção entre oftalmologista e oftalmólogo, esta última denominação sendo por muitos considerada mais “fina” devido ao uso de *-logo*. Nesses casos de concorrência observamos que o uso de um sufixo em detrimento de outro pode favorecer a criação de neologismos, com a simples troca servindo como motivo para o rompimento do bloqueio lexical, surpreendendo o leitor. Em outros casos, conforme salienta Alves (1990, p. 36), “alguns substantivos neológicos concorrem com suas respectivas bases, também substantivas, desprovidas de sufixo”. As criações sufixais de Suassuna são originais e sugestivas, pois ele não apenas aproveita alguns elementos da cultura sertaneja e das novelas de cavalaria em suas criações, como também rompe o bloqueio lexical, surpreendendo o leitor, com o uso inesperado de alguns sufixos, ou então de bases pouco usuais. É também na sufixação que percebemos como Suassuna é um grande manipulador dos recursos da língua portuguesa, e consideramos

que seus neologismos sufixais merecem destaque em sua obra não apenas pela quantidade, mas pela originalidade.

Sufixos formadores de adjetivos: -aco; -ado; -al; -ano; -ário; -dor; -eiro; -ento; -esco; -ício; -ico; -ino; -nte; -ório; -oso.

- **Sufixo -aco**

geníaco
Ser Poeta, é ser um “ geníaco ”, um “filho assinalado das Musas”, um homem capaz de se alçar à umbela de ouro do Sol, de onde Deus fala ao Poeta! (2007, p. 239)

O sufixo *-aco* indica *da natureza de* ou *natural de* e foi acrescentado ao substantivo masculino gênio, criando *geníaco*, o que tem a natureza de gênio ou é semelhante a um gênio.

- **Sufixo -ado**

fortalezado
Mas era tão “ossudo, membrudo e fortalezado ”, que sua estatura alta ficava equilibrada pela robustez, dando a impressão de que ele era de altura só muito pouco acima da mediana. (2007, p. 529)

Uma formação substantivo + *-ado*: *fortalezado*. A palavra *fortaleza*, referindo-se a uma edificação, sugere força, inacessibilidade, defesa; entretanto, no trecho acima ela é aplicada para se referir a um ser humano, Arésio. Para interpretarmos o uso de *fortaleza* nesse contexto, podemos pensar em uma analogia: a constituição física de Arésio levaria as pessoas a descrevê-lo como um homem *forte*, um *forte* é uma edificação projetada para proteger as cidades, assim como a fortaleza; a proximidade fortaleza/forte pode ter levado Quaderna a ver no primo um homem *fortalezado*, ou seja, cuja ossatura e altura são acima do normal; no caso, o sufixo *-ado* dando a ideia de “provido de”, “que possui”, ou mesmo “conexão” com a base da criação,

fortaleza. A criação também rompe com os adjetivos “forte” e “forçado”, normalmente usados para se referir a uma pessoa, especialmente homem, cuja constituição física e força são maiores que o habitual.

- **Sufixo -al**

Penetral, promotorial, romançal
Enquanto nos dava suas aulas, “enterrado ali, numa posição muito inferior a seus méritos”, ia ele concebendo, há tempo, uma obra filosófica e profunda, o <i>Tratado de Filosofia do Penetral</i> , destinada a ultrapassar os Estudos Alemães de Tobias Barretto e a revolucionar o ambiente filosófico brasileiro. (2007, p. 165)
Naquele tempo, ainda se poderia, talvez, encontrar um motivo para essa aversão, porque, segundo as más-línguas da Vila, Dona Carmem mantinha, há vários anos, uma “amizade intelectual” com o nosso Anjo decaído e promotorial , o Doutor Samuel Wan d’Ernes, seu companheiro de canto no coro da nossa Igreja! (2007, p. 391)
História d’o Rei Degolado nas Caatingas do Sertão. Romance armorial e novela romançal brasileira (1977, capa)

Três formações com o sufixo *-al*; *penetral*, *promotorial* e *romançal*. Segundo o Dicionário Houaiss, esse sufixo se une a substantivos para formar adjetivos, mas nos exemplos citados encontramos a junção de *-al* a um verbo, caso de *penetral*, (penetrar + *-al*), criando um adjetivo substantivado que dá nome à filosofia concebida pela personagem Clemente. Em relação a essa formação, é possível pensar em uma analogia com *O Capital*, de Karl Marx, por Clemente se filiar à Esquerda, justificando o inusitado da criação verbo + *-al*. Em *promotorial* existe o acréscimo do sufixo a um substantivo (promotor + *-al*), e o sufixo pode apresentar uma das seguintes acepções: *relativo*, *pertencente*, *concernente a*, *próprio de*. *Promotorial*, portanto, seria algo relativo ou concernente ao cargo de promotor ocupado pela personagem Samuel.

Em relação a *romançal*, a explicação para é dada pelo próprio escritor: segundo ele, é uma formação criada a partir de *romance* ou *romanzo*, termos que, a princípio, designavam apenas os dialetos surgidos a partir do Latim vulgar em certas regiões da Europa, e posteriormente passaram a identificar as

poesias em romance; destas, por sua vez, foi criado o Romanceiro Ibérico, cujas gestas originaram o “Romanceiro cigano, da Espanha, e ao Romanceiro Popular do Nordeste, do Brasil – este, como meu romance, não mais ibérico, nem negro, nem índio, mas já brasileiro e castanho” (1977, p. 130).

- **Sufixo -ano**

cavalariana
Acontece que estou completamente areado! – disse eu, inquieto. – Com as voltas que demos e com a atenção que eu vinha prestando a essas Literaturas cavalarianas de vocês estou completamente desorientado, com o mundo escuro e virado às avessas! (2007, p. 224)

O sufixo *-ano* pode indicar maneira de pensar, doutrina, seita, ocupação relacionada com a coisa expressa pela palavra que lhe deu origem; na formação *cavalariana* (cavalaria + *-ana*) o sufixo indica tanto a maneira de pensar quanto a ocupação: Quaderna tem em mente a cavalaria andante da Idade Média e as novelas de cavalaria; ambas têm em comum certos ideais de conduta, regras e convenções, além do elemento de aventuras presente nas novelas de cavalaria. Ao falar nas *Literaturas cavalarianas* de Clemente e Samuel (que narravam a história de Zumbi dos Palmares e da Batalha de Alcácer-Quibir, respectivamente), Quaderna pensa nos atos heróicos nelas praticados, nos exemplos de bravura e de coragem dados por quem delas participou, comparando-os com as novelas de cavalaria que ele tanto gostava de ler, estabelecendo assim a ligação entre a história e a cultura do Brasil com a cultura ibérica.

- **Sufixo -ário**

lunária
Mas não escreva coisa besta, não: quero uma história litúrgica, epopéica, lunária , astrológica, solar, risadeira, de putaria, bandeirosa e cavalariana, tendo como centro a Demanda Novelosa da Guerra do Reino que a gente vai fazer! (2007, p. 714)

A criação *lunária* (lunar + -ária) tem por base a lua, através do adjetivo *lunar*, o qual tem por uma de suas acepções “que evoca a lua por seu caráter de irreabilidade”. No trecho citado, a personagem Lino Pedra-Verde enumera as características que espera do romance escrito por Quaderna: uma história *litúrgica, epopéica, lunária, astrológica, solar, risadeira, de putaria, bandeirosa e cavalariana*, nove adjetivos que se referem aos diferentes tipos de folhetos encontrados no Nordeste. O uso de *lunária* pode ser entendido se pensarmos na condição de “irreabilidade”, ou seja, o romance escrito por Quaderna não precisaria se encaixar nas prescrições exigidas pelo realismo literário.

- **Sufixo -dor;**

enceguecedor
Nas pedras da cerca, o sol enceguecedor faiscava, centelhando em seu granito, incrustado de quartzo e malacacheta. (2007, p. 399)

O sufixo -*dor*, que transmite ideia de agente de uma ação, foi acrescentado ao verbo *enceguecer*, que significa *tornar cego*, e é menos usual que *cegar*. Ao usar esse verbo, junto com o sufixo -*dor*, Quaderna transmite para o leitor uma sensação muito mais forte do brilho e do impacto que a luz do sol causava nas pessoas naquele momento, interpretação corroborada pela presença de *centelhava*, flexão de *centelhar*, verbo que tem como uma de suas acepções “lançar centelhas por estar incandescente”.

crestador
Durante dois anos seguidos, as ventanias crestadoras de agosto e setembro varreram as nuvens e queimaram as terras do Sertão, sem chuva nenhuma em janeiro, fevereiro e março. (1977, p. 110)

O verbo *crestar* significa *queimar de leve, superficialmente, ressecar por excesso de calor ou de frio, abrasar-se*, levando à suposição de seu uso se limitar majoritariamente às ocasiões em que o fogo (ou a luz do sol extremamente forte) possa queimar um objeto ou a pele dos seres humanos ou dos animais. Entretanto, no exemplo acima, *crestador* (crestar + -*dor*) foi usado

como um adjetivo para designar a ventania típica do sertão nordestino. O uso é significativo, pois ao qualificá-la como *crestadora*, Quaderna indica que esse vento é forte, quente e não alivia a sensação de calor que as pessoas possam estar sentindo; pelo contrário, ele aumenta o incômodo causado pelo sol do sertão, impressão favorecida também por Quaderna dizer que a ventania queimara a terra por dois anos seguidos.

- **Sufixo -eira**

Mijadeira
A Aventura da Onça Mijadeira (2007, p. 415)

A criação acima é formada a partir do verbo *mijar* + (d)-*eira*; o verbo, de uso informal na língua portuguesa, é outra forma de se referir ao ato de urinar; usado em sua forma pronominal, indica “revelar-se medroso”; o sufixo *-eira* indica nome de agente: a Onça *Mijadeira* é aquela que mijar bastante; por extensão de sentido, é possível pensar nela como uma onça *medrosa*. A onça é um animal conhecido por sua ferocidade e força, e no sertão nordestino representa um dos maiores perigos que a pessoa possa enfrentar. Na narrativa de Quaderna, é o animal mítico por excelência (cf. MUZART, 1977), mas, como o *Romance d'A Pedra do Reino* é uma novela de cavalaria às avessas, podemos ver uma referência irônica na aventura da Onça *Mijadeira*: Eusébio Monturo, o paladino de Taperoá, se oferece para enfrentar a onça, perguntando “Onde está esse animal felino, cruel e predatório?” (2007, p. 354), usando um vocabulário que se aproxima do lugar comum (onça = predador). Contudo, a onça está escondida embaixo da cama (reversão das expectativas, pois a onça deveria atacar, e não se esconder), e quando ele vai tirá-la de lá, ela mostra ser fraca, medrosa e desdentada, começando a defecar de tanto medo, deixando Eusébio em uma situação embaraçosa perante a população que, ao ver que a onça não oferecia perigo nenhum, começa a caçar de Eusébio. Considerando a ligação do *Romance d'A Pedra do Reino* com as novelas de cavalaria, a referência, neste caso, pode ser a Besta Ladradora da *Demanda do Santo Graal*, um monstro de origem incestuosa perseguido pelos cavaleiros andantes, a quem destruía. A aventura, noção central na Demanda,

indica que o cavaleiro andante tentaria mostrar seu valor, tentando eliminar o monstro; no caso da narrativa de Suassuna, vemos a *Aventura da Onça Mijadeira* como uma paródia das narrativas relacionadas à Besta Ladradora na *Demanda*.

risadeira
Mas, uma vez que, tendo procurado contar tudo de maneira epopéica e risadeira , só fiz foi dar a impressão de ser um bufão irresponsável, vou, agora, mudar de tom e revelar algo do que se oculta por trás de meus cavalos, coroas e bandeiras, do meu sonho de Sol e riso despedaçado. (1977, p. 73)

O sufixo *-eira* pode indicar abundância, aglomeração, coleção, ou também causa produtora; na formação *risadeira* (risada + *-eira*) é possível compreender o sufixo como indicador tanto de abundância quanto de causa produtora: Quaderna diz que tem tentado contar sua história de maneira *epopéica e risadeira*, ou seja, com os elementos da epopeia (ações valorosas, atos heróicos, cenas comoventes) bem como com os do riso. Assim, sua narrativa seria repleta de passagens humorísticas que fariam seus ouvintes dar risada; além do mais, essa maneira *risadeira* serviria também para disfarçar os verdadeiros sentimentos de Quaderna, ocultando o que ele próprio diz estar por trás *de meus cavalos, coroas e bandeiras, do meu sonho de Sol e riso despedaçado*.

galopeiro
Eu fiquei realmente impressionado com isso, Senhor Corregedor, porque, por um motivo ou por outro, de fato, foi nisso que me tornei, num safado galopeiro e galhofeiro. (2007, p. 461)
Enganam-se, portanto, aqueles que julgam que eu, ao valorizar esse espírito corajoso, galopeiro , desembandeirado, “de esconjuro e de festa”, do Povo Brasileiro, estou apenas tentado criar fantasias ilusórias e anestesiadoras. (1977, p. 72)

Galopeiro é formado a partir de galope + *-eiro*, sufixo que pode indicar “o que produz, negocia ou cuida” ou “lugar, local”. No contexto acima, contanto, vemos na criação não uma relação com as acepções mencionadas, e sim, algo

mais ligado a uma característica do substantivo que originou a criação: se o galope é o passo mais rápido do cavalo, aquele que é *galopeiro* é livre, solto, veloz, interpretação reforçada pela presença, no segundo exemplo citado, das expressões “espírito corajoso” e “desembandeirado”.

- **sufixo -ento**

bandeirenta
Tendo eu começado logo com uma seca – exemplo da resistência e do orgulho “de cabeça baixa” dos Sertanejos – e mostrando logo duas pessoas pobres, assim feias e sujas, numa estrada poeirenta, cheia de ossos e carniças, acho que adquiri o direito de contar a visagem que Nazário viu, e que, mesmo sendo meio bandeirenta , gloriosa e cavalariana, talvez agora passe a nos ser perdoada a ele e a mim. (1977, p. 5)

O sufixo *-ento* pode ser usado para formar adjetivos intensificados ou para indicar aumentativos; no exemplo acima, como ele está unido a um substantivo, vemos nele um aumentativo relacionado ao uso figurado da palavra bandeira: a visagem *bandeirenta* não seria aquela em que existe uma grande quantidade de bandeiras, mas sim, acontecimentos grandiosos e impressionantes, outra ocorrência de um neologismo semântico em função metafórica, pensando na bandeira como o pavilhão levado pelos cavaleiros andantes ou pelos soldados medievais à frente de seus exércitos, e que tremulava ao vento durante os combates e as justas.

- **Sufixo -esco**

Quadernesco
Estão resumidos aí, portanto, alguns dos motivos que terminaram me fazendo considerar honrosa minha descendência quadernesca . (2007, p. 84)

Segundo o Dicionário Houaiss, o sufixo *-esco*, formador de adjetivos, além de ter conexão com o substantivo que o origina, pode também indicar “certa aura de qualificação de ordem algo artística e romanesca, quando não

em tom de pilhéria”. No trecho acima, Quaderna menciona sua ascendência, que para a sociedade era motivo de vergonha, por seus antepassados terem sido os líderes dos incidentes da Pedra Bonita, mas para ele era motivo de muito orgulho, por ele considerá-los legítimos reis do Brasil. Em *quadernesca* é possível ver essa aura romanesca atribuída ao adjetivo, pois Quaderna encara os incidentes ocorridos no século XIX não como atrocidades dos líderes da seita contra os demais participantes, mas sim, como uma manifestação de violência da sociedade contra seus antepassados, o que lhes confere essa aura de prestígio e de sacrifício própria dos grandes heróis e mártires.

cavaleiresco
Já pensou, Quaderna? O Brasil será transformado numa espécie de Holanda em ponto grande, nuns Estados Unidos quaisquer, por aí, e deixará de ser peculiar, cavaleiresco , latino e católico, o filho glorioso da Ibéria! (2007, p. 269)
Vai haver cavalhada hoje? – perguntavam, porque eram, todos, conhecedores dos meus hábitos e glórias cavaleirescas . (1977, p. 54)

Dois exemplos do uso de um adjetivo formado a partir do substantivo cavaleiro + -esco. No primeiro, o Brasil é descrito como cavaleiresco, uma referência aos cavaleiros andantes e às novelas de cavalaria – o sufixo -esco indica a conexão do substantivo derivado com o que lhe dá origem – e vemos como na concepção de Samuel o Brasil tem uma ligação com aquilo que os cavaleiros representavam na Idade Média: a fidalguia, a nobreza (de origem e de sentimentos), o temor a Deus, a coragem e a integridade, interpretação reforçada pela presença dos demais adjetivos: *latino* e católico, bem como *filho glorioso da Ibéria*. No segundo exemplo, as *glórias cavaleirescas* de Quaderna referem-se às cavalhadas, uma versão estilizada dos torneios militares dos quais participavam os cavaleiros andantes, e que adquiriu uma conotação religiosa, representando a luta entre mouros e cristãos. Nas cavalhadas, os participantes assumiam os papéis de figuras lendárias das novelas de cavalaria, como os Pares de França que lutavam ao lado de Carlos Magno e tinham – ainda que figurativamente – de provar que eram tão valentes quanto os heróis que personificavam. Portanto, a criação *cavaleiresca* leva o leitor a

imaginar o ambiente em que aconteciam as cavalhadas em Taperoá e o orgulho que Quaderna sentia de delas participar.

aventuresco
Uma das características principais dos Romances aventurescos , bandeirosos e cavalarianos como este meu Castelo da Raça Brasileira, é deixar uma cena assim interrompida, com as belas Damas, que me ouvem, de peito opresso e coração suspenso esperando o resultado. (1977, p. 48-49)

A palavra *aventuresco* é dicionarizada, significando “em que há ou que envolve aventura, ousadia, sorte ou risco”. Entretanto, é possível ver em *aventuresco* a união do sufixo *-esco* ao substantivo *aventura* tendo em mente o conceito de *aventura* assim como era entendido na Demanda do Santo Graal: o cavaleiro que saía pelo mundo tentando provar seu valor e sua coragem, a ideia não se relacionando com a concepção mais contemporânea de aventuras como passatempo ou oportunidade de diversão ou mesmo algo inesperado.

- **Sufixo *-ício***

assombratício
Também para evitar à sua pele delicada, as ásperas queimaduras do nosso Sol, trazia à cabeça um capacete de cortiça, branco, e tudo isso lhe dava um aspecto assustador, até assombratício para quem não o conhecesse. (2007, p. 172)

A formação da palavra *assombratício* pode ser pensada levando em consideração a palavra *assombração* (fantasma, alma do outro mundo), que se ajusta à descrição que Quaderna faz de Samuel, de pele muito clara e todo vestido de branco – no imaginário popular, as almas do outro mundo são brancas. *Assombratício* seria formado pela junção *assombração* + *-ício*; a explicação para a existência do fonema *t* poderia ser dada por uma questão de analogia, pela existência de palavras terminadas em *-tício* no léxico da língua portuguesa.

incomodatício
Estas, mesmo quando não gostavam disso no começo, terminavam gostando no fim: primeiro, por causa da fama deles; depois porque, como me dizia uma recém-casada sertaneja em meu “Consultório Sentimental e Astrológico”, “esse negócio de fuder no começo é um pouco incomodatício , mas depois até entrete”. (2007, p. 542)

A existência do adjetivo *incomodativo* (que incomoda, que causa desconforto) fornece uma explicação para a existência de *incomodatício*, criação na qual vemos o rompimento do bloqueio lexical, com a substituição do sufixo *-ivo* pelo sufixo *-ício*.

- **Sufixo *-ico***

samuélico, inférnica, almanáquico, enxaquêquico
Sofri, também, por outro lado, a [influência] da Direita samuélica , que é romântica, por ser noturna, lunar-satúrnica, fidalga, da esmeralda, inférnica , verde-lodo e da Lua. (2007, p. 576)
Mas, depois de casado com minha Mãe, uma moça fidalga se bem que bastarda, filha do Barão do Cariri e irmã de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, resolvera “sepultar aquelas histórias todas no olvido e no passado”, como dizia ele, no seu estilo almanáquico , e já prenunciando o Poeta que eu iria ser, por herdar a “ciência” dele – bebida no <i>Lunário Perpétuo</i> e no <i>Livro de São Cipriano</i> . (2007, p. 542).
Depois porque, se o bebesse no almoço, seria infalivelmente atacado pelo “mal-sagrado do Gênio”: teria visões e visagens, como Poeta-épico, visionário e Profeta que sou; reviveria aventuras e cavalarias que já vivera, em minhas batalhas e emboscadas sertanejas; possuiria em sonho todas as mulheres que desejasse; por fim, dormiria um curto mas profundo sono enxaquêquico ; e acordaria com uma lucidez terrível, divino-demoníaca, fundamental para a solução de Enigmas e logogrifos, o que me seria altamente útil para o meu novo depoimento daquela tarde sobre o caso de Dom Sinésio Sebastião, O Alumioso – o rapaz do cavalo branco. (1977, p. 62).

Nos exemplos citados, temos criações a partir de um substantivo + *-ico*, sufixo formador de adjetivos indicadores de participação, relação,

pertencimento; um dos substantivos é próprio (o nome de uma personagem, Samuel) e os demais são comuns. Em todas elas, verificamos a noção de relação e pertencimento com o substantivo usado como base para a sufixação: a Direita *samuélica* é a posição política e ideológica defendida por Samuel Wan d’Ernes; ela é também é *inférnica* (inferno + *-ico*), relativo ou pertencente ao inferno – referência ao que é subterrâneo e oculto – essa face corresponde ao estereótipo da figura romântica, do poeta que vivia recluso, afastado da sociedade, sua inspiração vindo das forças incontrolláveis com as quais poucas pessoas tinham contato. O estilo *almanáquico* é relativo aos textos publicados em almanaques (lidos pelo pai de Quaderna, Justino), nos quais apareciam construções sintáticas e vocabulário que lhes eram característicos, distinguindo-os de outros tipos de publicação; o sono *enxaquêquico* é aquele provocado pela enxaqueca, um sono atormentado pela dor e pelo desconforto que não permite que a pessoa descanse e recupere suas forças.

gaviônicos
Faça apelo aos gaviônicos restos de sangue Negro e Tapuia que você tem, Quaderna, e entenda que o penetral “é o penetral”, que o penetral “é”! (2007, p. 195-6)

Gaviônicos é uma formação sugestiva, que tem por base um animal pouco comum em metáforas e/ou expressões populares, o gavião. O sufixo *-ico* indica naturalidade, pertencimento; neste exemplo, ele forma um adjetivo que qualifica a palavra *restos*. A partir do ponto de vista da personagem Clemente e do valor por ele dado à figura do gavião, podemos pensar no sufixo *-ico* indicando que, assim como o gavião é importante para Clemente, os gaviônicos restos por ele mencionados não seriam algo pejorativo, mas sim, indicariam a ideia de remanescentes, de algo em pouca quantidade, mas indispensável para Quaderna compreender as noções relativas à Filosofia do Penetral.

cáprico, bódico
Tanto ele como seu Pai e seus dois irmãos: Silvestre, o Bastardo, aliado seu, e o outro, seu inimigo irreconciliável, Arésio, o Cáprico ! [...] Excelência, “ cáprico ” quer dizer “ bódico ”. (2007, p. 354-55)

Duas definições para a personagem Arésio, cujo nome pode ser lido como derivação do nome Ares, o deus grego da guerra, “o mais odioso dos imortais”, o “mal encarnado” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1973, v. I, p. 125); e que muitas vezes foi sobrepujado por outros deuses, como Atena (uma mulher, que usou contra ele sua grande inteligência) e até mesmo por um herói grego, Diomedes: Ares pode ser considerado uma representação da força dissociada da inteligência. Em “Arésio, o Cáprico”, *cáprico* funciona como uma alcunha ou epíteto, expressão que transmite a essência da personalidade da pessoa. *Cáprico* é uma palavra dicionarizada, cujo significado é “relativo ou pertencente a uma cabra”, animal conhecido por sua agilidade e gosto pela liberdade; segundo Chevalier & Gheerbrant, essa liberdade é feita de impulsos imprevisíveis. Na forma latina da palavra cabra (*capra*) está também a raiz de *capricho*, ou seja, a vontade irreprimível e sem razão lógica para fazer alguma coisa (1973, v. II, p. 17). Quaderna esclarece que *cáprico* quer dizer *bódico*; palavra na qual vemos a formação bode + *-ico*, sufixo indicador de naturalidade ou formador de adjetivos. Ao dizer que *cáprico* equivale a *bódico*, Quaderna equipara dois animais cujas simbologias são diversas, pois o bode é, eminentemente, um animal trágico, que simboliza “a força do élan vital, ao mesmo tempo generoso e facilmente corruptível” (& Gheerbrant, v. I, p. 224), além de ser normalmente associado, na imaginação popular, ao diabo. Ao dizer que Arésio é *cáprico*, Quaderna indica que o primo, tem as qualidades do deus Ares (força que pode ser vencida por meio de estratégias), e as da cabra (o gosto pela liberdade e o capricho); mas, ao colocar *cáprico* e *bódico* como sinônimos, Quaderna indica que Arésio representa as forças contraditórias da força física, do desejo irreprimível, da força que é vencida pela inteligência ou pela esperteza, o élan vital e a fraqueza, que o torna presa fácil da corrupção.

satúrnicas
Também, se eu não gastasse toda a prata e todo o Sol do meu sangue com o olho clássico e vidente, o outro não seria capaz de enxergar o sofrimento e a miséria, a feiúra desdentada e barriguda das pessoas, os morcegos, os urubus e as corujas das Furnas sertanejas, onde moram as Divindades infernais, satúrnicas e subterrâneas do meu Mundo astrológico e zodiacal! (2007, p. 576-77).

O uso de *Divindades infernais e satúrnicas* remete à influência conjunta do planeta Saturno e de Plutão, deus dos infernos da mitologia greco-romana. Plutão é chamado de *o príncipe das trevas*, símbolo das profundidades de nossas trevas interiores (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. IV, p. 34-35); em *satúrnica* temos a criação Saturno + *-ica*, remetendo às características de Saturno, entre as quais, o fato de ele ser o Grande Maléfico. A associação Plutão/Saturno reforça a ideia do que é oculto e fica longe da vista das pessoas; portanto, as Divindades infernais, satúrnicas e subterrâneas do mundo de Quaderna não são necessariamente benéficas, e podem arrastar as pessoas para regiões desconhecidas, ou revelar aspectos ocultos de suas almas. Essas divindades moram em furnas (cavernas, grutas, locais escuros e escondidos) e estão relacionadas a animais como morcegos (segundo algumas interpretações, um ser cuja evolução espiritual foi interrompida), urubus (que comem carniça) e corujas (símbolo do conhecimento racional, mas que, no imaginário popular, são consideradas animais noturnos e de mau agouro). Desse modo, percebemos que as Divindades a que Quaderna se refere estão associadas a animais que, ao menos na concepção popular, são negativos e/ou perigosos, além de não serem belos, configurando assim uma imagem obscura e misteriosa dessas divindades.

- **Sufixo *-ino***

clementino
Há muito tempo que eu desejava me instruir sobre aquela profunda filosofia clementina , para me ajudar em meus logogrifos. (2007, p. 159)
Sem esta explicação, pareceria até que eu só aceito o Tapirismo samuélco, já que venho traindo o realismo feroz exigido pelo Oncismo clementino . (2007, p. 242)

Criação sufixal derivada do nome Clemente: o sufixo *-ino* é usado para formar nomes de naturalidade, que neste caso pode ser compreendida não como lugar de nascimento de uma pessoa, mas sim, de uma ideia ou conceito. Clemente é o criador da Filosofia do Penetral e do movimento literário Oncismo Negro-Tapuia, dois movimentos voltados para a realidade do sertão nordestino.

Ao usar o adjetivo *clementino* para designar o Oncismo e a filosofia, Quaderna estabelece uma ligação profunda criador/criatura, vinculando-os de modo indiscutível. No segundo exemplo também podemos perceber o uso do humor, pois o realismo ligado ao Oncismo é descrito como *feroz*; o símbolo do movimento é a onça, animal que dificilmente é domesticado, a ferocidade da onça, portanto, encontra sua correlação na ferocidade de expressão e de postura exigida pelo movimento literário de Clemente.

tigrinos
Coisas grandiosas, guerreiras e cavalarianas misturavam-se, insensivelmente, com amores – poéticos e legendários no caso solar de Sinésio e Heliana, esverdeados e lunares no de Gustavo e Clara, tigrinos , satúrnicos e subterrâneos no de Arésio e Genoveva. (2007, p. 637)

No trecho acima são encontradas definições para diferentes tipos de amores vividos por três casais que representam tendências e simbologias opostas no contexto d'*A Pedra do Reino*: o de Arésio e Genoveva é descrito como *tigrino*, *satúrnico* e *subterrâneo*. O tigre é um animal belo, porém perigoso, traiçoeiro, desleal; um amor *tigrino*, apesar de conter em si a beleza normalmente a ele associada, seria aquele em que não se pode confiar, que não traz felicidade para quem ama; pelo contrário, pode ser causa de infortúnio para os amantes. A interpretação é corroborada pelos outros adjetivos usados para qualificar esse amor, *satúrnico* e *subterrâneo*. O planeta Saturno, na astrologia, é conhecido como o *grande maléfico*, pois ele “simboliza os obstáculos de todos os tipos, a prisão, a carência, a falta de sorte, a impotência, a paralisia” (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. IV, p. 155-53); *subterrâneo*, aquilo que está oculto sob a terra e não pode ser visto, como as correntes subterrâneas, que não são visíveis a olho nu, mas podem ocasionar grandes mudanças na superfície dos mares. Desse modo, o amor de Arésio e Genoveva é selvagem, ligado às forças ocultas da natureza e da vida, e possivelmente só traria dissabores para os dois amantes, não alegria ou tranquilidade, pois ambos deveriam superar diversos obstáculos para concretizá-lo.

- **Sufixo -nte**

fagulhante
Sob o sol fagulhante do ainda quase meio-dia sertanejo, o Sertão me aparecia como uma enorme Cadeia de serras pedregosas. (2007, p. 322)

Segundo o Dicionário Houaiss, de todos os verbos da língua portuguesa podem ser, virtualmente, derivados adjetivos ou substantivos em *-nte*. Acima, temos a criação verbo + sufixo, fagulhar + *-nte*, dando origem a um adjetivo. No trecho citado, além do inusitado da criação, podemos pensar também em uma questão de economia da língua: se Quaderna não se referisse ao sol *fagulhante*, ele teria de dizer “o sol que fagulhava”, ou “o sol que soltava fagulhas”. Em qualquer um dos casos, as construções, além de corriqueiras, não são tão concisas quanto a criação *fagulhante*, que acaba dando mais rapidez e maior leveza ao texto.

escumejante, espumejante
As “virações” são uns acessos apocalípticos que me assaltam de vez em quando, atacado que sou do “mal sagrado” dos Vates, dos Poetas escumejantes e dos Profetas. (2007, p. 563)
Nunca vi tal coisa em mim, porque, quando a gente bebe o Vinho, cai, no mesmo instante, no sagrado sono-de-ataque da Poesia escumejante . (1977, p. 62)
É que, no mesmo instante, tivera a certeza de que aquilo era uma das encarnações da Morte divina e diabólica, da sertaneja e tapuia Moça Caetana; e, também, de que, daí a um segundo, ele mesmo estaria à beira da morte, nos estremeços epiléticos e espumejantes do “mal sagrado”, que ali já vinha agora, estralando e coriscando, do seu sangue para dentro de sua cabeça, anuviando seus olhos e trazendo raios, coriscos e listras de fogo a seu juízo profético e desgovernado. (1977, p. 6)

O verbo *espumar* e sua variante *escumar* significam soltar ou produzir espuma; em um sentido figurado podem ser usados para transmitir a ideia de *mostrar-se furioso, enraivecido*; os adjetivos *espumejante* e *escumejante* são criados com a adição do sufixo *-nte* aos verbos. Nos dois exemplos, há uma

associação entre a poesia e o “mal sagrado”, a epilepsia: quem sofre desse mal, durante as crises, faz movimentos involuntários e saliva muito, levando o leigo a dizer que os epiléticos “espumam” pela boca. Do mesmo modo, na concepção popular, muitas vezes os poetas (sobretudo aqueles tidos como gênios da literatura) são vistos como pessoas que têm acessos de genialidade, durante os quais se comportam de modo pouco convencional e podem até dizer coisas sem muito sentido. Quaderna estabelece uma ligação entre os poetas geniais e os epiléticos, pois ambos são incapazes de controlar o que está acontecendo com eles, ou a doença ou o lampejo de genialidade; por isso a figura do poeta “espumando” pela boca, enquanto é dominado pelo impulso poético. Em relação ao segundo exemplo, também podemos acrescentar que Quaderna se refere ao *sono-de-ataque da Poesia escumejante*: o composto sono-de-ataque remete ao sono, que não é controlado pelo ser humano, sobretudo quando sonhamos, e ao ataque da epilepsia. A *Poesia escumejante* pode ser vista como aquele momento de inspiração durante o qual o escritor está tão dominado pelo impulso de escrever que não consegue se controlar, parecendo uma pessoa enfurecida que não domina suas emoções.

Já no terceiro exemplo, vemos uma confirmação das análises anteriores, bem como um uso mais convencional da criação sufixal, pois Quaderna menciona os *estremeços epiléticos e espumejantes do “mal sagrado”*. A imagem é a de uma pessoa que sofre um ataque epilético e não consegue se controlar, fazendo movimentos involuntários e soltando muita saliva pela boca.

- **Sufixo -ório**

sagratório
É que ele ia, já, a caminho de seu destino sagratório , para os lados do Rio, para o tiro e para a morte: sem que eu soubesse, aquela era a nossa despedida. (1977, p. 119)

No campo semântico ligado ao verbo sagrar encontramos três palavras: o substantivo *sagração* (ato ou efeito de sagrar); o adjetivo *sagrado* (que inspira respeito religioso ou é próprio de Deus), e o verbo *sagrar* (dedicar-se a algo ou a Deus, ou conferir um título ou honra a alguém). Poderíamos entender

a forma *sagratório* como uma criação sufixal a partir da forma latina *sacrātus* (particípio de *sacro*) + *-ório*, formador de adjetivos ou substantivos cultos. Considerando o campo semântico *sagrar* – *sagrado* – *sagração*, vemos que não existe uma forma indicadora *daquilo que vai sagrar* (alguém ou alguma coisa); essa ausência é suprida pela criação *sagratório*. Ao dizer que o pai ia a caminho de seu *destino sagratório*, Quaderna se refere ao fato de ele ser assassinado logo em seguida; a morte fez dele um ser sagrado para a família, ou seja, a morte foi *sagratória*, foi o que o transformou de ser humano comum em um símbolo dos ideais que devem ser seguidos e preservados.

- **Sufixo -oso**

azulosas
Não ia muito alto, esta sombra trevosa; alcançava apenas a altura da cabeça do Cavaleiro. Daí para cima, via-se ainda o Céu, que não estava mais azul e sim vermelho, um vermelho de sangue. O que aparecia de azul, ali, eram bolas azulosas e fosforescentes, “que davam estouros e zoavam com a zoada do Mar”. (2007, p. 209)

O adjetivo *trevoso* (*trevas* + *-oso*), pouco usual na língua portuguesa, tem o mesmo significado de *tenebroso*, cheio de trevas. Porém, *tenebroso* é uma palavra pertencente ao vocabulário das pessoas com maior domínio da norma culta do português; para quem não teve acesso à educação formal, *trevoso* é muito mais expressivo, compreensivo e próximo de sua realidade. Esse adjetivo é usado para caracterizar a sombra; esta, no contexto do sertão nordestino, pode ser muito positiva, pois oferece abrigo para as pessoas, principalmente se pensarmos no sol inclemente do sertão. Entretanto, uma sombra *trevosa* é algo que afasta as pessoas e lhes causa medo, apreensão, principalmente porque as trevas estão associadas ao desconhecido, ao oculto, em certos casos, até mesmo a forças maléficas. A sombra ocultava o céu, cuja cor era vermelha (cor que pode ser associada ao diabo, às forças do mal), com as bolas *azulosas*, uma formação sufixal, *azul* + *-oso*, cheio de azul. O adjetivo *azulado* existe na língua portuguesa, seu uso é corrente na língua popular e ele nos dá a impressão de algo que tem um tom pálido de azul. Já *azulosa*, devido

ao uso do sufixo *-oso* (cheio de) seria *cheia de azul*, com um tom intenso de azul. Mas, lendo o trecho no qual aparece o adjetivo, vemos que ele transmite, na verdade, uma impressão de azul ainda mais fraco e muito brilhante, devido à presença do adjetivo fosforescente; nesse caso *azuloso* seria o correspondente ao adjetivo dicionarizado *azulado*. A criação é interessante por transmitir uma ideia oposta à esperada devido ao significado do sufixo *-oso* e pela associação com um adjetivo pouco comum na língua portuguesa, *trevosa*.

ferrujoso
Foi a derradeira coisa que enxerguei, Sr. Corregedor: ceguei imediatamente, com o sangue e as lágrimas escorrendo, misturadas ao humor salgado e vital dos meus olhos despedaçados! [...] Eu sentia na boca um gosto estranho de metal salgado, que devia ser o gosto ferrujoso do sangue e do sal das lágrimas a escorrer dos olhos para a boca. (2007, p. 578-79)
E tudo era mais ameaçador ainda porque Seu José, era o <i>botador água</i> , era quem ia buscar água para a nossa casa, o que ele fazia indo a um lugar mais baixo e mais longínquo do rio, um lugar inteiramente apartado dos outros, diferente, cheio de lajedos ferrujosos . (1977, p. 106)

Nos exemplos acima, temos a formação *ferrujoso* (ferrugem + *-oso*, cheio de ferrugem), não dicionarizada, o que confirma sua classificação como um neologismo literário. Nos exemplos, *ferrujoso* é usado como adjetivo em contextos diferentes, o que pode classificá-la não apenas como criação sufixal, mas também verificar seu uso em sentido figurativo. No primeiro exemplo, Quaderna descreve o acidente que o deixou cego, usando *ferrujoso* para se referir ao gosto “do sangue e do sal das lágrimas” em sua boca. Esse uso é sugestivo: podemos dizer figurativamente que algo tem gosto de metal, ou de areia, ou de papel, embora nunca tenhamos na verdade ingerido essas substâncias; o mesmo se aplica ao “gosto *ferrujoso*”, considerando o fato de não comermos ferrugem ou objetos que a contenham. Outro detalhe reforça o uso metafórico do adjetivo: ele se refere a um líquido, e este não fica enferrujado, sobretudo o humor aquoso contido nos olhos. Impressionado com seu acidente, e julgando ter perdido a visão, Quaderna associa a cor vermelha do sangue à ferrugem, estabelecendo assim o uso metafórico do adjetivo.

No outro exemplo Quaderna usa *ferrujoso* para descrever os lajedos, conjuntos de rochas que aparecem na superfície da terra. Mesmo considerando a possibilidade de as rochas conterem ferro, é possível ver nessa adjetivação um uso metonímico (a parte pelo todo), pois dificilmente todas as rochas estariam totalmente enferrujadas, apenas partes delas, e Quaderna transforma uma característica parcial na característica dominante do conjunto de rochas.

fumegosa
Seguindo a direção do som, consegui chegar até ele, abraçando-me então com o nobre animal, em cujo pescoço, chorando, encostei a testa escaldante, ainda fumegosa do fogo gaviônico que me cegara. (2007, p. 580)

Uma análise da formação do adjetivo *fumegosa*, poderia ser feita a partir da palavra *fumego*, cujo significado é *ato de fumar*: *fumego* + *-osa*, cheia de fumego. Outra possibilidade é usar o verbo, *fumegar* + *-osa*. Percebemos, em ambos os casos, como o uso do adjetivo acarreta a ideia de “cheio de fumaça e quente”, noção reforçada pela contiguidade com a palavra *escaldante*; o ineditismo do adjetivo atrai mais o leitor da obra que a palavra *fumegante*, cujo sentido é o mesmo, mas é dicionarizada e bastante corriqueira.

fulminosos
De repente, vendo que a distância já era suficiente, aquele que parecia o chefe dos emboscadores fez um sinal e os tiros soaram, fulminosos e estralejados, quase em uníssono, num pipocar ensurdecido, que cobriu a estrada de poeira e fumaça, tal a sua violência. (1977, p. 46)

Pode-se ver em *fulminosos* uma derivação da palavra *fúlmen* (que significa raio, descarga elétrica) + *-oso*, isto é, cheio de raios ou de descargas elétricas, adjetivo usado em sentido figurativo para descrever os tiros que soaram na hora da emboscada. Esses tiros não contêm descargas elétricas, mas o clarão provocado pelas armas de fogo e o som dos inúmeros tiros dados em sequência permitem uma associação com os raios que acontecem na hora das chuvas.

esquerdejoso
Eu só teria que depor ao Juiz à tarde, de modo que, com a manhã livre, estava ansioso para ver como é que o Bacharel esquerdejoso planejava seu triunfo. (1977, p. 49)
Agora, vinha o desgraçado do Filósofo esquerdejoso , aproveitando aquela “questão de honra”, cuja origem eu estava vendo muito bem, para passar o encargo dos impostos também a meu bolso! (1977, p. 53)

Formação muito sugestiva, pois o acréscimo do sufixo *-oso* ao substantivo *esquerda* daria origem à palavra *esquerdoso*; contudo, Quaderna se refere a Clemente como *esquerdejoso*: *esquerda* + *ej* +-*oso*. Segundo Bechara (2000, p. 364), o sufixo *-ej(ar)* é um formador de verbos e indicador de ações repetidas. Entretanto, no exemplo acima, o *-ej* foi acrescentado a um substantivo (*esquerda*), juntamente com o sufixo *-oso*, criando o adjetivo *esquerdejoso*, uma criação que não se enquadra nas regras de formação de palavras da língua portuguesa. Podemos pensar em uma formação por analogia, pois há palavras dicionarizadas terminadas em *-joso*: o Dicionário Houaiss lista 18 delas, das quais apenas duas têm um significado claramente positivo: *vantajoso* (*vantagem* + *-oso*) e *corajoso* (*coragem* + *-oso*). As outras podem ser classificadas como claramente negativas, entre as quais *invejoso*, *percevejoso*, *andrajoso* e *nojoso*. A partir dessas observações é possível imaginar que a palavra *esquerdejoso* tenha sido criada por analogia a essas com sentido negativo, pois nos trechos citados Quaderna está bravo com Clemente, por ele ter sido o vencedor do duelo contra Samuel, de quem Quaderna fora padrinho, e também por Clemente se recusar a pagar os impostos da casa onde morava, e que lhe fora cedida por Quaderna. Clemente era representante da Esquerda em Taperoá; esse fato torna-se uma característica negativa na concepção de Quaderna, mas ele não poderia dizer que Clemente era *esquerdista*, cuja conotação não seria negativa, por significar simplesmente “simpatizante de um movimento de esquerda”. A criação *esquerdejoso*, portanto, causa maior impacto no leitor, pela associação com outros adjetivos com a mesma terminação, bem como por um som mais desagradável causado pela consoante *j* no final da palavra.

Sufixos formadores de substantivos: -ada; -agem; -ança/-ência; -ário; -dade; -dor; -eta; -ice; -ico; -ismo; -ista; -mento.

- **Sufixo -ada**

quengadas
Anexei às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do <i>Castelo</i> literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos Folhetos. Um dos tipos que eu mais apreciava eram os de safadeza, subdivididos em dois grupos, os de putaria e os de quengadas e estradeirices. (2007, p. 107)

Ao fazer a divisão dos folhetos segundo suas características mais importantes, Quaderna menciona os de safadeza, substantivo que tem como uma de suas acepções *traquinagem*, *travessura*. A quengada (quengo + -ada) é o ato de esperteza praticado por uma pessoa, geralmente com intenção de tirar vantagem de outrem; estradeirice significa “manha, astúcia, esperteza característica de pessoa que já viajou muito e possui muita vivência”. Quengadas e estradeirices são dois regionalismos usados por Quaderna para caracterizar o romance no qual se encontra um herói protagonista que consegue sobreviver dando golpes e enganando a boa-fé das pessoas, geralmente usando a malícia e a ironia.

- **Sufixo -agem**

Raparigagem, poeiragem, perguntagem
Além disso, parte da minha formação literária foi feita na zona suspeita de nossa Vila, o “Rói-Couro”, de modo que dessas coisas de raparigagem e fudelhança eu entendo um bocado! (2007, p. 190)
Para atrapalhar ainda mais minha vista, acontece que a cavalgada de Sinésio estava levantando uma poeiragem enorme, na estrada. (2007, p. 570)
Também não fui para a “Estalagem à Távola Redonda”, onde poderia ter uma refeição melhor, preparada por Maria Safira, mas onde ficaria muito exposto ao convívio e às perguntagens dos outros: eu queria ficar só, para pensar melhor em tudo o que me acontecera. (2007, p. 738)

Entre os sufixos que indicam abundância, aglomeração ou coleção, temos *-agem*, usado em três momentos diferentes da narrativa de Quaderna, criando os seguintes substantivos: *raparigagem*, *poeiragem* e *perguntagem*. Nos dois últimos, podemos ver claramente o sentido de abundância indicado pelo sufixo, pois *perguntagem* se refere à porção de perguntas que os conhecidos de Quaderna poderiam lhe fazer depois de ele ser liberado do inquérito, e *poeiragem* transmite a impressão de uma grande quantidade de poeira, interpretação reforçada pelo adjetivo *enorme* que acompanha a criação lexical. Em *raparigagem* a ideia de quantidade é mais difícil de ser percebida em uma primeira leitura: *rapariga* é um regionalismo, forma usada no Nordeste para designar a prostituta; uma interpretação possível sendo baseada na hipótese de Quaderna já ter conhecido uma grande quantidade de prostitutas por ser o dono de uma casa de recurso e frequentador do “Rói-Couro”, o bordel de Taperoá.

- **Sufixo -ança/-ência**

morrência, amanhecência, homência
Eu me recuso a me meter em matanças e morrências é na vida: na Literatura, isso não faz mal nenhum a ninguém! (2007, p. 189)
Nas “Maravilhas”, Pedro, a amanhecência do dia era cheirosa e fresca, pois a casa era situada naquela parte da enorme terra que, pertencendo antes aos Garcia-Barrettos, ocupava já um pedaço da Serra do Teixeira, enquanto a “Onça Malhada” era situada entre altas pedras, parecendo um ninho de gaviões pousado entre os rochedos da serra. (2007, p. 311)
Porque a cardina dá, de fato, à pessoa, uma inteligência danada, mas, ao mesmo tempo, apaga a homência do sujeito! (2007, p. 716)

O Dicionário Houaiss cita o sufixo *-ência* como formador de substantivos abstratos derivados de verbos das 2ª e 3ª conjugações. Em dois dos três exemplos acima, essa constatação é válida, pois temos *amanhecer* > *amanhecência*; *morrer* > *morrência*. O verbo *amanhecer* também é usado como substantivo, contudo, é um substantivo masculino; já a palavra *manhã* é feminina. As palavras terminadas com o sufixo *-ência* são femininas; a criação

de amanhecência se justifica se pensarmos que, para Quaderna, o fato de a manhã despontar no céu não poderia ser transmitido por um substantivo masculino, o que o levou, por uma questão de paralelismo, a criar a forma neológica *amanhecência* (*amanhecer* + *-ência*). Do mesmo modo, temos o verbo *morrer*, que, mais raramente, é usado como substantivo masculino; para designar o ato de matar existe a palavra *matança*, e Quaderna parece julgar necessária a existência de uma forma para designar o ato de morrer em uma guerra ou combate, já que a palavra morte é mais genérica, podendo ser usada para se referir à morte natural dos seres humanos. Então, ele estabelece a forma *morrência* (*morrer* + *-ência*) para criar um paralelismo entre a morte e o ato de morrer em circunstâncias que não sejam as naturais.

No terceiro exemplo, o sufixo *-ência* não está ligado a um verbo, e sim, a um substantivo, com os possíveis significados de estado, qualidade ou semelhança. A *homência* (*homem* + *-ência*) seria então uma referência à qualidade de ser homem, neste caso entendido como o vigor sexual.

fudelhança
Além disso, parte da minha formação literária foi feita na zona suspeita de nossa Vila, o “Rói-Couro”, de modo que dessas coisas de raparigagem e fudelhança eu entendo um bocado! (2007, p. 190)

No exemplo temos uma criação a partir do verbo *foder* (grafado *fuder*), forma tabu de se referir ao ato sexual. A ele foi acrescentado o sufixo *-ança*, indicador de ação ou resultado de ação; entretanto, esse acréscimo não foi feito diretamente ao verbo, mas sim, com o *lh* servindo de ligação entre os dois elementos. A explicação para o fato pode ser a existência dos substantivos dicionarizados *comilança* (*comer* + *l* + *-ança*) e *semelhança* (*semelhar* + *-ança*) que serviram de elemento de comparação para a criação de Quaderna.

- **Sufixo -ário**

novelário
Tenham paciência, entrem com gana e garra nos meandros labirínticos do meu Castelo subterrâneo e vamos adiante porque, neste século de eficientes, eu

sou apenas um Cantador arcaico que, em seu novelário de malassombros, tem mil e uma histórias para contar. (1977, p. 48-49)
--

Segundo o Dicionário Houaiss, o sufixo *-ário* é a forma culta de *-eiro* (esta originada do latim popular), cujo significado é *causa produtora, lugar onde se encontra ou faz a coisa denotada pela palavra primitiva*. Em *novelário* é percebemos a relação entre as palavras *novelo* e *novela*: o fato de retirarmos a vogal final das duas e termos uma mesma base, *novel-*, possibilita a criação de *novelário*, definido como um *novelário de malassombros, com mil e uma histórias* para contar. Na criação lexical, a proximidade *novelo/novela* fica evidente: as mil e uma histórias remetem às narrativas das Mil e Uma Noites, em que a narradora, Sherazade, conta histórias interligadas, aparentemente sem fim, para entreter o sultão e evitar a própria morte; assim como as histórias de Sherazade, o *novelo* é um fio que dá voltas sobre si mesmo e aparenta não ter fim. Por sua vez, a *novela* é uma narrativa surgida na Idade Média, mais curta que um romance; muitas vezes ela também repleta de acontecimentos maravilhosos; sua extensão permite ao cantador conhecer várias delas e contá-las para seus ouvintes, entretendo-os, assim como Quaderna alega ter seu *novelário de malassombros*, com o qual espantará seus ouvintes.

- **Sufixo -dade**

brusquidade
Na brusquidade do gesto instintivo, não pensaram em desenganchar os pés dos estribos, de modo que caíram de borco no chão duro da estrada, ficando com as caras todas lanhadas e ensanguentadas. (1977, p. 47)

Há na língua portuguesa duas formas dicionarizadas para nos referirmos àquilo ou a quem é brusco: *brusquidão* e *brusquidez*, esta bem menos usada que a primeira. Considerando a existência de ambas, verificamos uma vez mais o rompimento do bloqueio lexical com a criação de *brusquidade* (*brusco + -idade*), com o mesmo significado das palavras dicionarizadas.

- **Sufixo -dor**

emboscador
De repente, vendo que a distância já era suficiente, aquele que parecia o chefe dos emboscadores fez um sinal e os tiros soaram, fulminosos e estralejados, quase em uníssono, num pipocar ensurdecador, que cobriu a estrada de poeira e fumaça, tal a sua violência. (1977, p. 46)

O sufixo *-dor* forma substantivos ou adjetivos na língua portuguesa, conforme observamos nos exemplos citados anteriormente. Neste caso, ao substantivo *emboscada* foi acrescentado o sufixo *-dor*, também indicando agente de uma ação, formando outro substantivo, *emboscador*. Assim como em outras criações de Suassuna, um dos aspectos mais interessantes do neologismo é a economia da língua: em seu lugar, teria de ser usada uma expressão convencional e longa, como “o chefe das pessoas que estavam na emboscada”; *emboscador* transmite a mesma ideia e, além da economia de palavras, o neologismo atrai a atenção do leitor, o que não aconteceria com a expressão “pessoas que estavam na emboscada” ou outra semelhante.

- **Sufixo -eta**

epopeieta
[Camões] Cegando de um olho, tornou-se Epopeieta , e só foi épico de segunda grandeza, imitador de Virgílio, por ser apenas meio-cego e não cego inteiro. Chega-se à conclusão de que o Gênio de um Epopeieta é tanto maior quanto mais olhos cegos ele tenha, sendo essa, provavelmente, a causa profunda de Homero ser considerado o maior de todos pelo Doutor Amorim Carvalho, Retórico de Dom Pedro II. (2007, p. 613)

O sufixo *-eta* é usado em apenas uma criação lexical, *Epopeieta*, que ocorre umas 15 vezes ao longo da narrativa, em quase todas elas como uma forma de Quaderna se referir a si mesmo. Segundo o Dicionário Houaiss, o sufixo *-eta* tem valor diminutivo ou aproximadamente diminutivo ou é formador de derivados indicativos de outra coisa relacionada com o referencial do

derivante. No exemplo citado, *Epopieta* não é diminutivo de epopeia, pois esta é uma obra geralmente longa e escrita segundo determinados cânones, e *Epopieta* se refere a Quaderna e não à obra escrita. A outra possibilidade, vermos *-eta* como sufixo formador de algo relacionado à base que lhe deu origem, é mais cabível, pois há uma ligação estreita entre a epopeia e a pessoa que a escreve. Entretanto, temos os sufixos *-dor*, *-sor*, *-ista*, *-eiro* e *-ário* para indicar nomes de agente e de profissões, como *encanador*, *cantor*, *dentista*, *sapateiro*, *secretário*; seria mais lógico então pensarmos em uma criação sufixal como **epopeiador*, **epopeieiro* ou **epopeísta* para indicar a pessoa que escreve epopeias. Como não é este o caso, podemos ver na criação *epopeieta* um uso pouco comum do sufixo *-eta* indicando profissão ou agente.

- **Sufixo *-ice***

gavionice, burguesice, engenheirice, guenzice, filho da putice, paladinice
Mas, no momento em que se fala friamente do penetral, tentando capturá-lo em categorias de uma lógica sem gavionice negro-tapuia, ele deixa de ser apreendido! (2007, p. 195-6)
Os “piolhos vermelhos” da marca de Clemente, Quaderna, só pensam em desenvolvimentos industriais e outras burguesices e engenheirices . (2007, p. 268)
Finalmente, talvez como compensação à guenzice e à cegueira do corcel negro, batizara-o com o nome de “Temerário”, em homenagem, como nos explicou, “a Carlos, O Temerário, Duque da Borgonha, último senhor feudal digno desse nome na Europa, e homem que, além disso, tendo sangue português e borguinhão, era de linhagem quase tão nobre quanto a estirpe dos Wan d’Ernes”. (2007, p. 272)
Antes, eu ficava danado da vida quando alguém falava nessa filho da putice nossa. (2007, p. 383)
E então, Sr. Corregedor, magnífico de coragem e paladinice , Dom Eusébio Monturo entrou no quarto, abaixou-se junto da cama, pegou a Onça pelo rabo e começou a puxá-la para fora. (2007, p. 417)

O sufixo *-ice* forma substantivos abstratos derivados de adjetivos ou de outros substantivos e que indicam ação, estado ou qualidade; com frequência

esse sufixo dá um sentido pejorativo à palavra que criou. No primeiro exemplo, temos uma criação cuja base é o substantivo comum *gavião*, animal típico do Brasil. O gavião é uma ave de rapina, equivalente brasileiro da águia, geralmente lembrada por sua visão penetrante e pela rapidez com que se abate sobre a presa; ele vê tudo de uma altura considerável, tem uma visão de conjunto (o ambiente onde se encontra), mas pode atacar diretamente um detalhe (sua presa). Podemos ver em *gavionice* um indicador de uma qualidade necessária para a compreensão de alguma coisa – no caso, a Filosofia do Penetral: Clemente se refere a categorias de uma *gavionice negro-tapuia*, ou seja, às qualidades do gavião (visão aguçada da ave caçadora), que levam a pensar em uma mente aguda capaz de entender as questões mais profundas da vida.

No segundo exemplo, Samuel se refere a Clemente como “piolho vermelho”, uma qualificação extremamente pejorativa, pois piolho é uma praga que ataca homens e animais, e vermelho se relaciona ao fato de Clemente ser comunista, que, para Samuel, era algo inaceitável. Os “piolhos vermelhos”, segundo Samuel, só pensam em *burguesices* e *engenheirices*, ou seja, em coisas relativas às atividades e ao modo de vida dos burgueses e dos engenheiros, em oposição ao próprio Samuel e às pessoas aliadas a ele, que pensam em poesia, literatura e ações heróicas.

A seguir, temos a criação *guenzice*, adjetivo usado por Quaderna para descrever o cavalo de Samuel. A palavra *guenzo* por si só já é pejorativa (significando magro, adoentado, fraco, sem estabilidade); o acréscimo do sufixo parece dar ao adjetivo resultante, *guenzice*, uma característica ainda mais negativa. O quarto exemplo é semelhante: partindo de um substantivo extremamente pejorativo, *filho-da-puta* (que designa a pessoa nascida de mãe solteira, condição que, na década de 1930, época em que se situa a narrativa de *A Pedra do Reino*, era considerada vergonhosa para qualquer família), Quaderna cria o adjetivo *filho-da-putice*, para indicar a qualidade ou o estado de quem é filho-da-puta – no caso, a mãe dele, Maria Sulpícia, era filha bastarda, fato que dá uma conotação bastante literal à criação.

Já a palavra *paladino* tem uma conotação bastante positiva, pois paladino era uma das designações dos cavaleiros andantes, os quais percorriam a Europa buscando aventuras que comprovassem seu valor e sua

bravura; *paladinice*, portanto, seria a condição de quem é paladino, ou seja, homens fortes, corajosos e destemidos que defendiam as viúvas, as crianças, os fracos e indefesos, seguindo os preceitos da cavalaria andante. Entretanto, tendo em vista o desfecho da aventura de Eusébio Monteiro (ele enfrenta a onça, que era velha e fraca e ficou com medo dele), é possível ver em *paladinice* uma conotação um pouco pejorativa e bastante humorística porque, apesar de ser motivada por boas intenções, a ação de Eusébio não surtiu o efeito esperado.

- **Sufixo -ico**

côisico, túdico
É “o côisico ”, dividido em duas partes: a “confraria da incessância” e “a força da malacacheta”, representada, aí no que você pensou, pelas pedras. [...] Entretanto, para completar “o túdico ” você, na sua enumeração do mundo, deixou de se referir a um elemento fundamental, a um elemento que estava presente e que você omitiu! (2007, p. 194)

Coisa é um substantivo feminino usado frequentemente para nos referirmos a algo que não está definido no contexto, ou então a um objeto de cujo nome nos esquecemos; *tudo* é um pronome indefinido que se refere a qualquer objeto ou ser vivo ou situação de maneira geral. Nas criações *côisico* e *túdico*, verificamos a junção do sufixo *-ico* (indicador de participação, relação) a um substantivo que não se refere a um objeto específico e a um pronome indefinido; vemos que Clemente tenta estabelecer uma forma de se referir àquilo que, em uma acepção mais rigorosa, não tem uma natureza definida, fixa – o *côisico* e o *túdico* são, respectivamente, a essência da coisa e do tudo.

- **Sufixo -ismo**

oncismo, tapirismo
Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do “ oncismo ” de Clemente com o “ tapirismo ” de Samuel. (2007, p. 50)

Nesse trecho, dois animais que normalmente não servem de base para criações lexicais, nem são tão frequentes em frases ou expressões idiomáticas, são usados como símbolos de movimentos literário-filosóficos: assim como o Romantismo, o Classicismo (entre outros), n' *O Romance d'A Pedra do Reino* vemos o *Oncismo* e o *Tapirismo*, duas criações sufixais onça + *-ismo*, e tapir + *-ismo*, nas quais o que chama a atenção do leitor não é o uso do sufixo, e sim, da base. O *Oncismo Negro-Tapuia do Brasil*, movimento idealizado pela personagem Clemente, é ligado ao país e a seus costumes e à cultura, bem como ao povo; porém Clemente, pobre, negro e comunista, usa como símbolo um animal predador, a onça, que seria mais facilmente associada às classes dominantes do país. Já o *Tapirismo Ibérico do Nordeste*, movimento criado por Samuel, mostra em seu próprio nome ter raízes na Península Ibérica e na região Nordeste do Brasil; Samuel, que alega pertencer à fidalguia brasileira, usa como símbolo de seu movimento um tapir (ou anta), animal mais pacífico, que não é predador, é herbívoro, e com o tempo passou também a ser associado a pessoas com pouca inteligência. As duas denominações mostram um certo contra-senso por parte das personagens, pois os animais por elas escolhidos como símbolos de seus movimentos não correspondem às ideias que elas desenvolveram.

patrioteirismo
E é Samuel, esse Fidalgo de merda, que vive, aí, arrotando patrioterismo , quem subscreve as palavras de Varnhagen, desrespeitando a Independência do Brasil! (2007, p. 530)

Em *patrioterismo* vemos uma formação a partir de dupla sufixação. Em primeiro lugar, temos o substantivo *patriota*, tendo a ele sido acrescentado o sufixo *-eiro*, originando *patrioteiro*, cujo significado é *aquele que ostenta patriotismo*, e que já pode ser interpretado como portador de uma carga semântica negativa, pois o verbo *ostentar* tem como definições *exibir*, *alardear*. A essa base foi acrescentado então o sufixo *-ismo*, designador de movimentos sociais, políticos ou ideológicos e que se une com força à base à qual está ligado. Desse modo, embora *-ismo* não tenha uma conotação negativa intrínseca, ao se unir a uma base que apresenta uma carga pejorativa,

intensifica o sentido original. *Patrioteirismo*, portanto, é uma acepção negativa do amor à pátria (a acepção positiva sendo a forma consagrada patriotismo); impressão intensificada pelo fato de Clemente se referir a Samuel como *fidalgo de merda*, e dizer que ele fica *arrotando patrioteirismo*, que por sua vez pode também ser entendido como uma alteração da expressão popular e pejorativa arrotar grandeza.

- **Sufixo -ista**

tapirista, oncista
Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena de estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do Sertão, pudesse se combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. (2007, p. 50)

Em *tapirista* e *oncista* temos duas criações sufixais, tapir + *-ista*, e onça + *-ista*; o sufixo *-ista* indicando quem segue uma determinada maneira de pensar; no exemplo acima, relacionada às correntes filosóficas criadas por Clemente e Samuel (oncismo e tapirismo, criações analisadas no sufixo *-ismo*).

astrologista
Vida, paixão e morte de um Fidalgo raizeiro e astrologista do Sertão paraibano! (1977, p. 2)

Uma formação sugestiva, pois já existe a palavra astrólogo, dicionarizada e de uso corrente na linguagem quotidiana das pessoas. O sufixo *-ista* é normalmente usado para designar uma pessoa adepta ou participante de um movimento político, de uma seita, de um movimento qualquer. Em *astrologista* podemos ver o rompimento do bloqueio lexical, já que a palavra *astrólogo* é suficiente para indicar a pessoa adepta ou praticante da astrologia, mas não é formada a partir de sufixação, sendo de origem grega. Quaderna parece estabelecer uma diferença entre *astrólogo* (para designar a pessoa que realmente tivesse conhecimentos profundos nessa área – no caso, ele próprio), e quem não tem tantos conhecimentos quanto ele, recorrendo a uma criação sufixal com o intuito de designar alguém que tivesse conhecimentos menos

aprofundados na área (o pai). Esse neologismo pode ser compreendido se pensarmos na questão do desgaste do prefixo: como *-ista* é de uso corrente na língua portuguesa, Quaderna pode ter visto em *astrólogo* uma palavra derivada do substantivo *astro* + o pospositivo *-logo* funcionando como um sufixo. Nesse caso, *-ista* teria menor valor que *-logo*, levando Quaderna a estabelecer a diferença entre ele e o pai, ambos entendidos em astrologia, estando Quaderna à frente do pai.

- **Sufixo *-mento***

areamento
O areamento em que me encontrava desapareceu de repente, o mundo clareou na minha vista, o atrapalho sumiu-se: Clemente e Samuel que iriam para a rua, acompanharam João Melchiades. (2007, p. 240)

O Dicionário Houaiss apresenta como uma das acepções de *arear* “encobrir, turvar os olhos”, em sentido figurado. Em *areamento* temos a união do verbo *arear* + *-mento*, sufixo formador de substantivos, neologismo que pode ser compreendido, segundo a acepção do dicionário, como *turvação*, *perturbação*. Neste caso, o neologismo é significativo por usar uma base pouco comum para a formação do substantivo, chamando a atenção do leitor, o que não aconteceria se o autor tivesse optado pelos substantivos mais corriqueiros, como *turvação*.

Sufixos formadores de verbos: *-ar*, **-er*, *-ejar*.

coisicar, jumentar, pedrar, movelar, cadeirar, macher, feminar, genter, farauticar, tudicar, penetralar, visagear, espadejar
O côisico, coisica : os cavalos cavalam, as árvores arvoram, os jumentos jumentam , as pedras pedram , os móveis movelam , as cadeiras cadeiram , e o faráutico, machendo e feminando , é que consegue genter e farauticar ! É assim que o túdico tudica e que o penetral penetrala – e esta, Quaderna, é a realidade fundamental! (2007, p. 196)
Dentro da Cidadela, por entre os rolos de fumo das casas incendiadas, os

Soldados davam termo à carnificina, mosqueteando ou **espadejando** os últimos defensores da República Negra. (2007, p. 206)

Abalado por tudo que **visageara**, pesaroso pela perda do rebanho, mas ainda dando graças a Deus por ter escapado com vida, Manuel Inácio dali mesmo voltou. (2007, p. 407)

O sufixo *-ar* pode ser usado para formar verbos da 1ª conjugação a partir de substantivos comuns, principalmente na linguagem cotidiana, informal (p. ex., o verbo *coisar*, coisa + *-ar*). Partindo dessa possibilidade, a personagem Clemente cria uma série de verbos para explicar a Quaderna sua Filosofia do Penetral: *jumentar*, *pedrar*, *movelar*, *cadeirar* (jumento + *-ar*; pedra + *-ar*; móvel + *-ar* e cadeira + *-ar*). No caso, a originalidade se encontra nas bases escolhidas para as criações: o cavalo e o jumento, comuns na região Nordeste do país, usados como meio de transporte e animais de carga, fazem parte da vida do sertanejo e, como seres vivos, têm suas características próprias; contudo, Clemente, criador da Filosofia do Penetral, vai mais além, dando para esses animais, além de suas características naturais, outras, que só ele percebe. Nas criações cavalo + *-ar* e jumento + *-ar*, que dão origem aos verbos *cavalar* e *jumentar* (no texto, conjugados na 3ª p.pl.) vemos uma especificação – qualquer ser humano vive, mas a vida de cada um deles é diferente da dos demais. O cavalo não vive simplesmente, ele *cavala*, ou seja, exerce determinadas funções e tem certos atributos que são específicos dele, não podendo ser confundidos com os de nenhum outro animal; o mesmo ocorre com o jumento. Em relação a *faraudicar*, Clemente criou o verbo a partir de *faráutico*, alteração da palavra *faraute*, que, por sua vez, é a forma antiga de *arauto* (1940, v. I, p. 1057); uma das poucas ocasiões em que constatamos o uso de vocabulário considerado arcaísmo na obra de Suassuna. A forma *feminando* é o gerúndio do verbo **feminar*, formado a partir de fêmea + *in* + *-ar*; neste caso, o *in* poderia ser considerado um interfixo (cf. BECHARA, 2000, p. 339), elemento átono desprovido de função gramatical que liga a base léxica ao sufixo. Em *coisicar*, *tudicar* e *penetrarlar*, temos a formação de verbos a partir de neologismos criados pela personagem Clemente: *côisico*, *túdico* e *penetral* (cf. acima, sufixos *-ico* e *-al*): coisa + *-ico* + *-ar*; tudo + *-ico* + *-ar*; penetrar + *-al* + *-ar*. É interessante observar que a criação do verbo *penetrarlar*

segue um caminho inusitado: ao verbo *penetrar* é acrescentado um sufixo, transformando-o em substantivo que, por sua vez, recebe outro sufixo, tornando a ser verbo.

A 2ª conjugação, dos verbos terminados em *-er*, não é produtiva na língua portuguesa, já que os novos verbos incorporados ao léxico são todos da primeira conjugação. Nos exemplos citados, contudo, Suassuna criou um sufixo verbal **-er*, permitindo a formação dos verbos *genter* e *macher*, a partir de *gente* + *-er*, e *macho* + *-er*. Assim como os verbos terminados em *-ar* analisados acima, *genter* e *macher* indicam características específicas da *gente* (que não poderiam ser confundidas com as dos animais) e dos *machos* (diferentes daquelas das fêmeas).

A forma nominal *espadejando* é o gerúndio do verbo **espadejar*, formado a partir do substantivo *espada* + *-ejar*, sufixo indicador de ação repetida. Nos dicionários consultados pode-se encontrar o verbo *espadeirar*, que também indica a ação repetida de dar golpes com espadas; desse modo, constatamos no uso de *espadejar* um rompimento do bloqueio lexical com a criação de um verbo que já tem correspondente na língua. *Visagear* (*visagem* + *-ar*) forma o verbo a partir de um regionalismo, *visagem*, aparição sobrenatural, assombração, fantasma. *Visagear* seria ver algo que tivesse ligações com o mundo sobrenatural, caso da Bicha Bruzacã vista pelo vaqueiro Manuel Inácio.

Sufixo formador de advérbios: *-mente*.

oncisticamente, dificultosamente, heraldicamente, fidalgamente, cavaleirosamente, demorosamente, descuidosamente
É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente , “da realidade raposa e afoscada do Sertão”, com seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. (2007, p. 50)
Os próprios seixos e pedras, ali, emergiam dificultosamente da poeira e da cinza, e os pedaços de chão que sobravam eram cobertos de pedregulhos feios e torcidos. (2007, p. 172)
Comprei-o, portanto, sem discutir o preço; batizei-o de “Pedra-Lispe”, mandei selá-lo com uma sela régia, enfeitada, vinda dos Agrestes pernambucanos, e

saí muito orgulhoso, montado, pelo meio da rua, a fim de me exhibir **cavaleirosamente** aos olhos dos meus dois mestres, rivais e amigos. (2007, p. 273)

Deu uma guinada para o Sertão do Pajeú, em Pernambuco, onde olhou **demorosamente** as terras dos Pereiras, pousando um momento sobre os dois rochedos gêmeos da Pedra do Reino – a catedral, Castelo e fortaleza dos Quadernas. (1977, p. 8)

O grupo de Cavaleiros da família Villar surgira numa curva da estrada ainda longe, e vinha se aproximando aos poucos, **descuidosamente**, do lugar da emboscada. (1977, p. 44)

A formação de advérbios de modo na língua portuguesa é simples: segundo Bechara, acrescenta-se o sufixo *-mente* “a adjetivo na forma feminina, quando houver” (2000, p. 365); e ele salienta que “por extensão, pode ainda muito expressivamente combinar-se com substantivos” (idem). Teoricamente, esse sufixo pode ser acrescentado a qualquer adjetivo, o que tornaria sua expressividade pequena ou quase inexistente. Contudo, entre as inúmeras ocorrências de advérbios de modo na obra de Suassuna, são encontradas algumas muito expressivas, por ter o sufixo sido acrescentado a um adjetivo pouco usual na língua portuguesa, como é o caso dos exemplos acima: *cavaleiroso*, *difícultoso*, *demoroso*, *descuidoso*, todos adjetivos formados a partir de uma base + *-oso*, sufixo cujo significado é *cheio de*. Nos trechos escolhidos, o sufixo *-mente* está ligado a adjetivos pouco usados na língua portuguesa, *cavaleiroso*, “relativo ou próprio de cavaleiro; altivo, valoroso”, que remete aos cavaleiros andantes e às novelas de cavalaria. Desse modo, *cavaleirosamente* indica o modo como Quaderna montava seu cavalo e desejava aparecer perante os outros: altivo, nobre, valente e corajoso; considerando o contexto da narrativa, com a afirmação do próprio Quaderna de que ele era péssimo cavaleiro, e seu cavalo era pintado, podemos ver nesse advérbio de modo uma carga bastante grande de ironia, sobretudo se compararmos Quaderna a personagens das novelas de cavalaria ou aos vaqueiros e cangaceiros a quem ele tanto admirava. Já *difícultoso*, *demoroso* e *descuidoso* são formas dicionarizadas, porém, pouco usadas na língua

portuguesa, o que configura um uso sugestivo do léxico para a formação de advérbios de modo.

Nas outras criações, *fidalgamente* e *heraldicamente* encontramos a adição do sufixo *-mente* aos adjetivos *fidalgo* e *heráldico*, que não são formados a partir de sufixação. Mesmo assim, são adjetivos raramente usados para criar advérbios de modo, com isso configurando um uso original do léxico por parte de Suassuna.

O exemplo mais sugestivo é *oncisticamente*, no qual vemos uma criação por dupla sufixação. A partir da base *onça*, um substantivo comum que comumente não é usado como adjetivo, sendo encontrado apenas em expressões idiomáticas como “bravo como uma onça”, foi criado o adjetivo *oncístico*: em primeiro lugar, é criado o adjetivo *oncístico* (*onça* + *-ístico*), o qual, em sua forma feminina, recebe a adição do sufixo *-mente*, formador de advérbios de modo. *Oncisticamente*, portanto, significa *de modo oncístico*, segundo as regras do movimento literário e filosófico criado por Clemente.

3.2.3 Derivação parassintética

A parassíntese é um processo de formação de palavras novas relativamente raro na literatura brasileira e nem consta da Nomenclatura Gramatical Brasileira. A raridade do processo origina um questionamento: se esse tipo de formação ocorre tão raramente na língua portuguesa, será ele um processo expressivo? Sandmann (1991) e Martins (2000) destacam o fato de a parassíntese ser produtiva para a formação de verbos da língua portuguesa; segundo Bechara (2000, p. 342-3) entre os teóricos não existe um consenso a respeito desse processo, mencionando o fato de ser possível considerar que “a rigor, não existe parassíntese, se partirmos do fato de que, numa cadeia de novas formações, não poucas vezes ocorre o pulo de etapa do processo, de modo que só virtualmente no sistema exista a palavra primitiva”. Sandmann (op. cit., p. 74) também cita o fato de que, em uma parassíntese, muitas vezes o prefixo “tem apenas função semântica e essa semântica é muitas vezes vaga ou imprecisa”, observação corroborada na seguinte afirmação de Martins (2000, p. 122): “O valor expressivo dos verbos assim formados está mais no

próprio lexema ou no seu sentido conotativo [...] Os prefixos (a-, e-, em-, en-, es-) têm papel puramente gramatical, não expressivo”.

Se os prefixos têm papel puramente gramatical, e a expressividade da criação neológica se encontra mais no próprio lexema que é a base do novo verbo, duas condições opostas se apresentam: os parassintéticos formam, na maioria das vezes, verbos que transmitem a ideia de uma ação que se prolonga em um espaço de tempo, como *entardecer*, *amanhecer*, ou, a parassíntese pode acontecer em diversos casos, em muitos deles dando uma forte carga de originalidade ao texto.

A respeito da parassíntese, Sandmann (1996, p. 45) observou que ela é “um processo complexo de formação, não só morfológicamente, mas também semanticamente...” (1996:45) e o critério por ele apresentado para a classificação de uma formação parassintética, adotado nesta tese, é o seguinte: “é um caso de formação parassintética se, ao suprimirmos qualquer dos afixos, obtivermos uma forma não existente na língua” (op. cit., p 44-45).

Vamos analisar as formações encontradas na obra de Ariano Suassuna tendo em vista a opinião de Sandmann, e verificar o efeito que o autor obtém com elas nos textos. São poucas as parassínteses encontradas nos dois romances: *adesertado*, *arrelampado*, *assertanejar*, *afoscado*, *esvozear*.

Os exemplos analisados encaixam-se na definição de parassintético proposta por Sandmann, ou seja, a inexistência de uma forma dicionarizada caso seja retirado da palavra o sufixo ou o prefixo que fazem parte de sua constituição. Constatamos como esses neologismos criados por Ariano Suassuna dão ao texto um interesse muito maior para o leitor do que formas corriqueiras da língua portuguesa; pode-se verificar também o fato de, mesmo nos casos em que a formação parassintética criada é um verbo, usado no texto em sua forma de particípio passado com função de adjetivo, ela conferir ao texto originalidade, mostrando para o leitor a visão de mundo do narrador da obra, Quaderna. Como observação final, podemos dizer que, em duas obras tão ricas em criações lexicais como são os romances de Suassuna, encontramos apenas seis parassintéticos, o que confirma sua raridade entre os processos de criação lexical disponíveis na língua portuguesa.

adesertado
Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império. Este, espinhoso e meio adesertado , era integrado astrologicamente por sete Reinos: o dos Cariris Velhos, o da Espinhara, o do Seridó, o do Pajeú, o de Canudos, o dos Cariris Novos e o do Sertão do Ipanema. Era o Quinto Império, profetizado por tantos Profetas brasileiros e sertanejos, e cortado por sete Rios sagrados: o São Francisco-Moxotó, o Vaza-Barris, o Ipanema, o Pajeú, o Taperoá-Paraíba, o Piancó-Piranhas e o Jaguaribe. (2000, p. 115)

Nos dicionários da língua portuguesa existe o verbo *desertar*, (*tornar um lugar deserto, ermo, abandonar*). Entretanto, esse verbo dá a ideia de uma ação praticada por pessoas, que deixam de viver em um determinado lugar, talvez pela precariedade das condições do local, por questões ligadas ao meio ambiente ou mesmo à ação de empresas (por exemplo, desertar um lugar para construir uma barragem). Contudo, no exemplo acima, não existe essa conotação de abandono do local por um grupo de pessoas, e sim, de características intrínsecas do ambiente que o tornam *semelhante a um deserto*. Para formar *adesertado*, pensaríamos no substantivo comum *deserto*, ao qual acrescentaríamos o prefixo *a-*, indicando tendência, aproximação, semelhança, e o sufixo *-ar*, formador de verbos, criando assim o verbo **adesertar*, “ser semelhante a um deserto”, no exemplo usado no particípio passado como adjetivo qualificando o império de Quaderna. A importância do uso de *adesertado* pode ser vista na apreciação que Quaderna faz do Império: situado no sertão brasileiro, ele teria uma certa semelhança com um deserto, mas não poderia ser definido como tal, principalmente devido à presença dos “sete Rios sagrados” que o atravessariam, ideia reforçada pela presença do advérbio *meio* ajudando a diminuir o impacto que o uso de *adesertado* sugeriria ao leitor.

arrelampado
Zelação é uma dessas estrelas que correm de noite, no céu. Por isso é que eu queria que o nome do meu Cavalo fosse também o de um bicho corredor do céu, fogo e arrelampado ! (2000, p. 274)

Para formar o adjetivo *arrelampado*, temos de usar como base o substantivo comum *relampo*, variante informal de *relâmpago*, acrescentando a ele o prefixo *a-* e o sufixo *-ar*, formando o verbo **arrelampar*. Nos dicionários consultados não foram encontradas as formas **arrelampo* ou **relampar*, legitimando assim a classificação de **arrelampar* como uma criação lexical parassintética, que no texto está sendo usada na forma de particípio passado com valor de adjetivo. Quaderna diz que gostaria que seu cavalo tivesse um nome que fizesse referência a *Zelação*, o cavalo do conhecido cangaceiro Jesuíno Brilhante. Segundo o Dicionário Houaiss, *zelação* é um regionalismo usado informalmente no Nordeste do Brasil para se referir às estrelas cadentes. Na concepção popular, estas “caem” na terra, deixando um rastro luminoso sinalizando sua queda; Quaderna pensa na estrela cadente como um “bicho corredor do céu”, e usa os adjetivos “fugoso e arrelampado” para qualificá-la. Desse modo, a formação “arrelampado” indica algo “semelhante a um relâmpago”, pelo brilho e pela rapidez com que o brilho do relâmpago clareia o céu, assim como o da estrela cadente.

assertanejar
Acredito, também, que foi mais ou menos no estado de cegueira e iluminação em que me encontro que Ezequiel, o renomado Poeta judaico-sertanejo de que lhe falei há pouco, teve aquela sua “visagem do campo de ossos” e aquela outra, precursora da Mitologia Negro-Tapuia, na qual lhe apareceram umas águias, uns grifos e uns touros, sustentando o trono do Divino; visagem que eu tive logo o cuidado de assertanejar mais, transformando as águias em Gaviões, os grifos em cruzamentos de Onça com Seriema, e o leão do Divino na Onça do Divino! (2000, p. 575-576)

No Dicionário Houaiss encontramos o verbo *sertanejar*, com as seguintes definições: 1. percorrer os sertões; 2. devassar terras incultas; 3. viver como sertanejo; entretanto, consideramos que nenhuma delas se aplica ao contexto acima. Entendemos que *assertanejar* é formado a partir do substantivo comum *sertanejo*, ao qual foram acrescentados simultaneamente o prefixo *a-*, indicador de tendência, aproximação, semelhança, e o sufixo formador de verbos *-ar*, criando *assertanejar*, *tornar semelhante àquilo que é*

sertanejo. O uso desse verbo no trecho acima indica a visão que Quaderna tem do mundo e da realidade brasileira: no decorrer de sua narrativa, ele enfatiza inúmeras vezes o orgulho que sente de ser brasileiro e, acima de tudo, sertanejo nordestino. Na sua opinião, uma visagem adequada à realidade do sertão não poderia contar com bichos que não eram encontrados no Brasil, mais especificamente no sertão, e ele precisaria *assertanejar*, “tornar sertanejos” esses bichos estrangeiros e, conseqüentemente, a visagem do profeta Ezequiel para adequá-la a suas noções do que seria digno de figurar na Obra monumental que ele tenciona escrever.

afoscada
Clemente, que só vê, no Mundo, a realidade parda e afoscada dos famintos e miseráveis, escolheu como jogo preferido dele, o “jogo da Dama”, que, “sendo pobre e despojado, feito de pedras negras e pedras brancas, é bem a figura e imagem da luta dos Povos negros contra os brancos e ricos do Mundo”. (2007, p. 564)

A formação *afoscada* é criada a partir do adjetivo *fosco*, ao qual se acrescentaria o prefixo *a-*, que pode indicar *tendência*, *aproximação*, *semelhança*, e o sufixo formador de verbos *-ar*, criando o verbo **afoscar*, cujo significado seria “deixar semelhante a algo fosco”, “tirar parcialmente o brilho de”. No trecho acima, **afoscar* é usado no particípio passado com função de adjetivo, qualificando a realidade do sertão nordestino. Contudo, *fosco*, com o significado de algo sem brilho, normalmente é aplicado a vidros, ou mesmo a tecidos, papéis, ou seja, objetos que refletem com dificuldade a luz do sol ou a artificial; ele não é um adjetivo comumente usado para qualificar a realidade. Seu uso no trecho acima pode ser entendido como uma conotação mais metafórica: uma *realidade fosca* seria aquela das pessoas sem condições de sobreviver com dignidade (os *famintos e miseráveis* a que se refere a personagem Clemente), triste, pobre. Contudo, Suassuna usa a forma *afoscada*, e não *fosca*, para qualificar a vida dos sertanejos miseráveis. A diferença entre os dois adjetivos poderia ser entendida da seguinte maneira: *afoscada* seria uma gradação de *fosco* (assim como temos: *vermelho/avermelhado azull/azulado*); essa forma é preferida ao adjetivo

dicionarizado *fosco* porque, apesar da pobreza e da falta de condições de vida, o povo do sertão, na visão de Suassuna, não é destituído de valor, pois tem sua cultura e a força do caráter, que possibilitam sua sobrevivência mesmo nas condições mais adversas, bem como a produção de uma cultura que engrandece o Brasil, mas cuja riqueza é desconhecida pela maioria da população brasileira. *Afoscado*, sendo uma gradação de *fosco*, sugere não a ausência total de brilho ou de valor do sertanejo (assim como ele é visto pela cultura dominante no Brasil), mas sim uma certa ausência de brilho, algo que torna a vida do sertanejo difícil e sem muitas esperanças de mudança.

esvozear
Somente então entendi por qual motivo os mendigos se mantinham como que alheados ao esvozear da Praça, num silêncio atento e fascinado (2007, p. 690).

Ao substantivo *voz* foram acrescentados o prefixo *es-*, que no contexto pode indicar *movimento para fora* ou mesmo *intensidade*, e o sufixo *-ear*, indicando repetição de uma ação. *Esvozear* seria então o barulho contínuo das vozes das pessoas que estavam na praça de Taperoá, considerado por Quaderna mais forte que um murmúrio, já que poderia chamar a atenção dos mendigos ali presentes. No contexto, o verbo é substantivado (*o esvozear*), mostrando um uso bastante original da criação parassintética.

3.3 Criações por composição: justaposição

Segundo Kehdi, a composição é “um processo de formação lexical que consiste na criação de palavras novas pela combinação de vocábulos já existentes” (1997, p. 35), e ele salienta que “ocorre a justaposição quando os termos associados conservam a sua individualidade” (op. cit., p. 36), com ou sem utilização do hífen na formação do composto. Entretanto, esses elementos, mesmo mantendo sua individualidade e não sofrendo perda de suas partes (como ocorre com os amálgamas), perdem seu significado original e criam um novo conceito. Para citarmos um exemplo bastante comum, em *amor-perfeito* vemos os dois elementos componentes (o substantivo *amor* e o

adjetivo *perfeito*), mas a união deles denomina uma flor, e não um tipo de amor (assim como temos amor materno, amor filial).

A composição tem algumas características que a definem: a união entre seus elementos constitutivos pode ter “um caráter sintático, subordinativo ou coordenativo” (Alves, 1990, p. 41). As composições subordinativas são as que revelam “uma relação de caráter determinante/determinado ou determinado/determinante” (idem); por outro lado, nas composições coordenativas “as bases que compõem a nova unidade lexical desempenham a mesma função que a do elemento recém-formado e associam-se copulativamente a fim de formarem esse neologismo” (op. cit., p. 45); nas sintagmáticas “os membros integrantes de um elemento frasal encontram-se numa íntima relação sintática, tanto morfológica quanto semanticamente, de forma a constituírem uma única unidade léxica” (op. cit., p. 50). Alves também observou que “O mecanismo da composição, ao possibilitar a associação de bases providas dos mais variados matizes semânticos, ocasiona a criação de itens léxicos que procuram despertar a atenção do receptor” (op. cit., p. 46)

Ainda a respeito das características das composições, citando Herculano de Carvalho, Kehdi (1997, p. 40) especifica que “a ordem de sucessão dos termos do composto é rígida e entre eles não se pode introduzir nenhum outro elemento”; tampouco é possível substituir um componente por outro sem alteração ou perda do significado do novo conceito criado. Desse modo, temos *couve-flor*, mas não podemos dizer **couve-murcha-flor* (e sim, *couve-flor murcha*) ou **escarola-flor*.

Lapa (1977) ressalta que, de maneira geral, os compostos criados pelo povo são mais concretos, cabendo aos escritores a criação de compostos abstratos que deixam de lado a realidade. Na obra de Suassuna, a composição é o processo de formação de palavras mais produtivo (pelo número total de compostos, mais de 250), assim como um dos mais originais: os compostos são, muitas vezes, motivados pela visão pessoal e pelo imaginário de Quaderna (ou de outras personagens), desse modo revelando grande riqueza de detalhes e associações que podem passar despercebidas pelos leitores em geral.

As composições são o processo de criação mais produtivo na obra de Suassuna, tanto em número quanto na retomada do léxico relativo aos

elementos que compõem o universo do *Romance d'A Pedra do Reino*: novela de cavalaria, cultura sertaneja, história do Brasil, gêneros literários. Verificamos como o autor os mistura de maneira criativa e sugestiva, montando uma rede semântica em que a tradição e a modernidade, o erudito e o popular se encontram e se recombina. Seria possível afirmar que, com as composições, Suassuna consegue mostrar para o leitor como suas ideias a respeito da cultura brasileira podem ser colocadas em prática, criando a novela de cavalaria brasileira do século XX.

As composições serão analisadas segundo os critérios de formação estabelecidos por Kehdi (1997, p. 42-3): adjetivo + adjetivo; verbo + substantivo; substantivo + adjetivo; substantivo + substantivo; substantivo + preposição + substantivo. As composições adjetivo + adjetivo são formadoras de adjetivos; as demais, de substantivos.

Composições adjetivo + adjetivo

É o processo de composição mais produtivo encontrado na obra de Suassuna. Nos exemplos selecionados, podemos observar que esses compostos muitas vezes apresentam elementos pertencentes a diferentes campos semânticos, como *medieval-sertanejo*, *raposo-esmeráldico*, *fervente-azul*, mostrando com essa característica como Suassuna coloca em prática, em algumas de suas criações, suas ideias a respeito da mistura erudito/popular, europeu/local que configuram a cultura brasileira.

trágico-epopéica
O Terceiro Império durou de 1836 a 1838. Infelizmente, porém, como sempre acontece nesses casos de Monarquia trágico-epopéica , a traição emboscava o Sagrado Império da Pedra do Reino, o que aconteceu como passo a narrar. (2007, p. 75)

Monarquia é um substantivo que designa ou a forma de governo de um estado, ou o próprio estado; os adjetivos usados por Quaderna para qualificá-lo, entretanto, não pertencem ao campo semântico da monarquia, e sim, da teoria literária: *trágico-epopéica*. Ambos derivam de termos que se referem a

gêneros literários, com suas normas e convenções definidas; porém, Quaderna, assim como grande parte das pessoas, usa-os de maneira informal, dando-lhes uma conotação que pouco se relaciona a suas formas originais. Para os leigos, *tragédia* e *epopeia* se reduzem a alguns poucos aspectos gerais que os caracterizam (fatos sinistros, onde prevalece a infelicidade, ou ações nas quais muito esforço e sofrimento estão envolvidos), e esses traços são usados pelas pessoas ao se referirem a fatos corriqueiros, banais, para dar-lhes uma dimensão mais significativa. Ao qualificar o reinado de seus antepassados como uma *Monarquia trágico-epopeica*, Quaderna retoma as fontes ibéricas medievais, estabelecendo uma ligação entre os fatos ocorridos na Pedra Bonita e a descrição dos feitos heróicos dos cavaleiros andantes, revestindo a vida de seus antepassados de uma dimensão grandiosa de acordo com suas noções cortesãs e cavaleirescas.

mítico-poéticas
As “demandas mítico-poéticas ”, criadas por Samuel, tinham “um caráter meio ritual de sagração poética e consunção mística”, na linha da <i>Demanda do Santo Graal</i> , do <i>Bosco Deleitoso</i> , do <i>Castelo Perigoso</i> e de outros livros ibéricos “povoados de sentidos cifrados e míticos”, o que me tocou danadamente, por causa do meu velho projeto de restaurar o Castelo Perigoso dos Quadernas. (2007, p. 185-7)

Ao classificar suas demandas como *mítico-poéticas*, Samuel retoma elementos da cultura erudita: o substantivo *demanda* já é uma referência explícita à *Demanda do Santo Graal*, obra na qual são relatadas as aventuras dos cavaleiros de Arthur, que se dispersam pelo mundo em busca do Graal, a salvação para a humanidade. Dos adjetivos usados para qualificar a demanda, um deles remete claramente à cultura erudita: *mítico*, originário de *mito*, e este, conforme explicou Frye (1973, p. 361), é o tipo de narrativa na qual “algumas personagens são seres sobre-humanos que fazem coisas ‘que só acontecem nas histórias’; daí, narrativa convencionalizada ou estilizada, não plenamente adaptada à plausibilidade ou ao ‘realismo’”. Porém, ao contrário da *Demanda do Santo Graal*, a demanda de Samuel tem também elementos de poesia, com uma abordagem mais emocional e lírica dos fatos nela relatados; ela também é

espiritual, mas sua espiritualidade é diferente – em *consunção mística* podemos ver uma referência aos textos de Teresa de Ávila e São João da Cruz, grandes místicos espanhóis, indicando com isso que Samuel via a sua demanda como uma integração com Deus.

medieval-sertanejo
Preciso me preparar também, para que o nosso ordálio-brasileiro tenha todos os requisitos de um bom duelo medieval-sertanejo ! (2007, p. 286)

O ordálio era uma prova judiciária destinada a inocentar ou culpar os acusados, sobretudo de heresia, na Idade Média. Na visão de Clemente e de Samuel, a disputa que eles travariam teria as características do ordálio, pois o vencedor provaria a validade de seus ideais políticos e sociais. Quaderna, desejando conciliar os pontos de vista opostos dos eternos rivais, e o seu também, deseja que o ordálio tenha as características de um duelo medieval-sertanejo. Nessa criação, vemos a junção das duas maiores influências recebidas por Quaderna em sua formação: a Idade Média e a cultura nordestina. A adaptação à realidade brasileira aconteceria com a substituição do tema religioso ligado ao ordálio pela tentativa de provar a supremacia da visão política da Esquerda ou da Direita, das quais Clemente e Samuel eram os maiores representantes em Taperoá, e que era, no Brasil da década de 1930, um dos assuntos mais controversos e discutidos, não apenas nos meios políticos e governamentais, mas na sociedade de maneira geral. Outro ponto é a utilização, durante o duelo, das indumentárias usadas durante as cavalhadas, das quais Quaderna era o grande organizador e chefe. A retomada da cultura medieval pode ser vista nas cavalhadas, (representação estilizada da luta entre cristãos e infiéis), assim como a menção ao duelo, típico das novelas de cavalaria. Portanto, constatamos que o duelo medieval-sertanejo combina, na visão de Quaderna, os elementos de origem medieval ainda presentes na região Nordeste do país, com as questões nacionais pertinentes à época em que se desenrola a ação do romance, sintetizando dois mundos distantes em uma criação, *medieval-sertanejo*.

hermético-político-literário, Negro-Comunista
A de Samuel é uma coleção de poemas cifrados, escritos em estilo hermético-político-literário , um livro denominado <i>O Rei e a Coroa de Esmeraldas</i> . A de Clemente é um certo <i>Tratado Negro-Comunista da Filosofia Vermelha do Penetral</i> . (2007, p. 342)

No exemplo acima temos as definições dos estilos, respectivamente, de Samuel e de Clemente. O de Samuel, *hermético-político-literário*, é uma combinação de três elementos aparentemente opostos. *Hermético* refere-se àquilo que é difícil de entender, obscuro, cuja compreensão é vedada à maioria das pessoas; podemos ver no adjetivo uma ligação com a poesia barroca e a simbolista, que têm como uma de suas mais importantes características o fato de serem carregadas de imagens, representando uma ligação do estilo de Samuel com a Península Ibérica. *Político* refere-se claramente ao posicionamento de Samuel, defensor das ideias da Direita, corrente de pensamento ligada majoritariamente às elites brasileiras, à qual Samuel dizia pertencer. *Literário*, referente à literatura, ajuda a mostrar como Samuel estabelecia a distinção entre seu estilo e o das demais pessoas (sobretudo Clemente e Quaderna), pois ele o usava em um sentido mais literal, quase como um sinônimo de *canônico*, para estabelecer que seus escritos tinham valor, e os de Clemente e Quaderna, não. A combinação hermético (obscuro) + político (ideias da Direita defendidos pelas elites) + literário (canônico) ressalta o fato de Samuel se ver como uma pessoa distante do povo e dos valores populares, colocando-se em uma posição de superioridade.

A obra de Clemente tem como característica o fato de ser *Negro-Comunista*, ou seja, uma referência à raça e ao pensamento político. A combinação mostra como Clemente se vê: uma pessoa da raça negra, descendente dos escravos explorados pela elite branca, e comunista, seguidor das ideias de Marx, que pregava o fim das distinções de classe e a distribuição equitativa dos bens das elites. Portanto, a oposição entre Clemente e Samuel pode ser vista nos adjetivos que caracterizam suas obras, assim como na definição dos trabalhos a que cada um se dedica: Samuel escreve literatura (e neste contexto *literatura* pode ter um sentido depreciativo, como ficção, algo fora da realidade, fantasia, interpretação reforçada pela descrição dos poemas

como cifrados, escritos em linguagem obscura, pouco acessível), e Clemente escrever um tratado filosófico (a filosofia sendo vista como amor à sabedoria e o desejo de transcender a condição de ignorância do ser humano por meio da compreensão da verdade), que estaria em um nível superior ao do texto literário.

judaico-sertanejo, mouro-vermelho, negro-ibérico
Apesar de tudo isso, no meu caso particular, com todo o orgulho judaico-sertanejo, mouro-vermelho e negro-ibérico que sinto, o cotoco me prejudica e muito! Primeiro, ele existe mesmo, em mim, Sr. Corregedor: no fim das minhas costas, o osso que fica entre as duas bundas, tem uma pequena saliência, um pequeno rabo judaico-sertanejo , o cotoco, enfim! (2007, p. 344)

As três composições acima mostram a visão que Quaderna tem de si mesmo: uma pessoa que traz em seu sangue a síntese, desse modo podendo ser um legítimo representante da raça brasileira. *Judaico-sertanejo* mostra a ligação existente entre a Península Ibérica (onde foi grande a influência exercida pela cultura judaica durante a Idade Média e até o fim do século XV) e o sertão nordestino, onde a cultura ibérica se fixou de forma evidente, além de terem sido muitos os judeus que vieram para o Brasil colônia na tentativa de escapar às perseguições na Europa; *mouro-vermelho* também indica uma aproximação, desta vez entre os mouros (africanos do norte da África, praticantes do islamismo, e que invadiram a Península Ibérica, onde permaneceram por muitos séculos, até conquista do Reino de Granada) e os índios (aqui representados pela cor da pele, vermelha); *negro-ibérico* pode ser visto como uma mistura entre os negros (trazidos como escravos para o Brasil) e os portugueses que se estabeleceram como colonos e iniciaram o processo de miscigenação, tanto com negros quanto com índios. Portanto, Quaderna se apresenta como uma pessoa que traz em si características dos brancos (ibéricos, que, por sua vez, têm o sangue misturado com árabes e judeus), dos negros e dos índios; ele se vê como a representação de suas ideias a respeito de mestiçagem, tanto racial quanto cultural, que forma a base não apenas da cultura brasileira popular por ele defendida, bem como do povo, sobretudo o do nordestino.

rapão-ranhoso, hermético-esmerládicas, raso-circundante, raposo-esmeráldico
Além disso, Samuel, segundo Clemente, adota “o estilo rapão-ranhoso de cristais e joias hermético-esmeráldicas da Direita”. Já Clemente, segundo Samuel, adota “o estilo raso-circundante , raposo e afoscado da Esquerda”. Eu fundi os dois, criando “o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas da Esquerda”. (2007, p. 366)

O trecho selecionado apresenta composições qualificadoras dos estilos de Quaderna, de Clemente e de Samuel. *Rapão* é uma palavra dicionarizada; entretanto as definições dadas para ela pelo Dicionário Houaiss não se encaixam no contexto da obra de Suassuna: um regionalismo da Estremadura (Portugal) e um substantivo ligado à atividade da produção de sal. Por isso, consideramos *rapão* um neologismo formado a partir do verbo *rapar* (raspar), entre cujas acepções encontramos *cortar pela base*; *cortar rente*; *apossar-se de coisa alheia*, *roubar*; *ranhoso* é quem ou aquele que está cheio de ranho (muco presente na mucosa nasal). Os dois adjetivos têm uma conotação bastante negativa, e como eles são empregados por Clemente para definir o estilo de Samuel (seu rival em assuntos políticos e literários), é possível perceber na composição a visão que Clemente tem a esse respeito: o estilo *rapão-ranhoso* engloba as duas definições dadas acima para o verbo *rapar* (cortar rente, pela raiz e apropriação de ideias alheias, pois em uma passagem anterior do romance, Clemente acusa Samuel de plágio), sugerindo que o estilo de Samuel é desprovido de substância, sendo baseado em ideias de outros escritores. Além dessas duas características, ele é ranhoso, cheio de sujeira, e poderíamos pensar não literalmente (o muco), mas sim, a desonestidade de quem se apropria de ideias de outrem sem dar-lhes o devido crédito. A outra composição, *hermético-esmeráldicas*, é formada por um neologismo (esmeráldicas, esmeralda + *-ico*) e hermético, aquilo que é obscuro, de difícil compreensão. Apesar da presença de um termo positivo (a esmeralda é uma pedra preciosa, valorizada por sua beleza e brilho), a composição também é bastante depreciativa, pois Clemente julga o estilo de Samuel afastado da realidade (hermético) e voltado para o luxo, a sofisticação e a riqueza (esmeralda) que não são características do povo brasileiro. Conforme

observação feita por Clemente, os poetas “se isolam na torre-de-marfim, deixando de lado os problemas humanos, nacionais e coletivos” (SUASSUNA, 2007, p. 263), e é essa visão crítica que vemos nas duas composições criadas para definir o estilo de Samuel.

O *estilo raso-circundante* é algo sem profundidade (raso) e que não vai direto ao ponto (circundar, contornar um objeto sem se aproximar dele, ficar apenas nas beiradas); ele também é *raposo*, ou seja, furtivo, traiçoeiro, e *afoscado*, que não tem brilho, não deixa passar a luminosidade. Portanto, o estilo de Clemente, na visão de Samuel, é dissimulado, não se aprofunda nas questões que deseja discutir e não tem brilho ou vida. As composições *raposo-esmeráldico* e *real-hermético*, que caracterizam o estilo de Quaderna, são formadas por elementos incompatíveis ou opostos, tirados das composições que descrevem os estilos de seus mestres, amigos e rivais: nas fábulas tradicionais, a raposa é um símbolo de esperteza e de velhacaria, um animal que sempre tenta se aproveitar dos demais, e muitas vezes consegue alcançar seu intento; ela é também um animal predador que ataca galinheiros, causando prejuízos para os criadores; em qualquer das acepções, ela é vista mais pelo lado negativo (esperteza ou destruição). A esmeralda é uma pedra preciosa, cuja simbologia é complexa: a ela é atribuído um poder regenerador, é a pedra associada ao deus Hermes (Mercúrio, o mensageiro dos deuses) e ao conhecimento secreto, assim como, no imaginário cristão, está associada às criaturas do inferno (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. II, p. 259-61). Levando em consideração o fato de Quaderna dizer que se apropriava dos ensinamentos de Clemente e de Samuel, no estilo raposo-esmeráldico podemos pensar na raposa como o animal velhaco das fábulas, que tenta se aproveitar dos demais; a esmeralda, associada ao regente de Mercúrio (que, por sua vez, é o regente de Gêmeos, signo de Quaderna), é a pedra do mensageiro dos deuses, colocando assim Quaderna na posição de aproveitador de conhecimentos alheios e divulgador de uma mensagem, que será transmitida na Obra que ele pretende escrever.

fervente-azul
Nesses momentos, os Cavaleiros, meio cegos pelo Sol, que os impedia de ver o resto das Caatingas e Tabuleiros, tinham a impressão de que estavam

caminhando por uma estrada, perdida nos ares ardentes e iluminosos, uma estrada que não tocava o chão, como as outras, mas sim pairava suspensa, pendurada da panela emborcada e **fervente-azul** do céu pelos raios de cobre do Sol. (2007, p. 399-400)

Uma criação adjetivo + adjetivo cuja ordem dos termos componentes é sugestiva e rara. *Fervente* é um adjetivo que se aplica a qualquer líquido que possa estar em ebulição, mas raramente é utilizado para se referir ao céu. A ordem dos adjetivos nos mostra que a característica mais importante do céu é o fato de ele ser fervente, extremamente quente, lembrando o sol forte que brilha quase ininterruptamente no sertão nordestino. Além de ser fervente, ele é também azul, e é possível imaginar o tom desse azul tão intenso que chega a ferir os olhos devido ao seu brilho. Essa justaposição dá ao leitor a ideia de um tom de azul forte e intenso, ao mesmo tempo mostrando a força do sol do sertão. No trecho também encontramos uma metáfora, a *panela emborcada e fervente-azul do céu* – assim como a panela virada ao contrário derrama o líquido fervente, o céu derramava sobre os cavaleiros a luz intensamente azul e quente. A interpretação é reforçada pela presença do adjetivo *iluminoso*, iluminar + -oso, indicando algo cheio de iluminação. Essa criação é usada para qualificar o ar, um uso raro e sugestivo, pois, por não ser visível para os homens, o ar não tem cor. Quaderna caracteriza o ar com duas qualidades que normalmente não lhe são atribuídas, o brilho e o ardor, adjetivos normalmente associados ao fogo, sugerindo que o ar naquele momento estava extremamente quente e refletia o brilho excessivo da luz do sol.

heróico-brasileiro, ibero-aventureiro, criminológico-dialético,
tapuio-enigmático, épico-sertaneja

Se eu for condenado neste Processo, mandarei tirar duas cópias de meus depoimentos, mandando uma para o Supremo Tribunal, como Apelação, e outra para a Academia, a fim de que os Imortais me deem, oficialmente, o título, nem que seja por levar em conta que eu criei um gênero literário novo, o “Romance **heróico-brasileiro, ibero-aventureiro, criminológico-dialético e tapuio-enigmático** de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria **épico-sertaneja**”! (2007, p. 420)

O exemplo oferece várias formações por composição, criadas por Quaderna para designar seu estilo literário. *Romance*, conforme explicado anteriormente, pode se referir às narrativas medievais; em *heróico-brasileiro* temos uma formação adjetivo+adjetivo, indicando que a obra de Quaderna terá elementos heróicos, mas esse heroísmo é especificamente brasileiro; *ibero-aventureiro* é outra formação adjetivo+adjetivo que aponta o fato de o romance escrito por Quaderna ter elementos de aventura, mas de um tipo especial de aventuras, aquelas encontradas na Península Ibérica, remetendo às peripécias do Lazarillo de Tormes e a novela picaresca espanhola; em *criminológico-dialético* podemos ver a ligação com um crime (o assassinato do padrinho de Quaderna), e a *dialética*, a arte de argumentar ou discutir, nos faz pensar em uma discussão não apenas a respeito dos motivos que levaram ao assassinato, mas também de todas as outras questões referentes à literatura e à política discutidas ao longo do romance; *tapuio-enigmático* remete à questão do enigma não resolvido da morte do padrinho de Quaderna mostrando o fato de ele ser um enigma brasileiro com raízes indígenas, não europeias. Finalmente, ele é um romance de *cavalaria épico-sertaneja*, alusão às novelas de cavalarias e suas aventuras, contudo, essas aventuras são *épico-sertanejas*, compostas por uma mistura de elementos da épica com os da cultura sertaneja, pois existe uma “relação estreita entre os antigos heróis da canção de gesta tradicional e os novos paladinos do sertão, os cangaceiros...” (VASSALO, apud BRITO, 2004, p. 57). Nessa cavalaria épico-sertaneja vemos também uma ligação com as novelas de cavalaria: envolvendo as lutas e batalhas dos cavaleiros andantes, sobretudo as dos cavaleiros de Arthur quando saem em busca do Graal; os amores de Tristão e Isolda, bem como de Lancelote do Lago e da rainha Guinevere, histórias repletas de paixão e de sensualidade, que fazem parte do imaginário poético e literário até a época atual, e foram narradas repetidas vezes durante toda a Idade Média.

Romance-Acastelado, cangaceiro-estradício, cavalariano-bandeiroso
Depois de pronto e devidamente <i>versado</i> , o meu será, portanto, no mundo, o único Romance-Acastelado, cangaceiro-estradício e cavalariano-bandeiroso escrito por um Poeta ao mesmo tempo de pacto, de memória, de estro, de sangue, de ciência, e de planeta. (2007, p. 421)

Neste trecho encontramos três exemplos de composição: *Romance-Acastelado*, *cangaceiro-estradício* e *cavalariano-bandeiroso*. Conforme observou Micheletti, o romance, dentre as formas épicas, é “a menos precisa quanto a seus cânones” (1997, p. 102) e mantém “estreitas relações com outras formas épicas – epopeia, crônica, novela, auto-biografia... – e mesmo com os gêneros lírico e dramático” (idem), podendo designar “as narrativas medievais, e as narrativas que ascendem no século XVIII, voltadas para os ‘mitos degradados’ e para os ‘heróis solitários’”. (idem) O *castelo*, além da construção medieval normalmente associada à figura de um rei ou de um senhor feudal, é também um tipo de poema épico feito por poetas populares. Em *romance-acastelado*, então, temos a junção de uma forma literária medieval e de uma narrativa moderna (*romance*) + a edificação concreta e o poema (*castelo*); na forma *acastelado* o sufixo *-ado* indica a noção de *semelhança*, *um tanto*. Portanto, o poema a ser escrito por Quaderna não apresenta todas as características de um *castelo poético* exemplar, mas será composto à *semelhança* deles.

Cangaceiro-estradício é uma composição formada por dois elementos, e estes remetem à cultura típica do Nordeste do Brasil (o cangaceiro) e o neologismo *estradício*, formado a partir do adjetivo *estradeiro* (uma de suas acepções é ‘trapaceiro, tratante, velhaco’) acrescido do sufixo *-ício*, que dá ideia de pertença ou qualidade. *Estradício*, então, é o que tem qualidades daquilo que é *estradeiro* (ou seja, envolvendo a trapaça, a velhacaria, e os deslocamentos, pelo fato de o trapaceiro não desejar ser reconhecido em uma localidade). Na concepção de Quaderna, os cangaceiros não são vistos como contraventores, assumindo um papel semelhante aos dos cavaleiros andantes, representando a coragem dos habitantes do sertão. Portanto, *cangaceiro-estradício* pode indicar uma mistura entre o modo de vida dos cangaceiros (a luta no sertão, as vestimentas, a cultura, a bravura) e as histórias de Malazartes, tão comuns na região Nordeste do Brasil, quase sinônimos da esperteza das pessoas das classes mais simples.

Cavalariano-bandeiroso é composto por um regionalismo, *cavalariano*, e *bandeiroso* (bandeira + *-oso*, cheio de), uma composição indicadora da profunda união de elementos da *novela de cavalaria* e do significado simbólico da *bandeira* como distintivo de uma nação, ou como identificação de um

cavaleiro medieval. Juntas, as três justaposições qualificam a obra que Quaderna pretende escrever, mostrando uma vez mais a união de elementos da cultura erudita (novelas de cavalaria) com a popular (folhetos típicos da região nordeste do Brasil).

capricórnio-saturnal, maléfico-esverdeado
Vendo o aspecto dele, não era necessário nem um Mestre, como eu, nas duas Astrologias, a Onomântica e a Transcendental, para fazer seu “diagnóstico astroso”: qualquer simples “curioso” em Astrologia notava logo que se tratava de um capricórnio-saturnal . Como Vossa Excelência deve saber, o “Capricórnio” – ou sob sua forma fêmea, a “Cabra” – é um signo governado, em Trono noturno, pelo influxo maléfico-esverdeado de Saturno, com a presença e atuação do verde-lodo, da safira, do chumbo e do óxido de enxofre. (2007, p. 481)

No exemplo acima, Quaderna identifica as relações entre o comportamento de Gustavo Moraes e as influências exercidas pela astrologia sobre ele. Para fazer o diagnóstico astroso de Gustavo, Quaderna utiliza duas criações: *capricórnio-saturnal* é uma composição substantivo + adjetivo, no contexto sendo usada com valor de adjetivo, pois qualifica a personagem – percebemos, na fala de Quaderna, a existência de uma elipse, “que se tratava de um [homem] ou de um [indivíduo] capricórnio-saturnal”. O signo de Capricórnio pode remeter tanto à plenitude espiritual do homem quanto à paciência, à perseverança, à prudência, ao trabalho (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. I, p. 260-61). A representação do signo é ou um animal fantástico, com corpo de bode e cauda de peixe, ou então uma cabra – neste caso, a cabra representa o capricho, o desejo irrefreável e indomável. Capricórnio é regido por Saturno, o Grande Maléfico, representando os obstáculos, tudo que é sombrio e obscuro, em oposição à luminosidade e à vida; para alguns astrólogos, Saturno é associado ao cobre. A associação permite estabelecer uma ligação com a outra composição adjetivo+adjetivo, *maléfico-esverdeado*. A corrosão do cobre produz azinhavre, e este pode ser prejudicial para o ser humano; ao dizer que Capricórnio é governado pelo *influxo maléfico-esverdeado de Saturno*, Quaderna se refere justamente a essa

característica do cobre, sugerindo que a natureza de Gustavo Moraes também possa ser corrompida, favorecida pela influência nefasta de Saturno.

mercúrio-solar, louro-cabrum
Ó Espada mercúrio-solar que o Zodíaco me destinou! Ó Lâmina astral de dois Gumes! Cobri-me com vossos raios, em exaltação, sob o influxo do meu duplo Signo Gêmeos e Arqueiro! Garanti minhas qualidades para as Artes e as Ciências Ocultas! Garanti-me meu Vinho, meu Reino, meu Poder, os Bodes para os sacrifícios, a Coroa e o Cetro no Trono da Pedra do Reino! 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! (2007, p. 555-56)

No trecho acima, são encontradas várias referências à astrologia. Em *espada mercúrio-solar* temos uma composição adjetivo + adjetivo: Mercúrio é o mensageiro dos deuses, muitas vezes representado calçado com sandálias aladas, simbolizando a velocidade, a rapidez; a luz do sol, além de fonte de vida e de destruição, também pode iluminar e clarear os pontos obscuros. A espada era a arma por excelência dos cavaleiros andantes, com a qual eles faziam justiça e protegiam os fracos e indefesos, além de enfrentar monstros e bandidos; a associação espada + Mercúrio + sol mostra como Quaderna se vê como uma pessoa predestinada a exercer um papel importante na sociedade na qual vivia, pois a espada lhe fora concedida pelo destino, ou seja, pelas forças que o homem não é capaz de controlar.

Em *Venusiana louro-cabrum* Quaderna se refere a Margarida, que está tomando notas do depoimento dele para o Senhor Corregedor. O primeiro elemento da composição, *louro*, pode remeter tanto à aparência física de Margarida (cor dos cabelos), como à coroa de louros usada pelos poetas; nesse caso, seria possível pensar em uma referência a Laura, musa de Petrarca – Margarida como a musa não assumida de Quaderna, hipótese confirmada pela atitude dele em relação à moça durante o depoimento, pois em várias ocasiões ele tenta impressioná-la com suas palavras e ações. O segundo elemento da composição, *cabrum*, além da evidente referência à

cabra (animal muito comum e apreciado no Nordeste), também retoma a questão do capricho e da vontade sem lógica (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. II, p. 17), pois Quaderna julga que Margarida não se aproxima dele por pirraça, bem como uma referência a capricórnio, signo regido por Saturno, deus do tempo, e cuja representação, com corpo de cabra e rabo de peixe, “revela a natureza ambivalente do capricorniano, exposto às duas tendências da vida, em direção ao abismo e em direção às alturas, em direção à água e em direção à montanha” (op. cit., v. I, p. 261). Capricórnio também é o signo cuja natureza carrega a marca de um “universo frio, silencioso, imóvel” (ibidem). Contudo, Margarida, de *signo louro-cabrum*, é também descrita como *Venusiana*, referência a Vênus, deusa do amor da mitologia greco-romana, símbolo do amor em sua forma física, do desejo e do prazer dos sentidos; mas não do amor em um nível especificamente humano (op. cit., v. I, p. 84-5). Margarida, então, tem uma natureza contraditória: nela, as qualidades de Vênus (amor, desejo e prazer dos sentidos) e do signo de capricórnio (frieza, silêncio e imobilidade) estão mescladas – uma natureza ardente mascarada sob sua aparência de retidão e de virtude. *Venusiana* também pode ser uma referência ao planeta Vênus, representação do sentimento, do amor, da simpatia, da harmonia e da doçura; na astrologia (da qual Quaderna é adepto) ele é conhecido como o *pequeno benéfico* (Chevalier & Gheerbrant, v. IV, p. 368-70).

Por sua vez, Maria Safira é a mercuriana e endemoninhada de quem Quaderna deseja se livrar. Mercuriana é um adjetivo, cujo significado é “aquele que sofre a influência do planeta Mercúrio”. Na mitologia romana, Mercúrio é o mensageiro dos deuses, seu símbolo é o caduceu, o sugerindo “uma natureza dualista na qual se confrontam os princípios contrários e complementares: trevas – luz; baixo – alto; esquerda – direita; feminino – masculino” (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. III, p. 204-06); quanto ao planeta Mercúrio, ele tem o período de rotação mais rápido do Sistema Solar, com temperaturas extremas em sua superfície. Essa proximidade com o Sol nos fazer pensar no excesso de calor e de luz que poderiam destruir a vida humana. A união do confronto entre os princípios contrários e complementares e a natureza inóspita do planeta sugere que Quaderna vê Maria Safira como fonte de perigo para sua vida ou sua integridade (daí o adjetivo *endemoninhada*, com o qual ele se

refere a ela). Considerando o fato de Quaderna desejar se livrar de Maria Safira para ficar com a Venusiana louro-cabrum (Margarida), o detalhe é expressivo, pois pode representar seu desejo se afastar de uma natureza ardente, contraditória e perigosa (Maria Safira), para se unir a Margarida, a Venusiana, e esta seria, por uma extensão de sentido, a *pequena benéfica* que o ajudaria a cumprir melhor o papel que ele deseja desempenhar em sua vida.

escuro-penumbroso
Cego como estou, às vezes, quando menos espero, sem qualquer prenúncio que me avise, um raio fende o escuro-penumbroso em que vivo mergulhado, e então eu <i>vejo</i> , o que atribuo, também, ao “mal sagrado” dos Gênios, de que acabo de ser acometido em sua presença. (2007, p. 575)

Uma composição adjetivo + adjetivo bastante significativa. *Escuro* é um adjetivo usado para designar a ausência de luz, de claridade, ou, em sentido figurado, algo misterioso; *penumbroso* é uma criação sufixal penumbra (transição entre luz e sombra) + *-oso*. A criação *escuro-penumbroso* indica que a escuridão na qual Quaderna se encontra não é completa; ele enxerga pouco, mas tem clarões, lampejos de claridade, durante os quais pode ver as coisas que estão ao seu redor. Esses lampejos não são causados apenas pelos raios de luz, mas também pelo “mal sagrado”, de que ele sofre, indicando com isso o fato de ele ver não apenas as coisas ao alcance de todos os seres humanos, mas de ele ter a capacidade de enxergar detalhes ou fatos mais importantes, os quais são percebidos e entendidos apenas pelos gênios.

luz-matinal, lunar-satúrnica
Durante toda a vida, sofri a influência da Esquerda clementina, influência que é <i>clássica</i> e despojada, por ser luz-matinal , popular, do rubi, celeste e do Sol. Sofri, também, por outro lado, a da Direita samuélica, que é <i>romântica</i> , por ser noturna, lunar-satúrnica , fidalga, da esmeralda, inférnica, verde-lodo, e da Lua. Somando-se o elemento clementino ao samuélico, temos o quadernesco. É por isso que eu, sendo da tarde, do topázio, do purgatório, de mercúrio e do Sol, sou, ao mesmo tempo, clássico e romântico, isto é, “completo, genial, modelar e régio”. (2007, p. 576)

O exemplo acima traz a oposição Clemente/Samuel e mostra Quaderna como a união dos opostos aparentemente irreconciliáveis: a Esquerda clementina é *luz-matinal*, composição substantivo + adjetivo, usada com valor de adjetivo, remetendo à claridade, ao princípio do dia, ao recomeço; ela é clássica, referência à tradição, à Antiguidade; e *popular*, do *rubi*, *celeste* e do *Sol*. O rubi, na Antiguidade, era o símbolo da felicidade e associado também ao sangue (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. IV, p. 131); as referências ao sol e ao céu reforçam a noção de claridade e de brilho associadas à arte clássica. Quanto ao adjetivo *popular*, podemos compreendê-lo como uma menção ao fato de, na Antiguidade Clássica, obras como a *Odisséia* e a *Ilíada* (modelos nos quais Quaderna se inspira e quer superar) serem conservadas e divulgadas por cantadores do povo, tendo sido elevadas à condição de clássicos com o passar dos séculos.

A Direita samuéllica é noturna, *lunar-satúrnica*, uma composição adjetivo + adjetivo remetendo à noite, à escuridão, às sombras e aos percalços da vida; ela é também fidalga, da esmeralda, inférnica, verde-lodo e da Lua. O uso do adjetivo *fidalg*a pode estar associado à ideia do artista como um ser privilegiado, acima dos demais seres humanos, assim como o fidalgo estava em uma classe superior, distante dos camponeses e dos burgueses. *Inférnico* (criação sufixal inferno + *-ico*, relativo ou pertencente ao inferno) – referência ao subterrâneo e ao oculto – é a face correspondente ao estereótipo da figura romântica, do poeta recluso, afastado da sociedade, sua inspiração vindo das forças incontroláveis com as quais poucas pessoas tinham contato. A esmeralda, em seus aspectos negativos, é associada às criaturas perigosas que habitam o inferno, bem como ao conhecimento secreto (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. II, p. 259-61), reforçando a noção do artista como a pessoa incapaz de controlar o gênio de que é dotado. A cor verde-lodo é associada à putrefação, ao material em decomposição; a Lua, por ser vista no céu somente durante a noite, representa aquilo que está oculto, os sonhos, reforçando a noção de mistério e afastamento da realidade associada ao romantismo.

épico-risadeira
Se tenho até agora procurado narrar minha vida, ao senhor e a Margarida, no tom de Cavalaria épico-risadeira que adotei ontem, foi somente por pudor: eu

não acho que meus problemas pessoais sejam assunto de interesse e lamentação, nem para mim nem para os outros. (1977, p. 73)
--

A composição acima é bastante sugestiva, formada por dois adjetivos, um dos quais é uma criação neológica, *risadeira*. Esta é uma formação sufixal, risada + *-eira*, e neste caso julgamos ver na formação um indicador de *algo que faz com que as pessoas deem risada*. O elemento *épico* (relativo à epopeia, a ações e a fatos heróicos) pressupõe um herói ou protagonista cujas ações se situem acima das de um ser humano comum, assim como vemos em exemplos clássicos (Ilíada, Odisseia, Eneida); o adjetivo *risadeira* remete tanto às aventuras dos pícaros do Nordeste, que Quaderna lia nos folhetos, sobretudo as relacionadas a Pedro Malasartes e seus truques para enganar as pessoas, quanto ao próprio desejo, por parte de Quaderna, de contar sua história de um modo que fizesse seus ouvintes rir. Esse desejo está explícito no comentário de Quaderna, “não acho que meus problemas pessoais sejam assunto de interesse e lamentação”, e a risada poderia ser vista como uma tentativa de superação dos problemas e da tristeza. A composição *épico-risadeira* revela, portanto, as duas tendências opostas do estilo de Quaderna: transformar as ações de seus familiares, ou de cangaceiros e vaqueiros nordestinos, em atos dignos de heróis, e ao mesmo tempo apresentar questões sérias sob o disfarce da risada, podendo, por meio do riso, suscitar a reflexão a respeito daquilo que está sendo apresentado.

Composições verbo + substantivo

Apenas dois exemplos desse tipo de formação foram encontrados nas duas obras de Suassuna, e eles corroboram a afirmação de Lapa referida acima (página 136) de os compostos populares serem mais concretos que os literários – neste caso, poderíamos considerar as duas criações como remotivações da expressão já cristalizada *puxa-saco*.

cheira-peido e cheira-cu
O nome de “Vila Real da Princesa Isabel” só podia ser resultado de um desígnio da Providência: algum lambe-cu e cheira-peido dos Braganças tinha

querido colocar esse nome em nossa muito nobre e leal Vila para bajular a falsa Princesa Isabel, a da Casa de Bragança, a filha do Impostor Dom Pedro II. (2007, p. 116-17)

Vê-se logo, e bem, a reacionarice e safadeza desse Visconde, cheira-cu de Dom Pedro II! (2007, p. 617)

Nos trechos citados são encontradas duas criações muito parecidas, *cheira-peido* e *cheira-cu*, usadas para caracterizar tanto uma pessoa favorável à família real de Bragança quanto o Visconde de Varnhagen. No primeiro exemplo, Quaderna critica a pessoa desconhecida que dera a uma localidade o nome de Vila Real de Princesa Isabel, em homenagem à princesa brasileira, vendo nesse ato uma atitude subserviente em relação a quem não tinha direito de ser homenageado, por pertencer à família real impostora. Ele poderia usar outros termos já de uso corrente na língua portuguesa para designar tal pessoa, como *bajulador*, ou mesmo uma variante mais informal *puxa-saco*. Entretanto, ele parece não ver grande expressividade nesses adjetivos, recorrendo então a uma criação, bastante similar a *puxa-saco*, *cheira-peido*; e reforça sua opinião a respeito dessa pessoa dizendo que ela era *lambe-cu* e *cheira-peido*. Clemente, por sua vez, descreve Varnhagen, ministro de D. Pedro II, uma pessoa alinhada às ideias da direita, como *cheira-cu*. Partidário das ideias ligadas à Esquerda e contrário à monarquia como sistema de governo, Clemente vê nos aliados de D. Pedro II pessoas que bajulavam o imperador, talvez apenas para obter benefícios pessoais. Para demonstrar ainda mais seu desprezo por Varnhagen, que havia recebido do Imperador o título de Visconde, Clemente menciona a *reacionarice* dele, a criação sufixal com sufixo *-ice* acrescentando uma conotação ainda mais negativa ao substantivo reacionário. Vemos que nos dois exemplos a construção verbo + substantivo se dá com termos considerados tabuísmos: *peido* – forma mais vulgar de se referir aos gases que as pessoas emitem pelo ânus, e *cu*, referência também vulgar ao ânus. As duas criações seguem o padrão de termos já dicionarizados, como *puxa-saco* e *lambe-cu*, mostrando consistência não apenas no processo de formação, mas no campo semântico a que recorrem as personagens.

Composição substantivo + adjetivo

Assim como observamos em relação aos compostos adjetivo + adjetivo, as composições substantivo + adjetivo muitas vezes têm como componentes elementos de diferentes campos semânticos.

quengos-estradeiros
Esses quengos-estradeiros , isto é, pessoas de bom <i>quengo</i> para enganar os outros, eram popularíssimos entre nós. (2007, p.111)

Em *quengos-estradeiros* temos uma composição formada a partir de regionalismos e que mostra a influência dos folhetos e da literatura de cordel: o *quengo* é a capacidade intelectual, a inteligência e o talento, bem como a pessoa possuidora desses atributos e sabe usá-los para enganar os outros; *estradeiro* é quem age com esperteza, astúcia, é velhaco, bem como a pessoa que viaja muito, anda bastante pelas estradas. Compreendemos a relação entre *quengo* e *estradeiro* se pesarmos que, por viver enganando os outros, a pessoa não pode ficar muito tempo em um mesmo lugar, ou será reconhecida e não poderá mais aplicar seus golpes; portanto, ela se mantém em movimento, sempre em lugares diferentes, para poder continuar a lucrar com a inocência alheia. Quaderna cita como exemplo de quengos-estradeiros Pedro Malasarte, cujas aventuras eram populares no Brasil no começo do século XX, divulgadas não apenas em folhetos, mas em livros e na tradição oral.

herói-criminoso
No caso, como é que você vai revelar o herói-criminoso , se ninguém sabe quem foram os assassinos de seu Padrinho? (2007, p. 237)

Uma composição bastante sugestiva, que também revela a presença do romance policial na estrutura da obra de Suassuna: o herói de um romance é, normalmente, seu protagonista, a personagem sobre quem recai a maior parte das atenções, tanto do narrador, quanto do(s) leitor(es); ao mesmo tempo, o herói é a pessoas reconhecida pelo cumprimento das normas, pela integridade, e que realiza uma ação nobre, caridosa, muitas vezes em prol de outrem; o

criminoso é aquele que renegou as leis da sociedade em que vive, cometendo uma ação que não é validada pelo sistema legal e social. Entretanto, na composição *herói-criminoso*, vemos um antagonismo e, ao mesmo tempo, uma união dos opostos: a personagem a que se refere Clemente é o *herói* da narrativa, por ser o centro das atenções, ela não pode ser descrita como *heróica*, pois suas ações não são aceitas por seus semelhantes – no caso, a morte do padrinho de Quaderna –, tornando-a uma criminosa, uma pessoa procurada pela lei e que deverá responder por um crime. Temos, então, um protagonista que se afasta das concepções mais corriqueiras e habituais a respeito da importância de uma personagem no âmbito da narrativa, que traz em si elementos opostos e, paradoxalmente, conciliáveis.

cajado-profético
Assim, era cambaleando que eu, aos poucos, usando, como podia, meus olhos terrivelmente prejudicados três anos antes, no dia em que chegara o Rapaz-do-Cavalo-Branco, me aproximava da Cadeia, tateando o chão com meu cajado-profético , para, assim, poder andar com mais segurança. (2007, p. 322)

O cajado é normalmente associado aos pastores, que os utilizam para controlar os animais, ou como apoio durante a caminhada em trechos mais acidentados do terreno. Ele também pode ser associado às pessoas idosas, que têm nele arrimo e apoio. No imaginário popular, contudo, a figura do profeta, ou dos sábios e dos magos das histórias fantásticas, também vem acompanhada de um cajado, sobretudo pelo fato de profetas e sábios serem vistos como pessoas idosas que sentem dificuldade para caminhar. No trecho selecionado, a composição *cajado-profético* é usada por Quaderna para se referir ao cajado que costuma usar quando anda na rua, devido a sua cegueira. Entretanto, como Quaderna se vê como um profeta da Igreja Católico-Sertaneja, e uma pessoa cheia de sabedoria, seu cajado não pode ser um qualquer, ele tem de ter alguma característica que o distinga dos cajados dos vaqueiros e dos pastores: ele é um *cajado-profético*, ou seja, usado por uma pessoa que tem o dom da vidência e da profecia. Ao usar o cajado, Quaderna reforça a imagem do profeta existente no imaginário popular, e podemos ver que há uma certa troca nessa caracterização: o cajado ao mesmo tempo

recebe a força da profecia vinda de Quaderna e ajuda a caracterizá-lo como profeta.

Obras-Nacionais, Castelos-Sertanejos, Marcos-Paraibanos
Os diascevastas, Senhor Corregedor, foram os eruditos que, segundo o Professor Clemente (um dos meus mestres de Literatura), colecionaram os cantos dos rapsodos gregos, e assim, reunindo-os, fizeram <i>A Ilíada</i> e <i>A Odisséia</i> , Obras-Nacionais , Castelos-Sertanejos e Marcos-Paraibanos daquele povo de ladrões de cavalo, ladrões de bode e vaqueiros que são os Gregos! (2007, p. 337)

No trecho selecionado encontramos três formações por composição, nas quais entram as palavras Castelo e Marco¹⁴, ambas polissêmicas: *Castelo* evoca tanto uma construção, usada como moradia ou para defesa, quanto um tipo de poema; *Marco* é um sinônimo de Castelo (em sua acepção de *poema*) e é uma pedra usada para demarcar limites territoriais ou de propriedade. Em *Castelos-Sertanejos*, temos a palavra *castelo*, que pode significar tanto a construção, moradia, associada à figura do rei ou senhor feudal, quanto um tipo de poema; como a referência é a obras da literatura, o *Castelo* é o poema; porém, ele é *sertanejo*, ou seja, está associado a características presentes na vida e na cultura do sertão nordestino.

Em *Obras-nacionais*, temos uma composição indicadora da visão de Quaderna a respeito da *Ilíada* e da *Odisseia*: elas não são quaisquer criações literárias, mas sim, remetem à noção da epopeia como obra definidora do caráter e da formação de uma nação (Grécia); em *Marcos-Paraibanos*, vemos a associação de *Marco* (com o mesmo significado de *castelo*, poema longo) e *Paraibano*, topônimo referente ao estado brasileiro da Paraíba, onde se situa a ação do *Romance d'A Pedra do Reino*. Quaderna usa essas formações por composição para se referir à *Ilíada* e à *Odisséia*, obras canônicas da literatura mundial, poemas épicos que cantam o passado histórico e glorioso da Grécia e

¹⁴ Segundo Câmara Cascudo, Marco “é uma construção imaginária, que os cantadores do Nordeste dizem ter mandado erguer, cheia de armas invencíveis, espécie de fortaleza inexpugnável, com segredos defensivos e forças mágicas, a que ninguém poderá resistir” (1954, p. 461). A definição de Castelo é dada pela personagem João Melchíades, “uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos desafios, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético” (SUASSUNA, 2007, p. 106-7).

as aventuras de um de seus mais famosos heróis, Ulisses. Entretanto, ele faz também um processo de assimilação entre a Grécia e a Paraíba, associando a Grécia àquilo que ele conhece – a realidade do sertão brasileiro, a terra onde se encontram suas raízes pessoais e culturais – fundindo os elementos de sua cultura com os da cultura grega, de certa forma ‘abrasileirando’ o que, para ele, é ao mesmo tempo estrangeiro e importante: como deseja escrever uma obra monumental, Quaderna conhece os clássicos e os valoriza, mas esse processo de valorização passa pela nacionalização e apropriação desses elementos vindos de outros países.

romance-epopeico
É por isso que só agora, graças ao senhor e a Margarida, é que vou fazer meu romance-epopeico , uma Obra de fogo e sangue, “inflamada de furor épico, rubra, empenachada de altivez e de vitórias, dolorosa, das renúncias graves e da vida cantante, por amor a uma defesa, a um símbolo, a um ideal, à Pátria”, como dizia a genial Albertina Bertha! (2007, p. 344).

A composição *romance-epopeico* retoma as ideias de Suassuna a respeito da cultura brasileira, e salienta o aspecto polifônico do *Romance d'A Pedra do Reino*: o *romance* indica ao mesmo tempo o romanceiro ibérico (uma das influências recebidas por Suassuna), presente na obra com as menções à literatura de cordel e aos folhetos, e o romance europeu contemporâneo. *Epopeico*, derivado de epopeia, salienta outra vertente da cultura erudita, a das obras como a *Ilíada* e a *Odisseia*, as quais Quaderna deseja suplantar. Essa composição, portanto, é uma condensação das ideias de Suassuna, e que podem ser vistas em *A Pedra do Reino* na estrutura da obra, nos motivos abordados, na retomada da novela de cavalaria, na presença da cultura sertaneja.

morte-escura
Fosse como fosse, e resolvido de vez o <i>problema sério</i> , o da herança, com esse casamento e com a morte-escura do Prinspe Alumioso, foi nesse estado de coisas que entramos no ano de 1935. (2007, p. 378)

Uma composição substantivo + adjetivo muito sugestiva. A morte já é associada à escuridão, às trevas, por ser a passagem para um estado desconhecido do ser humano; no exemplo acima, ela é qualificada como *escura*, que não significa apenas a ausência de luz, mas muito mais o enigma, o mistério (também associados à escuridão, pois quando deparadas com um mistério as pessoas dizem que estão às escuras), que cercavam o desaparecimento e a suposta morte de Sinésio. Outro ponto de interesse é que Sinésio é referido com o aposto “O Alumioso”, ou seja, aquele que é cercado de luz, de claridade, de brilho, o que poderia trazer a claridade para aqueles que estivessem ao lado dele; ao contrapor a morte e Sinésio, Quaderna estabelece um paralelo significativo entre a vida de Sinésio (claridade, brilho) e sua morte (escuridão, mistério, enigma). Uma morte comum poderia ser clara, compreensível; a de Sinésio, uma morte-escura, está envolvida em mistério, é enigmática e difícil de ser compreendida.

centro-enigmático
Tinham não senhor, e a surpresa deles foi enorme, vendo reaparecerem os destroços daquela história de amores alumiosos e de crimes inexpríveis, de sonho e sangue; a história que formará, depois do meu depoimento, o centro-enigmático do meu Romance e Castelo! (2007, p. 381)

A composição *centro-enigmático* revela uma das facetas mais sugestivas da obra de Suassuna: a mescla da novela de cavalaria com o romance policial, indicando aquilo que contém a chave para a compreensão da narrativa de Quaderna. No caso do *Romance d'A Pedra do Reino*, dois motivos interligados constituem esse centro: a volta de Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, e a morte do padrinho de Quaderna, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto. Os dois acontecimentos estão envoltos em mistério, o desaparecimento de Sinésio (que, posteriormente, permite sua volta inesperada) e o assassinato de Pedro Sebastião, e para que eles sejam deslindados, é necessária uma investigação policial. Por isso, temos a composição *centro-enigmático*, mostrando que os pontos centrais da trama de Quaderna estão envoltos em mistério, o adjetivo enigmático remetendo àquilo que necessita ser esclarecido por meio de uma investigação, bem como ao

epíteto com que Quaderna se descreve em determinados momentos da narrativa, O Decifrador.

astrólogo-épico
Enquanto, aqui na rua, se desenrolavam esses acontecimentos espantosos, eu, o Profeta e Astrólogo-épico que os previra e que os tinha esperado, confiantemente, durante os cinco anos que tinham se passado entre a morte de meu padrinho e a ressurreição de Sinésio, estava ausente, alheio a tudo! (2007, p. 532)

Astrólogo-épico é uma composição substantivo + adjetivo, bem como a união de duas palavras pertencentes a campos semânticos distintos: *épico* se refere a um gênero literário, ligado à tradição clássica; Astrólogo é o praticante da *astrologia*, uma área do conhecimento humano, pertencente à cultura popular; na Antiguidade (e em alguns casos, na Idade Média), os astrólogos eram pessoas que serviam ao rei e exerciam grande influência em relação a decisões por ele tomadas (como Nostradamus, astrólogo e conselheiro dos reis da França). Os poetas e bardos, por sua vez, alegravam a corte com seus romances e narrativas das aventuras dos grandes heróis, mas não influenciavam as decisões do rei. Ao se qualificar como *astrólogo-épico*, Quaderna se apresenta como alguém que tinha acesso a um conhecimento restrito a poucos e a capacidade de desvendar mistérios (a astrologia), bem como o talento para se referir a esse conhecimento de uma forma reservada aos grandes poetas, seguindo as convenções da épica.

epilepsia-genial, vidência-penumbrosa
Sr. Corregedor, de fato, é uma cegueira muito estranha, essa que me assaltou os olhos, naquele dia. A meu ver, ela é parenta próxima da epilepsia-genial que também me atacou, como lhe disse. Deixaram-me, as duas, numa espécie de vidência-penumbrosa , na qual o Mundo me aparece como um Sertão, um Desertão, o De-Sertão de que falavam os geniais escritores Manoel de Oliveira Lima e Afrânio Peixoto, repetindo velhos cronistas brasileiros do tempo dos Conquistadores, segundo me contaram Clemente e Samuel. (2007, p. 573)

A epilepsia é vista como algo positivo, a marca do gênio – na linguagem coloquial, *genial* é aquilo que é muito bom, que tem valor para uma pessoa ou grupo de pessoas; porém, em uma acepção mais literal, refere-se à pessoa que tem uma grande capacidade intelectual ou talento. Quaderna se vê como o Gênio da Raça Brasileira, e um dos maiores escritores do Brasil, Machado de Assis, sofria de epilepsia; segundo o ponto de vista de Quaderna, isso o coloca no mesmo nível de Machado, caracterizando a epilepsia não como algo a ser estigmatizado, mas sim, que pode favorecer a pessoa verdadeiramente talentosa¹⁵. A cegueira também é tida como uma marca de gênio (neste caso, Quaderna tem como referência, Homero, e poderíamos lembrar também que Camões era cego de um olho, fato mencionado por Lino Pedra-Verde em um pequeno poema de sua autoria), e Quaderna diz que as duas deixaram-no numa “espécie de *vidência-penumbrosa*”, ou seja, a capacidade de ver (vidência) em meio às trevas, parciais ou não. Essa capacidade seria outra marca do gênio, e permitiria a Quaderna ver uma realidade que estava fora do alcance das pessoas comuns, pois o substantivo *vidência* está associado a uma visão daquilo que é sobrenatural, fora do comum.

Amor-terrível
Sentia, com o sangue – que não se engana – que ela fora tão fulminada quanto ele pelos raios perigosos do Amor-terrível , aquele que une, e fere, e despedaça, e cria o êxtase embriagador e cruel de uma vez para sempre, e que, no caso dele, formando uma teia perigosa com seu astroso sangue de homem-do-poder, terminaria por levá-lo às garras impiedosas e maternais da Onça Caetana. (1977, p. 26-28)

O amor, sentimento geralmente associado a aspectos positivos (carinho, união de duas pessoas, ternura) é aqui descrito como *Amor-terrível*, indicando outra concepção muito distinta da habitual. O fato de o substantivo amor ser grafado com maiúscula é uma personificação do sentimento e já lhe dá uma dimensão um pouco distinta da corriqueira, pois podemos pensar nele como um sentimento mais forte e mais poderoso que o que une simples namorados.

¹⁵ Podemos observar que outro grande escritor da literatura mundial, Dostoiévskii, muito apreciado por Ariano Suassuna, era também epilético.

O adjetivo terrível tem diversas acepções, entre as quais *assustador*, *temível*, *invencível*, *que produz resultados funestos*. Todas as quatro definições podem ser aplicadas à composição Amor-terrível, pois Quaderna se refere ao amor que nascera entre seus pais, cujas famílias mantinham posições opostas na política paraibana: era um amor *invencível*, pois eles se casaram desafiando as respectivas famílias; também podia ser *assustador e temível*, por ser muito forte e causar dissensões familiares, e o casamento deles produziu resultados funestos, ou seja, o envolvimento ainda maior das duas famílias na política, levando à morte prematura do pai de Quaderna.

Crônica-epopéica
Ora, Sr. Corregedor, creio que mesmo os piores inimigos da minha família não me negarão, nesse caso, o direito de escolher o Assassinado mais importante dela como o personagem de vida significativa e exemplar para minha Crônica-epopéica . (1977, p. 89)

Crônica-epopéica é uma composição na qual temos a mistura de dois gêneros literários: a *crônica*, relato de acontecimentos relacionados às famílias reais, aos reis, e a *epopeia*, relatos grandiosos, cheios de atos de coragem, com um herói que é a representação de uma coletividade e que, em determinados momentos, assume uma característica quase sobre-humana. No *Romance d'A Pedra do Reino* a crônica é representada, em parte, pelos textos referentes aos acontecimentos da Pedra Bonita, os quais moldavam a vida de Quaderna em relação às suas ambições políticas e literárias, pois ele se servia do vocabulário e do estilo do texto para escrever sua própria obra. *Epopéico*, na visão de Quaderna, pode ser entendido como o estilo em que ações grandiosas são descritas com frases e palavras que vão além do vocabulário corriqueiro das pessoas; servindo para caracterizar uma pessoa (ou grupo de pessoas) que esteja acima das demais. A *Crônica-epopéica* seria, portanto, uma obra que relatasse a vida dos reis (especificamente, os reis da Pedra Bonita, ancestrais de Quaderna) colocando-os em igualdade com os grandes heróis das epopeias clássicas, tirando-os da condição comum das pessoas; uma obra cuja elaboração revela todo o talento de seu autor.

Composição substantivo + substantivo

As composições substantivo + substantivo podem ser formadas por coordenação, em que o determinante é anteposto ou posposto ao determinado, ou por subordinação, ou seja, quando um determinante é subordinado a um determinado. Nas criações de Suassuna encontramos os dois tipos de formação, sempre muito expressivos; nas composições por coordenação verificamos também que um dos substantivos pode funcionar quase como um adjetivo dentro da coordenação, representando uma economia de linguagem e conferindo maior expressividade para o texto, pois, conforme Alves (1990, p. 45), esse tipo de coordenação “evita o emprego de um sintagma preposicional”.

diaba-fêmea
Uma vez, baseado numa ilustração da <i>História do Brasil</i> de Frei Vicente do Salvador, fez um desenho da Hipupriapa, uma diaba-fêmea do Mar e do Litoral, uma bicha horrorosa que, aliás, desempenhou um papel importantíssimo na odisséia marítima que empreendi e que faz parte de minha Epopeia ! (2007, p. 344)

O trecho selecionado mostra uma composição interessante, *diaba-fêmea*, relacionada a outros tipos de composição usados pela linguagem popular, como *menino-homem* e *menina-mulher*. Aparentemente, para determinadas pessoas, dizer apenas “menino” ou “menina” não é suficiente para designar o sexo da criança, sendo necessário reforçar com “homem” ou “mulher” a designação por si só completa, menino/menina, talvez para indicar as futuras qualidades da criança (*menino-homem* seria o equivalente de “menino que vai ser valente quando crescer”). Do mesmo modo, ao se referir à Hipupriapa, Quaderna parece sentir a necessidade de reforçar o fato de ela ser do sexo feminino: ela é a Hipupriapa, *uma diaba-fêmea*, uma *bicha*. A simples denominação *diaba* já seria suficiente para descrevê-la aos leitores/ouvintes do relato de Quaderna, mas a composição tem por finalidade o reforço, *diaba-fêmea*; é possível também que a palavra *fêmea*, neste contexto, indique a sexualidade da Hipupriapa – conforme ilustração mostrada na página 345 do

Romance d'A Pedra do Reino, ela tem cabeça e corpo de animal, com seios de mulher, sugerindo uma forte aproximação entre a besta e o ser humano.

homem-povo
[a Obra da Raça Brasileira] Deveria ser, sim, um romance picaresco, satírico e popular, como já provei hoje pela manhã; um romance sem herói individual – coisa ultrapassada e reacionária – e cujo personagem fosse um homem-povo , um símbolo da fome e da miséria, enfrentando os Poderosos pela astúcia, errante e mal-andante pelas Estradas sertanejas! (2007, p. 597)

Homem-povo é uma composição formada por dois substantivos comuns e corriqueiros na linguagem cotidiana; ambos indicam um certo grau de generalização: podemos usar o substantivo *homem* quando nos referimos ao ser humano de modo geral, a uma pessoa não especificada no contexto; *povo* é o conjunto de pessoas de uma mesma nacionalidade, unidas por laços como língua, costumes, cultura; a palavra é também usada para designar as pessoas pertencentes às classes mais simples da sociedade (em oposição às elites). Desse modo, a composição *homem-povo* revela a generalização, a ausência de individualidade, indicando que, para Clemente, a Obra da Raça Brasileira não poderia louvar um indivíduo particular (em oposição à noção de “herói” ou “protagonista” de uma obra literária), mas sim, a coletividade das pessoas desprovidas de voz e de representação, tanto na historiografia oficial do país, quanto na literatura de modo geral.

Poetas-Reis
Não havia mais dúvida: era o <i>Dicionário</i> – livro consagrado, indiscutível e oficial – que me garantia que os verdadeiros Poetas-Reis , os Poetas de reinação, eram os que possuíam, como uma coisa só, o fogo da inspiração zodiacal, a ciência do engenho poético e o cio da homênia do sangue, no Sol astrológico dos Planetas! (2007, p. 716-17)

Poetas-Reis é uma criação de Quaderna para se referir a si próprio, conjugando os dois atributos que ele acreditava ter: o dom da poesia e o direito ao trono real brasileiro. É possível ver nessa composição também um certo grau de gradação: a diferença entre os simples poetas (que escrevem poesias,

mas não ultrapassam o nível comum dos escritores) e os realmente geniais – nesse caso, rei seria não somente o título de nobreza, mas, em sentido figurativo, um indicador de grande qualidade. A criação remete também à figura de Dom Dinis, rei de Portugal, de quem Quaderna diz ser descendente, e que era poeta e tido como sábio, além de incentivador da vida intelectual portuguesa de sua época. Além de se chamar Pedro Dinis, tendo a marca de sua origem no próprio nome, Quaderna, com sua criação, mostra ser digno herdeiro de seu antepassado ilustre.

Composição substantivo + preposição + substantivo

Bastante produtivo na obra de Suassuna, esse tipo de composição é encontrado com as preposições *de* e *a*. Em relação aos exemplos substantivo + *de* + substantivo, podemos observar que as criações neológicas normalmente condensam uma ideia (como em *Rapaz-do-Cavalo-Branco*) ou, em um exemplo bastante sugestivo, *cavalaria-de-rapina*, temos a junção de um substantivo a um composto já cristalizado na linguagem, *ave de rapina*. Esse tipo de formação, que pode ser visto como uma remotivação de um signo, é encontrado também em *romances-de-cavalaria*, salientando uma vez mais a confluência das diferentes fontes a que Suassuna se voltou para o desenvolvimento dos dois romances.

feira-de-cavalos, comboio-de-mal-assombrados, cavalaria-de-rapina
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 (2007, p. 36).

O trecho selecionado traz exemplos sugestivos da influência das novelas de cavalaria e da cultura nordestina na narrativa de Quaderna: em primeiro lugar, temos a composição *feira-de-cavalos*, formada com o uso de hífen e da preposição *de* para unir dois substantivos comuns bastante corriqueiros, *feira* e

cavalos. O cavalo, além de ser um meio de transporte importante no sertão, sobretudo na época em que se desenrola a narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino* (década de 1930), também remete à figura do cavaleiro andante, indissociável de sua montaria. A aquisição de um cavalo seria, certamente, um acontecimento importante na vida do sertanejo; a *feira-de-cavalos* seria, então, a oportunidade para as pessoas fazerem transações financeiras com uma mercadoria especial, o cavalo, distanciando-se das feiras comuns, onde várias mercadorias eram negociadas. O comboio é um grupo de veículos ou de animais (dependendo das circunstâncias) que transporta víveres ou mercadorias importantes, sob a escolta de um grupo armado. Contudo, Quaderna se refere a um *comboio-de-mal-assombrados*, dando para o leitor a ideia de os componentes daquele grupo não terem todos uma boa aparência física, e alguns deles lembrarem assombrações, almas penadas ou quaisquer entidades que pudessem assustar quem os visse. Podemos estabelecer uma ligação dessa composição com a presença do elemento mágico em muitas das novelas de cavalaria, nas quais podem aparecer com certa frequência assombrações ou almas penadas. Finalmente, em *cavalaria de rapina* temos uma mistura inusitada do substantivo *cavalaria* com o composto *ave de rapina*, designador da ave que se abate sobre sua presa. A *cavalaria de rapina*, assim como as aves de rapina matam suas presas para se alimentar, se abateria sobre a cidade, com seus cavaleiros prontos para saquear e atacar, e possivelmente obter algum lucro com a empreitada, e não para defender os habitantes, como fariam os cavaleiros andantes.

Rapaz-do-Cavalo-Branco
Ora, naquele dia em que iniciava sua Desventura, o Rapaz-do-Cavalo-Branco ainda não reconheceria aquela moça meio ausente, absorta e sonhosa, de cabelos castanhos e olhos verde-azuis, aquela que veio a ser o grande amor de sua vida (2007, p. 47).

A ideia de aventura era fundamental nas novelas de cavalaria, sobretudo na *Demanda do Santo Graal*, obra que Suassuna já declarou ter sido das mais importantes para sua formação literária. Considerando tanto o papel central desempenhado pela aventura desempenha nessas novelas (a oportunidade

para o cavaleiro mostrar seu valor e sua fé), como o contexto da narrativa de Quaderna (ele relata fatos ocorridos no passado, e cujo desenlace não era o esperado por ele), é possível pensar na formação *desventura* como a adição do prefixo *des-* (indicador de afastamento, negação, privação) ao substantivo *ventura*: a *desventura* não seria a ausência de fortuna, de ventura, mas sim, como uma *ventura que não produziu os resultados esperados*.

A composição *Rapaz-do-Cavalo-Branco* está intimamente ligada à ideia da desventura e é a forma de Quaderna se referir a seu primo e sobrinho Sinésio, figura central da cavalgada que entrou em Taperoá na véspera de Pentecostes. A união dos elementos dessa composição por meio de hífen dá uma ideia de coesão e de associação entre o cavaleiro e sua montaria: um não poderia ser separado do outro sem a imagem de Sinésio ser desfeita aos olhos da população da cidadezinha. Outra referência à Idade Média e às novelas de cavalaria nesse trecho pode ser vista na relação entre o Rapaz-do-Cavalo-Branco e sua amada: na literatura cortês, o sentimento do amor não necessitava da presença da pessoa amada, os trovadores cantavam a dama fisicamente ausente ou distante deles por circunstâncias para eles incontornáveis (casamento, situação social). Assim como em *Palmeirim de Inglaterra* os cavaleiros traziam a efígie de Miraguarda sem jamais tê-la visto, Sinésio tinha a imagem de Heliana (a dama sonhosa) bordada em seu manto, sem conhecê-la, pois os atributos de Heliana correspondiam a algo que ele tinha dentro de si (ao chegar na praça na hora da cavalhada, Sinésio também é descrito como *sonhoso*). Portanto, temos nesse exemplo a adaptação do amor cortês para a realidade do Sertão nordestino, com Sinésio e Heliana desempenhando os papéis do cavaleiro andante e da dama que o inspirava, respectivamente.

cabra-do-rifle, fidalgo-de-espada
Francisco, tendo entrado na “Guerra de Doze”, tomou gosto pela vida errante e tornou-se “ cabra-do-rifle ”. Antônio verificou praça na Polícia, indo assim fazer companhia a Francisco como fidalgode-espada . (2007, p. 178)

As composições acima têm uma carga de eufemismo: Francisco é pago por alguém – que, provavelmente, tem prestígio na comunidade local – para

defender uma propriedade ou uma pessoa sem ter ligações oficiais com a polícia; Antônio entra para a polícia local. Ambos, entretanto, são descritos por Quaderna com termos que apresentam a realidade sob uma ótica mais enobrecedora: Francisco é um *cabra-do-rifle*, composição formada a partir do regionalismo *cabra*, e que não indica claramente a que tipo de atividade ele se dedica; *fidalgo-de-espada* mostra os dois irmãos de Quaderna como pessoas de origem nobre que estão a serviço da ordem e da sociedade.

romances-de-safadeza
Não me perdoavam a influência que eu continuava a receber dos “folhetos” e da convivência com “bêbados, Cantadores e outros valdevinos”. Reclamavam contra os romances-de-safadeza do Visconde de Montalvão. (2007, p. 178)

O trecho acima traz uma composição formada com a preposição “de”, *romances-de-safadeza* – referência a um dos tipos de romance já definidos anteriormente por Quaderna e que trazia de maneira às vezes mais explícita, outras vezes mais velada, as aventuras sexuais de seus protagonistas. Ao formar a composição com as palavras *romance* e *safadeza*, Quaderna estabelece um tipo único, especificando-o.

romances-de-cavalaria
<i>O Sertanejo</i> também começa com uma só cavalgada, a que acompanha o Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo e sua filha, a Princesa Dona Flor, na sua viagem de volta para a “Fazenda Oiticica”, casa-nobre e torre-das-honras daquele poderoso Fidalgo sertanejo do século XVIII. Ora, sendo esses os dois romances-de-cavalaria mais épico-sertanejos do meu Precursor, vou, logo de saída, ganhando a briga para ele, porque vou começar meu Romance com uma cavalgada na estrada e uma Cavalhada na rua, num total de oitenta e quatro Cavaleiros, isto é, sete vezes Doze Pares de França para um começo de Epopeia só! (p. 303)

A composição *romances-de-cavalaria* pode ser vista como uma remotivação do termo *novela de cavalaria*: ele seria um romance em prosa, seguindo a tradição europeia, mas contendo elementos das novelas de cavalaria (segundo a compreensão que Quaderna tem desse gênero); a

interpretação é confirmada pelo uso de *épico-sertanejos* como qualificativo para o romance: a composição é uma mistura de dois elementos díspares, o canônico (épico) com o local (sertanejo, que não goza de prestígio em seu país de origem, pelo fato de a cultura nordestina ser muitas vezes vista como inferior à de outras regiões). No trecho há também uma menção específica às novelas de cavalaria com a alusão aos Pares de França, com Quaderna se vangloriando de poder superar Alencar apresentando “sete vezes Doze Pares de França” no começo de sua Obra.

novelo-de-cobras, nó-de-lacraias
Os três processos se enovelavam no meu terror, formando um processo único, uma armadilha só, uma espécie de teia-de-aranha, de novelo-de-cobras ou de nó-de-lacraias , nos quais eu iria me enredar inapelavelmente, picado, ferroadado e empeçonhado, talvez para sempre e de modo fatal. (2007, p. 321)

Nos exemplos acima, temos duas composições nas quais existe o que Barbosa chama de ruptura da isotopia (1981, p. 207-11), ou seja, seus semas não são compatíveis: o *novelo* é feito de lã, linha, barbante, qualquer tipo de fio que possa ser enrolado; ele também faz pensar em algo que pode ficar emaranhado e com o qual se torna difícil trabalhar; a *cobra* é um animal, ela não pode ser fiada e enrolada, como os fios. A composição *novelo-de-cobras* apresenta um sema animal (cobra) e um sema material (novelo), cuja união provoca uma surpresa no leitor por aquilo que tem de inusitado. O *nó-de-lacraias* segue o mesmo processo de criação: o nó faz pensar em uma coisa artificial, feita pelo homem, dificilmente desmanchado sem se cortar a linha ou o fio; as lacraias são seres vivos. Um *nó-de-lacraias*, além de apresentar a dificuldade para ser desmanchado, também tem uma dificuldade adicional: as lacraias são animais peçonhentos que podem ferir quem tentar deslindar o nó por elas formado. No exemplo acima, vemos como as composições fazem parte de um processo de gradação: Quaderna encara o processo no qual está envolvido em primeiro lugar como uma *teia-de-aranha*, composto dicionarizado, cujo uso é sugestivo por ser o primeiro momento desse processo: ela é uma armadilha natural, própria das aranhas, não é fatal para o ser humano e pode ser superada com facilidade pelos homens. Da teia-de-aranha Quaderna passa

para o *novelo-de-cobras*, algo bastante perigoso, as cobras enleadas umas nas outras, prontas para dar o bote quando a situação fosse favorável – devido a seu depoimento para o Senhor Corregedor, podemos assumir o fato de Quaderna ter em mente cobras venenosas. Por fim, o *nó-de-lacraias* representa a dificuldade realmente insuperável – o nó indicaria uma situação sem saída, com o perigo adicional representado pelo veneno das lacraias.

viagem-de-iluminação
O vento incendiário da Caatinga, o “Sertão” abrasador, roncava por espaços no Tabuleiro, levantando, em ridimunho, colunas de folhas secas e gravetos, a mais de trinta metros de altura, o que aumentava a impressão da tribo de Guerreiros-Vagabundos de que estavam caminhando, numa viagem-de-iluminação ou numa demanda-novelosa, por uma estrada que conduzia “à terra-estranha da morte”. (2007, p. 400)

A composição *viagem-de-iluminação* faz uma referência velada às novelas de cavalaria: nestas, a busca (uma *viagem*, um percurso a ser cumprido pelo cavaleiro até alcançar seu objetivo) tem por resultado a *iluminação*, em seu sentido mais figurativo, ou seja, a elevação espiritual. Nas novelas de cavalaria tradicionais, esse percurso é feito por um cavaleiro, alguém devidamente descrito como um herói, uma pessoa superior às demais e, muitas vezes, ao meio em que se encontra; no trecho acima, estabelecendo uma conexão com a ideia da demanda, essa viagem-de-iluminação é feita por *Guerreiros-Vagabundos*. Essa composição revela um uso pouco usual do adjetivo *vagabundo* na língua portuguesa, retomando suas origens, ou seja, o verbo *vagar* – *vagabundo* é quem leva uma vida errante – recuperando também a ideia do cavaleiro andante, pois este saía pelo mundo em busca de aventuras, sem ter destino certo. A interpretação é reforçada pela presença de outra composição, *demanda-novelosa*, na qual vemos a ideia da demanda (a busca) e o novelo, retomando tanto a ideia da novela quanto de algo complicado, difícil de ser deslindado. Observamos então, uma vez mais, como a presença das novelas de cavalaria se faz sentir nas criações lexicais de Suassuna, ora de modo mais sutil, ora de modo mais evidente.

infausto-do-leocádio
A Esfinge, vendo decifrado seu logogrifo, teve uma raiva tão da gota-serena que estourou o alfereres-queiroz lá dela, teve um infausto-do-leocádio e morreu! (2007, p. 448)

A composição infausto-do-leocádio revela um lado bastante cômico e humorístico da narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino*. Assim como ocorre em outros trechos da narrativa, vemos uma personagem (no caso, o próprio Quaderna), se apropriando de um vocabulário que não pertence à língua comum – e sim, mais especificamente, à língua de especialidade, a medicina (infarto do miocárdio) – e usando-o de uma forma bastante informal, transformando-o em algo que não faz sentido nem na língua comum nem na de especialidade, mas que faz sentido para ele, pois é assim que ele o compreende: *infausto* é um adjetivo não muito comum na língua portuguesa, mas talvez figurasse com certa regularidade nas leituras favoritas de Quaderna, *Leocádio* é um nome próprio; desse modo, temos alterações fonéticas e gráficas que transformam *infarto do miocárdio* > *infausto-do-leocádio*. O mesmo ocorre com *arteriosclerose* > *alferes-queiroz*, onde percebemos como Quaderna transforma o termo pouco conhecido dele em algo que se aproxima mais de sua realidade: alferes era uma antiga patente militar; Queiroz é um sobrenome comum no Brasil.

centro-de-enigma-e-de-crime-e-sangue
É verdade que eu pensava em escrever um Romance-Epopéico tendo como centro-de-enigma-e-de-crime-e-sangue , a morte de meu Padrinho. Mas por que me lembrava disso exatamente agora? (2007, p. 560)

“Um composto pode condensar uma frase feita, uma locução popular ou usual” (MARTINS, 2000, p. 123); na composição acima, vemos condensadas várias ideias relacionadas a gêneros literários. Em *Romance* temos as duas concepções, a popular (relacionada ao romanceiro) e a erudita (o romance europeu); a Obra de Quaderna será uma mistura de ambos, pois incorpora outros gêneros (como a crônica, o memorial e a novela de cavalaria) além da poesia. Esse *Romance* multifacetado é *epopéico* (nova referência à cultura

erudita), pois os acontecimentos nele descritos correspondem àquilo que Quaderna considera como tal (feitos heróicos, dificuldades a serem superadas, grandiosidade de sentimentos) e tem como centro um *enigma de-crime-e-sangue*, composição que remete aos romances policiais: uma das grandes inovações de Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino* foi misturar a novela de cavalaria com um (sub)gênero, a novela policial, surgida no séc. XIX e considerada por diversos críticos e leitores como literatura inferior. Frye (1973, p. 32), salienta que o romance policial começou como “uma intensificação do modo imitativo baixo”¹⁶ (referência à cultura popular), e sua inclusão na narrativa de Quaderna introduz uma alteração importante na estrutura da obra: se nas novelas de cavalaria tradicionais o grande problema é a salvação espiritual (sobretudo na *Demanda do Santo Graal*) ou questões relacionadas à ética ou ao comportamento social, na *Pedra do Reino* a novela de cavalaria serve como meio de legitimação do projeto pessoal de Quaderna e está misturada com um crime, com uma transgressão à lei.

água-dos-olhos, água-da-vista
Como é que você não está vendo isso, se eu senti o gosto da água-dos-olhos misturada com sangue, na minha boca? Senti perfeitamente quando meus olhos se rasgaram, deixando escorrer para baixo a água-da-vista ! (2007, p. 585)

As duas composições também destacam o modo como o povo tenta adaptar termos da língua de especialidade usando um vocabulário que esteja mais ao alcance de seu conhecimento. As pessoas de modo geral sabem que dentro dos olhos há uma substância líquida, mas desconhecem o nome científico pela qual ela é conhecida: *humor aquoso*. Assim, para referir-se a ela, o povo pode recorrer a um tipo de metáfora, que simplifica a ideia em termos mais concretos e práticos: o *humor aquoso* transforma-se em *água-da-vista* ou *água-dos-olhos*, expressões simples que indicam com relativa precisão a substância presente nos olhos humanos.

¹⁶ Ainda segundo Frye, o modo imitativo baixo é aquele em que “o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum”. (op. cit., p. 40)

divindades-de-rapina
Se o fato de não ser cego significava alguma desvantagem em relação ao desgraçado do Homero, a inferioridade estava, agora, sanada, graças às divindades-de-rapina da Morte Caetana. (2007, p. 613)

No trecho acima, a expressão cristalizada e consagrada “ave de rapina” é transformada em “divindade-de-rapina”. A ave de rapina é um predador perigoso, que vê sua presa desde as alturas e se abate sobre ela, praticamente não lhe dando oportunidade de defesa. As divindades, por sua vez, podem ser benéficas ou não, dependendo da situação em que a pessoa que a elas recorre se encontre – na mitologia grega, elas tomavam partido de determinados semideuses ou mortais, favorecendo-os ou prejudicando-os, estabelecendo alianças entre elas para obter algum tipo de ganho ou vantagem. Por isso, na criação “divindades-de-rapina” vemos a ideia de elas serem predatórias, maléficas: assim como a ave de rapina se abate sobre a presa, sem dar-lhe chance de se defender, as divindades de rapina se abateriam sobre os seres humanos, subjugando-os, não lhes dando oportunidade de alterar o curso dos acontecimentos. No caso específico a que Quaderna se refere, as divindades são os dois gaviões que se abateram sobre ele, cegando-o; essa cegueira completa, porém, é vista por ele como benéfica, pois o coloca acima de Homero, a respeito de quem diziam ser cego de apenas um olho. Portanto, a ação cruel das divindades (cegar Quaderna) acaba se revelando algo benéfico (sob o ponto de vista dele), mostrando que elas tomaram o partido dele, auxiliando-o em seu desígnio de ser o Gênio Máximo da Humanidade.

adúlteras-a-furto
É por isso que os Poetas da cidade têm que fazer uma opção: ou idealizar e inventar heróis elevados acima da condição humana, como fazia José de Alencar; ou apresentar os homens do Povo embrutecidos e degradados pela miséria, como Aluísio Azevedo; ou então baixar seu voo, como Machado de Assis, criando seus personagens a partir dos caracteres mesquinhos de burgueses – comerciantes, doutores, industriais, funcionários públicos, banqueiros, mulheres venais e adúlteras-a-furto , enfim, toda essa corja onde pulula o que o caráter humano tem de desprezível. (1977, p. 67)

A composição *adúlteras-a-furto* é usada para qualificar um tipo de mulher que aparece na obra de Machado de Assis, a que trai o marido com outro homem. O substantivo *furto* refere-se a roubo, àquilo que é produto de um roubo; é possível pensar que, em uma relação amorosa ilícita, o amante (figurativamente) rouba a mulher de outrem, conquistando-a. A *adúltera-a-furto* seria, portanto, a mulher que é roubada de seu marido por um outro homem; entretanto, consideramos que também é possível estabelecer uma relação com o adjetivo *furtivo*, cujas acepções podem ser *dissimulado*, *oculto*, *clandestino*, *difícil de ser detectado*. Nesse caso, a mulher seria uma adúltera que procura manter as aparências e não demonstrar que tem um amante, uma mulher *roubada* do marido e *dissimulada*. Se considerarmos a obra de Machado de Assis, podemos ver pelo menos duas referências que se encaixam nessa descrição: Virgília, que teve uma relação amorosa com Quincas Borba, e Capitu, que Bentinho acreditava tê-lo traído com o amigo, sem nunca conseguir provar; ambas poderiam ser descritas como adúlteras-a-furto, pois foram roubadas dos maridos e mantinham uma atitude discreta que evitava que a censura da sociedade recaísse sobre elas.

riso-a-cavalo
Rio deles e de mim mesmo, mas meu riso não é o sorriso irônico, corrosivo, mesquinho, mofado e encasacado de Machado de Assis. É o riso-a-cavalo , grosseiro e macho, que permite reunir corajosamente as injustiças, as feiúras e os destroços da vida real para, com eles, empreender o galope do Sonho, e manter, assim, a chama da minha Epopeia, da minha insurreição permanente, contra as feiúras e injustiças do real. (1977, p. 67)
poesia-a-cavalo
Eu, do Mar e do Sertão ao mesmo tempo, - epilético, cegante e escumejante como o Profeta Nazário – posso tentar o arremesso épico, não para ressuscitar o passado mas para forjar o Reino, a Rainha do Meio-Dia do nosso futuro peculiar e castanho, tudo ao galope do Sonho e ao corisco de gargalhadas dolorosas da poesia-a-cavalo . (1977, p. 67-68)

Em *riso-a-cavalo* temos uma composição em que ocorre uma ruptura da isotopia – o riso é uma expressão de sentimento humano, o cavalo é um animal. Uma possível interpretação para *riso-a-cavalo* se basearia na

aparência de quem anda a cavalo e que se destaca das demais pessoas. No sertão, sobretudo na década de 1930, época em que se situa a narrativa de Quaderna, o cavalo era utilizado como meio de transporte, e até hoje é um animal estimado por sua utilidade e por sua beleza. Além dessa referência, podemos pensar também no cavaleiro andante e em seu cavalo – na Idade Média, o cavaleiro era um homem de boa linhagem, que se destacava dos demais por sua origem e por sua atuação; o cavalo era uma extensão do cavaleiro, parte quase integrante deste. A interpretação para *riso-a-cavalo*, portanto, compreenderia as ideias de destaque da pessoa que monta a cavalo e da nobreza. Seguindo essa linha de pensamento, o riso comum não se destacaria, o *riso-a-cavalo* sim, por ser um riso nobre, altaneiro; levando em consideração a posição de quem anda a cavalo (que fica acima dos demais), é possível pensar em uma certa superioridade da pessoa que “ri-a-cavalo”, bem como a questão de uma suposta masculinidade, evocada pelos adjetivos *grosseiro e macho* que acompanham a criação. O contraponto para o *riso-a-cavalo* é o *riso irônico, corrosivo, mesquinho, mofado e encasacado de Machado de Assis*: a limitação da cidade grande, onde moram as pessoas vestidas de maneira mais formal e que não dizem a verdade; juntamente com a menção a Machado de Assis, escritor que fazia uma crítica velada e sutil à sociedade brasileira. Desse modo, o *riso-a-cavalo* também poderia ser visto como mais ostensivo, aberto, que não se esconde por trás da ironia e das alusões, próprio de um homem que não teme dizer a verdade.

Em *poesia-a-cavalo* temos outra ruptura da isotopia: a combinação da poesia (obra literária, criação artística mais voltada para a expressão dos sentimentos) com o animal (a natureza). O poeta é, normalmente, visto como a pessoa que se isola das demais, do mundo, vivendo afastado dos grandes problemas do povo e da nação; ao pensarmos em poeta, normalmente pensamos em poetas líricos, que falam sobre a dor do amor, da perda e dos sentimentos considerados mais nobres do ser humano. Entretanto, se voltarmos para uma das referências de Quaderna, a novela de cavalaria, podemos pensar no poeta medieval, que cantava não as dores de amor, mas as façanhas dos heróis, os feitos valorosos de homens que lutavam pelo seu rei, pelo seu reino. A *poesia-a-cavalo*, então, não seria a lírica, destinada a falar sobre sentimentos, mas sim, uma poesia voltada para o relato das atitudes

nobres e heróicas do povo e de algum ser humano em particular, o herói de uma grande aventura ou de uma façanha. E como essa poesia envolve o “corisco de gargalhadas dolorosas”, podemos imaginar que, as aventuras relatadas por essa poesia-a-cavalo são entremeadas por momentos de dor, de sofrimento, de perda.

Amálgamas

Os amálgamas, também chamados de palavras-entrecruzadas, *port-manteau words* (termo cunhado por Lewis Carroll), *mots-valise* (para os teóricos franceses), são um processo de formação de palavras em que o autor consegue unir elementos às vezes díspares, com a perda parcial de partes de cada um deles, condensando-os em uma única palavra, que traz em si as referências dos campos semânticos de seus formadores, ao contrário das composições, que mantêm claramente cada palavra formadora do novo composto. Dado o aspecto inusitado dos amálgamas (perda parcial de elementos constitutivos das palavras), muitas vezes eles representam uma economia linguística e favorecem a percepção, por parte do leitor, da intenção existente por trás de sua criação, fato nem sempre tão claro nos compostos. Se pegarmos um exemplo bastante conhecido na língua portuguesa contemporânea coloquial, o amálgama *aborrescente*, percebemos que ele sinaliza para o leitor, de forma mais evidente que *adolescente-que-aborre*, ou a explicação mais explícita *adolescente cujo comportamento aborre os pais*, a opinião de uma parte significativa da sociedade a respeito do comportamento dos jovens de determinada faixa etária.

Os estudiosos da Estilística parecem concordar que os amálgamas são muito criativos e menos comuns na língua portuguesa que a composição; e nem todos se dedicam a seu estudo com o mesmo nível de detalhes dedicado às composições. Em seu livro *Estilística da Língua Portuguesa*, Lapa não menciona os amálgamas, dedicando-se apenas às composições; Barbosa (1981) analisa diversos tipos de formação por composição, classificando-os segundo o grau de coesão de seus componentes, apresentando entre seus exemplos, tirados de Guimarães Rosa, *pensamor* e *tumultroada* (op. cit., p. 286), nos quais vemos os amálgamas de *pensar+amor* e *tumultuada+trovada*.

Bechara (2000, p. 355-57) também divide os processos de formação entre justaposição e aglutinação; Kehdi (1997, p. 36), ao analisar as composições, divide-as, segundo “a fusão mais ou menos íntima das palavras componentes”, em composições e aglutinações, salientando que nestas “os vocábulos se fundem num todo fonético, com um único acento, e o primeiro perde alguns elementos fonéticos”. Porém, nos amálgamas, embora haja a *fusão de dois vocábulos em um todo fonético*, ambos perdem parte de seus elementos, não apenas o primeiro. Segundo Martins, a partir do Modernismo, os amálgamas marcaram presença na literatura, e a autora acrescenta que eles consistem

na fusão de duas palavras que têm alguns fonemas comuns, os quais propiciam a soldagem. A sua formação revela criatividade, espírito, e sua força expressiva resulta da síntese de significados e do inesperado da combinação. (2000, p. 123-24)

Os amálgamas não são o processo mais produtivo de criação neológica encontrado na obra de Suassuna, entretanto, por meio deles o autor revela grande criatividade, bem como conhecimento da língua portuguesa, mesclando elementos da história mundial, da história literária e da cultura nacional, fazendo com que o leitor perceba a própria fusão de ideias e de culturas característica do pensamento do escritor paraibano, assim como a crítica ou a ironia embutidas na criação. Nas duas obras estudadas foram encontrados apenas seis exemplos de criações lexicais por meio de amálgamas: *Sertaneida*, *Nordestíada*, *Brasiléia* e *Mijurético*, analisados a seguir.

Com poucos exemplos encontrados nos dois romances escolhidos como corpora para a pesquisa, o amálgama, contudo, é o processo de criação que deu origem a alguns dos neologismos mais significativos da obra de Suassuna. Em três deles, *Sertaneida*, *Nordestíada* e *Brasiléia* vemos como o autor colocou em prática sua própria concepção do que é a cultura brasileira, misturando elementos aparentemente inconciliáveis, como as referências à literatura canônica europeia, *Eneida*, *Ilíada* e *Odisséia*, com referências geográficas do Brasil: o Sertão, a região Nordeste do país, e o próprio Brasil. Podemos ver também nesses amálgamas outro aspecto das concepções de

Suassuna a respeito da cultura: as três obras são epopeias, um dos gêneros de que Quaderna pretende se apropriar para escrever sua obra monumental; os amálgamas então representam também a mistura da epopeia com a realidade brasileira, uma junção bastante original e sugestiva. As criações, de certo modo, condensam as ideias de Suassuna sobre a cultura popular brasileira, transmitindo para o leitor de suas obras a visão de mundo do autor de uma forma original e sofisticada.

Sertaneida, Nordestíada, Brasiléia
Em torno da Torre em que o velho Rei fora degolado e tendo como alicerce as duas outras torres da Pedra do Reino, eu ergueria meu Castelo, fazendo, de “folheto em romance e de romance em folheto”, uma espécie de Sertaneida , Nordestíada ou Brasiléia , parecida com a do Senador Augusto Meira. (p. 240-41)

As três formações são sugestivas, pois com elas Quaderna dá ao juiz uma descrição precisa do que ele gostaria que sua obra fosse: *Sertaneida* é o amálgama *Sertão+Eneida*. O poema épico *A Eneida*, obra do poeta latino Virgílio, narra as viagens de Enéas, herói que conseguiu escapar à destruição de Tróia, e o estabelecimento dele com seus companheiros no território da atual Itália, bem como a fundação de Roma, futura capital do Império Romano. *Nordestíada* é um amálgama de *Nordeste+Ilíada*, com a queda do e final em Nordeste e dos fonemas iniciais *il* em *Ilíada*. A *Ilíada* é um poema épico que relata parte do cerco de Tróia pelos gregos e contém vários episódios em que grandes heróis de ambos os lados, como Heitor, Aquiles, Ájax, Ulisses e Enéas, mostram sua coragem e bravura. Finalmente, temos *Brasiléia*, amálgama de *Brasil+Odisséia*, com a perda de *Odiss-*. A *Odisséia* também é um poema épico que narra a longa viagem cheia de aventuras de Ulisses, herói grego, de volta para sua casa após a Guerra de Tróia. Observamos que nas três criações temos a fusão de uma referência ao cânone da literatura ocidental com um elemento da cultura brasileira, mais especificamente, nordestina, com o intuito de causar uma impressão definida nos leitores/ouvintes do depoimento de Quaderna. Se a pretensão deste é escrever uma obra que seja uma *Sertaneida*, uma *Nordestíada* e uma *Brasiléia*, vemos que as denominações

por ele escolhidas dão uma ideia de gradação e de especificação: ela vai narrar fatos ocorridos no Brasil, mas não no país inteiro, e sim no Nordeste, mais especificamente no sertão. Se a obra é uma *Sertaneida*, ela vai relatar a fundação de um reino (ou futuro reino) no sertão brasileiro, por um grande herói, que participará de uma batalha épica, a Guerra do Reino (referência à *Ilíada*) e terá de empreender uma longa viagem cheia de aventuras antes de poder criar seu reino (referência à *Odisséia*). Ao mesmo tempo, essas denominações mostram que a obra de Quaderna vai contar o que ocorreu com um herói, mas não um herói qualquer, e sim alguém cujos feitos possam se equiparar aos de Enéas, Ulisses e de todos que participaram do cerco de Tróia, cujas façanhas são lembradas até os dias de hoje; contudo, esse herói será brasileiro e sertanejo. Se Quaderna pretende escrever uma Obra que faça jus ao povo brasileiro e seja ao mesmo tempo uma *Sertaneida*, uma *Nordestiada* e uma *Brasiléia*, ela terá proporções muito mais épicas e será muito mais importante que os três grandes poemas épicos juntos, e enfatizará o valor e a importância do povo brasileiro e sertanejo na literatura mundial. Essas três criações também exemplificam claramente o posicionamento de Suassuna a respeito da cultura popular brasileira: se, em sua visão, nossa cultura é herdeira direta da tradição ibérica (que, por sua vez, é herdeira da tradição clássica), a fusão de elementos eruditos com a cultura típica do Nordeste, como pode ser visto nos exemplos acima, pode ser considerada a síntese da visão do escritor paraibano.

Mijurético
Imediatamente, o coro dos desocupados começou a acompanhá-lo em surriada: “Eusébio Mijurético ! Purgante de Onça! Cagão de Maracajá!” (2007, p. 418)

Na formação acima existe um amálgama *mijo* + *diurético*, duas palavras que têm relação entre si, pois *diurético* é o remédio ou a substância que estimula o organismo humano a produzir urina, e *mijo* é uma forma popular e informal de se referir à urina. Para formar o amálgama, houve a perda da vogal final -o em mijo, e da sílaba inicial *di-* em diurético. A criação é muito interessante, pois mostra uma associação de ideias na cabeça das pessoas

presentes quando Eusébio Monteiro tirou a onça da casa de Dona Nanu arrastando-a pelo rabo. Como a onça era velha e medrosa, ficou amedrontada e, “o que foi a parte pior, mijou-se e cagou-se toda!” (2007, p. 418) Com isso, já esquecidos da coragem demonstrada por Eusébio ao se oferecer para enfrentar a onça, sem saber que ela não era perigosa, os presentes começaram a caçoar dele dizendo “Dom Eusébio Monturo é tão brabo que faz Onça se mijar!” (*idem*), a associação entre mijo e diurético fazendo um dos presentes criar a forma *Mijurético* como uma alcunha para Eusébio Monteiro.

A análise do conjunto das criações sintagmáticas suassunianas mostra, por um lado, que o autor não se afasta daquilo que poderia ser chamado de *padrão* de criação da língua, observadas pelos teóricos mencionados neste capítulo: uma grande quantidade de sufixações e de composições, poucos exemplos de prefixação, parassíntese e amálgamas. Em todas as criações, entretanto, observamos como Suassuna consegue unir as diversas influências presentes em sua obra (tradição erudita e popular), transferindo para o nível lexical suas opiniões a respeito da cultura brasileira.

Há que apenas saber errar bem o seu idioma.

Manoel de Barros

So difficult it is to show the various meanings and imperfections of words when we have nothing else but words to do with it.

John Locke

CAPÍTULO IV

AS METÁFORAS DE SUASSUNA

No capítulo precedente, analisamos os neologismos sintagmáticos, criados a partir dos vários processos de formação possíveis na língua portuguesa: prefixação, sufixação, parassíntese, composição e amálgamas, verificando o efeito por eles causado nos leitores da obra suassuniana. No presente capítulo, nos dedicaremos ao estudo dos neologismos semânticos, ou seja, aqueles criados não por meio de processos de formação de palavras, mas surgidos com a atribuição de um novo significado a palavras já existentes na língua, as quais não sofrem nenhum tipo de alteração em sua estrutura morfo-fonológica (cf. BARBOSA, 1981, p. 202). Nossa proposta, mais especificamente, é apresentar uma análise das metáforas encontradas nas duas obras estudadas, focalizando os efeitos de sentido que elas expressam. Se nas criações sintagmáticas observamos o surgimento de novas palavras, com as metáforas vemos como novos *significados* podem ser atribuídos às unidades lexicais sem que as palavras sofram algum tipo de alteração em sua estrutura morfológica. As metáforas, portanto, podem ser compreendidas como o emprego de palavras, muitas delas de uso corriqueiro por parte dos falantes da língua, em combinações inesperadas com outras, suscitando deste modo uma reação nos leitores de um texto literário.

A propósito da natureza das mudanças semânticas, Ullmann afirma que “sejam quais forem as causas que produzem a mudança, deve haver sempre alguma ligação, alguma *associação*, entre o significante antigo e o novo” (1964, p. 438, grifos do autor), acrescentando que essa associação é uma condição necessária, “um *sine qua non*” (idem) de tal mudança. Outro ponto de vista apresentado pelo autor é o de que “entre todos os artifícios possíveis, a mudança de significado é talvez o mais elegante para caminhar ao mesmo passo do progresso da civilização” (idem). Se considerarmos o fato de Ullmann, nesse trecho particular, se referir principalmente aos neologismos surgidos na linguagem tecnológica, podemos concordar com seu posicionamento; contudo, levando em conta o texto literário, julgamos que essa opinião fica aquém das possibilidades de utilização do léxico e dos efeitos

causados nos leitores da obra. Afinal, se os neologismos semânticos têm como base justamente a visão pessoal de um autor – a associação que ele percebe entre duas ou mais palavras –, é difícil supor que a expressão dessa visão em uma obra literária não possa causar um grande impacto no momento da leitura, incitando o leitor, ainda que momentaneamente, a perceber uma maneira diferente de ver o mundo.

Assim como nos processos de criação sintagmáticos, e talvez até com maior intensidade em alguns casos, a presença dos neologismos semânticos em uma obra literária implica sempre uma ação consciente por parte do escritor, pois se trata de uma opção feita por ele no momento de transmitir suas ideias, abandonando aquilo já ratificado como *norma* ou *uso convencional* da língua, explorando as mais variadas possibilidades de organização do léxico. Essa opção reforça o caráter polissêmico da grande maioria das palavras, ou, em determinadas circunstâncias, pode fazer com que certa palavra, até então vista pelos usuários da língua como monossêmica, possa passar a ter dois ou mais significados a ela associados.

Conforme observado no capítulo II, a afetividade das palavras desempenha um papel importante na construção da personagem e em nossa compreensão de sua visão de mundo. Entretanto, ao pensarmos na afetividade, vemos que ela engloba não apenas o uso de um determinado léxico e sua recorrência (assunto discutido em relação às *palavras sagradas* empregadas por Quaderna), mas, um ponto muito importante no uso da língua de modo geral, e essencial para a análise estilística de um texto: a formação de novos significados para unidades lexicais dicionarizadas e os efeitos por eles causados nos leitores de uma obra.

Nesta tese, nos concentraremos apenas na análise das metáforas na obra de Suassuna, dada a importância que elas assumem ao longo da narrativa, sua predominância ao longo do texto e a expressividade obtida por meio delas, bem como pelo fato de elas transmitirem para os leitores a visão de mundo de Quaderna. Para tanto, será feito um breve apanhado a respeito da evolução dos estudos da metáfora, especialmente no século XX.

4.1. Estudos sobre a metáfora

O estudo da metáfora começa com Aristóteles, que a analisou nos campos da poética e da retórica, dois gêneros do discurso ligados à criatividade, à eloquência, à persuasão. Para o filósofo grego, a metáfora estava circunscrita à palavra e se baseava na substituição de um determinado termo literal por outro, figurado. Nessa substituição haveria sempre uma relação de semelhança ou de analogia, em que a palavra transportaria o efeito metafórico. Desse modo, a metáfora seria uma transgressão da estrutura lógica da linguagem e não traria nenhum tipo de informação para o texto, seu valor sendo apenas estético. Cícero seguiu a mesma linha de pensamento de Aristóteles, definindo a metáfora como um desvio absurdo que transgride a ordem lógica da linguagem sem vincular informações, tendo um valor estritamente ornamental no discurso (apud Oliveira, 2009, p. 34). Segundo essa perspectiva, poderíamos considerar a metáfora apenas uma forma de falar, um jogo de linguagem, sua utilização dependendo do desejo do leitor de embelezar sua fala para atrair a atenção de seus interlocutores.

Com algumas variações, esse posicionamento foi mantido por muitos séculos nas apreciações relacionadas às figuras de linguagem, e só passou a ser revisto por outros teóricos no século XX, quando diversos estudos foram dedicados à análise do valor conceitual da metáfora, fazendo com que ela deixasse de ser vista apenas com uma função estética no texto literário e na linguagem cotidiana das pessoas. Em 1936, I.A. Richards declarou ver na metáfora um lado utilitário, julgando-a não somente um embelezamento da linguagem, mas sim, algo que orientava o pensamento dos falantes, englobando duas ideias simultaneamente, dando início à corrente teórica que considera a metáfora de maneira conceitual. Embora esse posicionamento seja contestado por teóricos contemporâneos, deve-se a Richards o fato de ter sido um dos primeiros estudiosos da área que considerou outros aspectos além do valor estético da metáfora no discurso, salientando seu valor cognitivo (apud Oliveira, p. 35).

Ao discutir o uso da linguagem figurada pelos seres humanos, Bally (1951) diz que se nos voltarmos à fonte, à base de uma imagem, encontraremos ou uma enfermidade do espírito humano ou uma necessidade à

que a língua obedece naturalmente, dizendo que somos incapazes de fazer abstrações de forma absoluta, de conceber uma ideia sem estabelecer um contato com a realidade concreta. Para ele, a metáfora “n’est autre chose qu’une comparaison où l’esprit, dupe de l’association de deux représentations, confond en un seul terme la notion caractérisée et l’objet sensible pris pour point de comparaison”¹⁷ (p. 187). Tais comparações têm por base analogias, às vezes vagas, às vezes ilógicas, que revelam ao interlocutor como o falante vê a natureza e de quais imagens ele se vale para transmitir aquilo que é incapaz de abstrair de forma pura. Evitando usar a nomenclatura estabelecida pela Retórica, Bally prefere usar o termo *imagem* para se referir às figuras de linguagem, e as agrupa em três tipos principais:

1. *Imagens concretas, sensíveis, imaginativas*: são as evocadas pela mente das pessoas, completando uma ideia segundo sua vontade – poderíamos acrescentar, segundo a experiência de vida das pessoas e o valor que elas atribuem a determinadas palavras ou grupos de palavras;

2. *Imagens afetivas*: nelas, existe apenas um “vago sentimento de uma imagem” que impede sua abstração total, e nas quais há um elemento afetivo que resta da imagem concreta, o qual varia de acordo com cada pessoa;

3. *Imagens mortas*: nas quais não há mais sentimento nem imagem, a não ser que estudemos a metáfora de um ponto de vista histórico, para entender seu surgimento e desenvolvimento, bem como sua cristalização na linguagem corriqueira, a ponto de perder sua força expressiva.

As figuras de linguagem, portanto, não seriam apenas produto de um possível instinto estético; tampouco seriam usadas pelo falante com o único intuito de tornar belo nosso pensamento, mesmo que tenhamos consciência do efeito causado por nossas palavras e escolhas em nossos interlocutores. Além desse aspecto, Bally também salienta que as figuras são uma fonte abundante na qual a linguagem se alimenta e se rejuvenesce, sem serem, contudo, uma forma de expressão por si só (1951, p. 201): a linguagem figurada conta também com fatores alheios às comparações e analogias, como a entonação,

¹⁷ nada além de uma comparação em que o espírito, vítima da associação de duas representações, confunde em um só termo a noção caracterizada e o objeto sensível tomado como ponto de comparação.

capaz de introduzir diferentes sentidos e nuances no discurso. Poderíamos acrescentar que a compreensão da linguagem figurada é também influenciada pela bagagem cultural de cada pessoa, que, ao se deparar com uma dada comparação ou analogia, pode acrescentar-lhes um sentido conotativo individual, fugindo, muitas vezes, daquilo que poderia ser chamado de sua interpretação consagrada. Usando um exemplo bastante simples, se para a maioria das pessoas o leão evoca a força e a ferocidade, é o “rei dos animais”, para um determinado falante ele pode ser simplesmente a representação do que é exótico ou desconhecido, ou da beleza, e esse falante usaria o leão em uma comparação ou analogia que soariam extremamente originais – ou incompreensíveis – para a grande maioria dos falantes de uma dada língua.

Em *Lenguaje y estilo* (1973), Ullmann comenta que, a partir do movimento simbolista, os escritores enfatizam a imagem e o papel por ela desempenhado na literatura, e propõe algumas questões a respeito do assunto. Partindo da pergunta “O que é uma imagem?” (p. 209-13), ele estabelece a distinção entre “representação mental” e “figura de linguagem que expressa alguma semelhança ou analogia” (p. 210), afirmando que, para os estudos linguísticos, a melhor definição de imagem é a segunda. A seguir, acrescenta que “la inmensa mayoría de las imágenes son metafóricas [...] no cabe hablar de imagen, a menos que la similitud que expresa tenga una cualidad concreta y sensible”¹⁸ (p. 211), pois “tiene que haber algo sorprendente e inesperado en toda imagen”¹⁹ e que ela precisa ter “cierto frescor y novedad”²⁰.

Em relação à forma da imagem (p. 213-18), Ullmann declara ser difícil diferenciar símile e metáfora com exatidão, já que as imagens “brotan en definitiva de la misma intuición, de la misma ‘observación de las afinidades’”²¹ (p. 215), e sua análise deve levar em consideração se são simples ou desenvolvidas, se aparecem sozinhas ou em cadeia. A seguir, comentando a estrutura da imagem (p. 218-229), diz que ela se baseia em uma associação entre dois termos que podem ter um ou mais elementos em comum.

¹⁸ A grande maioria das imagens é metafórica [...] não é possível falar de imagem, a menos que a semelhança que expressa tenha uma qualidade concreta e sensível

¹⁹ é preciso existir algo surpreendente e inesperado em toda imagem

²⁰ certo frescor e novidade

²¹ brotam definitivamente da mesma intuição, da mesma “observação das afinidades”

Seguindo uma linha de pensamento que também valoriza o aspecto conceitual da metáfora, Ricoeur (apud Oliveira, 2009, p. 35), sustenta que ela tem uma função cognitiva no discurso, pois

maintient deux pensées de choses différentes simultanément actives au sein d'un mot ou d'une expression simple, dont la signification est la résultante de leur interaction [...] Il ne s'agit plus d'un simple déplacement des mots, mais d'un commerce entre pensées, c'est-à-dire d'une transaction entre contextes. Si la métaphore est une habilité, un talent, c'est un talent de la pensée²².

Seguindo uma linha de pensamento que também valoriza o aspecto conceitual da metáfora, ao discorrer a respeito da neologia semântica, Barbosa (1981, p. 202) afirma que ela “distingue-se das outras formas de neologia pelo fato de que a substância significante utilizada como base preexiste no léxico, enquanto morfema lexical”, e essa base pode ser usada de forma corrente pelos falantes, ou já ser arcaica, ou mesmo ser um empréstimo de outra língua. Ao analisar a formação da metáfora, a autora adota a noção de isotopia proposta por Greimas, e os modelos de topos e macrotopos apresentados por Pais. Para Barbosa, quando as unidades lexicais do discurso pertencem ao mesmo *topos*, temos uma mensagem isotópica, ou seja, ela se encontra dentro de um universo discursivo que faz sentido para o ouvinte/leitor. Entretanto, há casos em que essas unidades lexicais são isótopos relativos (op. cit., p. 209), elas pertencem a *topoi* diferentes, ocasionando uma ruptura da isotopia, na qual “deu-se uma criação neológica semântica, configurando-se como uma metáfora” (idem): segundo Barbosa, as metáforas surgem “quando se explora uma relação de oposição transitiva entre unidades léxicas ou sintagmáticas, pertencentes a *topoi* diferentes. É uma relação *inter-topoi* e *intra-macro-topos*” (idem). As diferentes possibilidades de combinação dos *topoi* favorecem a criação de metáforas, mostrando uma relação entre a língua e o mundo, a

²² Mantém duas ideias de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou de uma expressão simples, cujo significado é o resultado de sua interação [...] Não se trata mais de um simples deslocamento das palavras, mas de um comércio entre pensamentos, ou seja, de uma transação entre contextos. Se a metáfora é uma habilidade, um talento, é um talento do pensamento.

língua e a sociedade na qual ela é usada e, sobretudo, entre a língua e o falante, em um processo de enriquecimento e diversificação do léxico.

Ainda na linha de estudos conceituais da metáfora, Lakoff & Johnson [1985] foram os primeiros a observar de maneira sistemática como uma parte significativa de nossa linguagem cotidiana está estruturada metaforicamente: segundo os autores, sempre compreendemos a grande maioria dos conceitos, sejam eles novos na sociedade em que se encontram ou não, em termos de outros conceitos já conhecidos e com os quais estamos habituados: “a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação” (2002, p. 49). Os autores destacam a relação entre a cultura e o uso da metáfora na linguagem corriqueira: “Os valores fundamentais de uma cultura serão coerentes com a estrutura metafórica dos conceitos fundamentais dessa cultura” (2002, p. 71) e salientam a associação destes com a experiência pessoal do falante. Suas observações nos mostram de maneira evidente que a metáfora não é apenas um embelezamento para a linguagem, um recurso supérfluo no nosso discurso, mas sim, que é uma ferramenta de que dispomos para compreender o mundo que nos rodeia.

Conforme observou Martins (2000, p. 90), na metáfora as palavras “assumem um sentido mais afastado do significado fundamental, seja das figuras de construção e pensamento [...] em que as palavras envolvidas assumem um relevo ou conotação especial”. Essa conotação, em muitos casos, é percebida apenas na relação da palavra com outras dentro de um determinado contexto, no qual o sentido não é percebido unicamente pelo uso inusitado de um substantivo, por exemplo, mas sim, pela contiguidade dele com outros, ou com adjetivos, que, normalmente, não estão a ele associados na linguagem corriqueira das pessoas.

Prosseguindo com os estudos da metáfora em outro contexto, o da medicina, Oliveira (2009, p. 43) estabelece a distinção entre metáforas terminológicas e metáforas lexicológicas, definindo estas como “*unité lexicale simple ou complexe du domaine du lexique général de la langue introduisant une comparaison implicite entre deux référents*”²³. Na origem desse tipo de

²³ unidade lexical simples ou complexa do campo do léxico geral da língua introduzindo uma comparação implícita entre dois referentes

metáfora, portanto, temos uma representação feita por analogia, e esta existe ou na memória individual de uma pessoa, ou na memória coletiva (de uma geração, de uma determinada localidade, de um país). Do mesmo modo, esse tipo de metáfora carrega associações psicológicas e/ou sociais que exprimem a personalidade da pessoa que fala (ou do autor de um texto escrito), muitas vezes transmitindo para o receptor/leitor do texto uma visão de mundo extremamente pessoal e original.

As diferentes abordagens mostradas acima têm um ponto em comum: a metáfora traduz de forma concreta, mais próxima da realidade do falante, uma ideia ou conceito mais abstratos, os quais são apreendidos pelas pessoas por meio da aproximação entre o conhecido e o desconhecido – ela seria, portanto, uma maneira de reconhecer o mundo por meio de elementos preexistentes na vida quotidiana do ser humano, funcionando como uma ponte entre dois aspectos distintos da nossa existência.

As metáforas lexicológicas, estando inseridas no discurso literário, podem introduzir para o leitor uma ideia de modo conciso e sintético, sobretudo se exploram noções ou convenções já estabelecidas no imaginário popular – por exemplo, associar uma qualidade humana a uma característica considerada típica de um animal: “ele é um touro” = ele tem a força de um touro; “ele é uma mula empacada” = ele é excessivamente teimoso; “ele é um leão” = tem a bravura de um leão, o gênio forte. Esse tipo de associação varia segundo uma “imagem” que emprestamos a certos animais, conforme as convenções sociais e linguísticas do contexto em que nos encontramos, fator que pode gerar variações de interpretação: em “ele é um cachorro” são duas possibilidades de compreensão, a fidelidade (o cachorro é “o melhor amigo do homem”) e a sem-vergonhice (muitas vezes associada a um comportamento inadequado em relação a mulheres, ou desonestidade nos negócios), dependendo da situação em que a afirmação é proferida, ou da entonação do falante. Entretanto, nos textos literários, tais convenções muitas vezes são extrapoladas, e o autor coloca em seu texto imagens que fazem parte de seu imaginário pessoal, ou do imaginário coletivo de uma dada região do país, ou mesmo de um grupo específico de pessoas, remetendo a aspectos específicos de sua cultura, pois, conforme salienta Urbano (2000, p. 123), o léxico popular caracteriza a cultura e a psicologia populares que, “de modo geral, têm

motivações universais e seculares”, desse modo abrindo para os leitores inúmeras possibilidades de uso da língua e de compreensão da realidade apresentada no texto escrito.

Ainda de acordo com Urbano (2000, p. 101), fórmulas sintéticas (noção em que se inserem as metáforas lexicológicas) serão usadas quando puderem “traduzir mais concretamente um conceito abstrato” na língua falada, fundindo “num só enunciado os elementos objetivos e subjetivos do pensamento, ao contrário da sintaxe elaborada que, de maneira mais lógica, exprime ‘discursivamente as relações entre os elementos das duas ordens’” (idem). Essa observação é extremamente pertinente quando analisamos a linguagem figurada em *A Pedra do Reino*, pois temos duas manifestações fortes de individualidade, o depoimento prestado por Quaderna ao Sr. Corregedor, e uma obra escrita em primeira pessoa, na qual o narrador se expressa livremente, mostrando sua visão de mundo.

Pensando especificamente no nosso corpus, duas observações feitas por Lakoff & Johnson são importantes para a compreensão do valor das metáforas na obra de Suassuna: “De uma maneira geral, que valores são priorizados é parcialmente uma questão da subcultura na qual se vive e, parcialmente, dos valores pessoais de cada um”, e “além das subculturas, há grupos cuja característica principal é o fato de compartilharem certos valores importantes que estão em conflito com os da cultura principal” (2002, p. 73). Essas duas características podem ser verificadas no discurso de Quaderna, pois a presença constante de referências à cultura nordestina em sua fala – e, conseqüentemente, em suas metáforas – mostra como ele usa valores importantes para ele, que são parte de seu imaginário pessoal (ligado às *palavras sagradas* discutidas anteriormente), desse modo subvertendo normas e convenções da língua portuguesa, usando elementos que não estão presentes na linguagem corriqueira das pessoas. Tal processo, para ele, é consciente: “Por exemplo: na minha linguagem, nunca entram leões ou águias, bichos estrangeiros, mas sim Onças e Gaviões. Ora, além dessa fidelidade brasileira e sertaneja...” (2007, p. 562). Uma das instâncias mais significativas desse processo mental é a “adaptação” que Quaderna faz de uma imagem consagrada no mundo cristão – a pomba que simboliza o Espírito Santo – para a realidade nordestina, transformando-a em “um Gavião, bicho macho e

sangrador, e não essa pombinha que sempre me pareceu meio sem graça” (idem). Em edições anteriores do *Romance d'A Pedra do Reino*, Quaderna faz o seguinte comentário a respeito da pomba:

...sempre achei essa história de representar o Espírito Santo por uma pombinha, meio afrescalhada. Fique logo claro que o Espírito Santo não tem nada com isso: a culpa é de quem inventou! Essa história de “pombinha” não tem nada de Profecia-Sertaneja, é frescura desses Profetas aveadados do estrangeiro! (s/d., p. 481)

O comentário, atenuado na edição revista de 2007, mostra como Quaderna reconhece o processo mental de apropriação de imagens pertencentes a determinado universo para a compreensão de conceitos abstratos (o Espírito Santo na doutrina católica); tendo essa compreensão, ele faz sua “adaptação”, procurando manter a “fidelidade brasileira e sertaneja”. Conforme observaram Lakoff & Johnson, o simbolismo religioso não é arbitrário, ele se fundamenta em concepções já cristalizadas na cultura e na teologia cristã, e que, por isso, a pomba é o símbolo do Espírito Santo, “e não a galinha, o abutre ou o avestruz. A pomba é concebida como sendo bela, amável, gentil e, sobretudo, pacífica” (2002, p. 98). Contudo, essa ideia não se coaduna com o ponto de vista de Quaderna, para quem o Espírito Santo é uma entidade guerreira e varonil, daí a substituição, e o subsequente choque de sua “adaptação” com a visão consagrada na sociedade. Outro exemplo desse processo de apropriação e subversão de figuras cristalizadas em um determinado tipo de discurso (no caso, o religioso) para satisfazer suas necessidades particulares pode ser encontrado na seguinte fala: “O nosso Deus é mais parecido com aquele que queimava a boca dos Profetas com uma brasa e que aparecia no Sertão da Judéia ‘vestido de coivara’!” (2007, p. 551). Ao perceber o espanto do Sr. Corregedor, para quem a fala soava quase ininteligível, Quaderna explica sua alteração proposital do léxico: “Eu digo desse jeito por ‘patriotismo sertanejo e brasileiro’! Mas, se o senhor prefere, pode dizer de um jeito mais estrangeiro. Nesse caso, o senhor se referirá ao

Deus que aparecia no deserto judaico ‘sob a forma de uma Sarça ardente!’” (idem).

A menção a *vestido de coivara* é também uma “reforma” do discurso bíblico, linguagem bastante cristalizada e dificilmente alterada pelos falantes. Percebemos, portanto, como a contravenção de Quaderna pode ser explicada pelas observações de Lakoff & Johnson: o apego de Quaderna ao local, ao conhecido, à sua cultura, faz com que ele subverta um discurso cristalizado; essa subversão, contudo, não é compreendida pelo Corregedor que, apesar de ser também brasileiro – e, possivelmente, nordestino – não compartilha dos mesmos valores defendidos por Quaderna. Desse modo, as metáforas (Gavião macho e sangrador > Espírito Santo; vestido de coivara > sarça ardente) não são compreendidas por outros interlocutores de Quaderna. Poderíamos considerar essas alterações por ele feitas como quebras de isotopia, conforme exposto acima, pois a metáfora “original” (pomba = Espírito Santo) já está de tal modo consolidada no imaginário coletivo e individual que os falantes não a questionam, e assim ela passa a ter um sentido supostamente imutável. Considerando esse aspecto extremamente racional das alterações feitas por Quaderna na linguagem cristalizada, alterando metáforas existentes, concordamos com a definição proposta por Lakoff & Johnson, “A metáfora é, pois, uma *racionalidade imaginativa*” (2002, p. 302).

4.2 Os temas das metáforas suassunianas

As metáforas podem ser divididas em metáforas de substantivos, adjetivos e verbos (MARTINS, 2000, p. 99) e, segundo a autora, é a de substantivos “que se apresenta em formulações diversas” (idem), com uma relação entre os substantivos A (termo real) e B (termo imaginário), os quais possuem, ao menos na visão do escritor – ou do falante – alguns traços em comum. As metáforas de adjetivo e de verbo se caracterizam por uma falta de pertinência entre o substantivo e o adjetivo ou verbo que a ele estão relacionados, como podemos observar nos exemplos a seguir:

“Ali eu reergueria, sem perigo de vida, as Torres de lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono, de pedra-de-ara, de **ninho de**

gaviões, onde eu pudesse respirar os ares das grandes alturas” (2007, p. 115). Metáfora de substantivo: “Ninho de gaviões” > ponto de observação privilegiado de Quaderna, a partir do qual ele, estando acima de seus oponentes, os atacaria quando necessário, mantendo seu status de rei e de poeta;

“Por esse Reino então, naquele dia – e como me sucede toda vez que invoco meu estranho, jovem e ardente Cavaleiro – mal a metamorfose começava, **as pedras reverdeciam**, o sonho ganhava vida...” (1977, p. 68). Metáfora de verbo: as pedras (inanimadas) *reverdeciam* > verbo associado às plantas, a seres vivos, dá às pedras uma característica de vida, de poder de transformação.

A presença da fauna nordestina no *Romance d'A Pedra do Reino* é recorrente, e verificamos um predomínio das metáforas com a presença de felinos, sobretudo a onça e o tigre. A presença deste, chamado por Quaderna de “animal estrangeiro, onça falsificada” (2007, p. 41) pode ser compreendida pela habitual associação entre o animal e sua ferocidade, característica fundamental para a compreensão das metáforas em que ele aparece; a onça, animal mítico por excelência na obra de Suassuna, é vista sob dois pontos de vista distintos: a bravura (ou ferocidade) e a superioridade em relação ao ser humano. O homem, por sua vez, é desfavoravelmente associado a uma praga (carrapato), uma visão bastante negativa da existência humana. Outros animais aparecem nas metáforas, como porcos e carneiros, mas são menos recorrentes que os felinos.

Outra presença marcante na obra é a da astrologia, assunto a que Quaderna se dedica com muita atenção, com uma série de menções aos planetas e aos signos astrológicos. A astrologia também pode ser vista como uma manifestação da cultura popular na estrutura da obra, outra forma de reforçar a mistura erudito/popular que caracteriza o texto suassuniano. As cores também estão presentes em algumas metáforas significativas, normalmente associadas às concepções mais tradicionais a elas ligadas (negro = algo negativo, dor, luto, pesar; vermelho = nobreza, sangue); uma exceção é a presença do branco, cor relacionada à pureza, em uma metáfora de

conotação bastante negativa, em que a visão da personagem Clemente é apresentada para o leitor. Finalmente, temos as metáforas ligadas ao sangue, outro conceito fundamental para a compreensão da obra de Suassuna: a ligação da família de Quaderna tanto com os incidentes do passado mais distante (os acontecimentos da Pedra Bonita, que sustentam sua alegação de ser legítimo pretendente ao trono do Brasil) quanto com o passado recente, que tem desdobramentos no presente (as guerras civis na Paraíba, a luta pelo poder no Brasil, que culminou com a morte do presidente João Pessoa).

Antes de passarmos à análise dos exemplos selecionados, faremos duas observações a respeito das metáforas criadas por Suassuna: Ullmann (1964, p. 287-88) aponta como as expressões criadas e introduzidas em uma língua, a princípio extremamente originais, podem, com a repetição constante, se tornar corriqueiras, perdendo tanto a conotação emotiva quanto a expressividade originalmente contida nelas. Retomando uma observação feita na introdução deste capítulo, é possível observar a profunda carga emotiva contida nas metáforas suassunianas, e acreditamos ser possível afirmar que elas são fundamentais no contexto da obra, pois, conforme verificaremos na análise de alguns exemplos selecionados para este capítulo, além de as combinações inusitadas feitas pelo autor paraibano chamarem a atenção do leitor, justamente por afastarem uma palavra corriqueira do seu habitual campo de associações semânticas, elas revelam de maneira ainda mais profunda que as criações sintagmáticas a visão de mundo das personagens.

Finalmente, conforme observou Bally (1951, p. 188), o homem “ne peut concevoir que la nature soit inerte; son imagination insuffle la vie aux êtres inanimés...”²⁴, fato que pode ser comprovado em muitos dos exemplos retirados das duas obras analisadas, nos quais as metáforas apresentam para o leitor a visão que Quaderna tem da terra e da natureza. O aspecto mais selvagem e não domesticável delas aparece com toda força, revelando com isso uma das características mais marcantes da região Nordeste, a aridez, e com ela a dificuldade que o ser humano tem para sobreviver lá, e mostra, ao mesmo tempo, como essa visão, geralmente negativa quando vista pelos olhos do Outro (os habitantes de regiões economicamente mais desenvolvidas do

²⁴ o homem não consegue conceber que a natureza seja inerte, sua imaginação insufla vida aos seres inanimados...

Brasil) é subvertida e apresentada para o leitor com um toque de grandiosidade e de fascinação.

4.2.1 Metáforas zoomórficas

Ao observarmos o conjunto das metáforas suassunianas, detectamos um certo predomínio das metáforas zoomórficas na narrativa, com a presença de animais típicos da região, principalmente a onça. Ullmann (1964, p. 446-48), afirma que as metáforas zoomórficas (por ele chamadas de *metáforas animais*), “se transferem para a esfera humana, onde muitas vezes adquirem significações humorísticas, irônicas, pejorativas ou até grotescas”. Contudo, observamos que, para Suassuna, em muitas ocasiões essas metáforas transmitem exatamente a ideia oposta, com a associação força animal/ser humano; nesses casos, a ferocidade não é apresentada como algo negativo, mas sim, como uma variante da força. A onça aparece também associada à terra, reforçando a visão do Sertão como um local selvagem; em determinados exemplos, a onça é doente, e o ser humano é visto como um parasita, configurando uma visão pessimista da vida. Em muitos exemplos existe um antagonismo Terra/ser humano, e este é apresentado como um ser inferior e sem grandeza, enquanto a Terra, mesmo quando vista como um animal degradado, ainda é superior e indomesticável, como verificamos a partir da análise do seguinte exemplo, em que Quaderna cita a história que Tia Filipa lhe contava a respeito do Bicho Homem e do Bicho Mundo:

Dizem que, no começo, quando Deus tinha acabado de fazê-lo, o **Bicho Homem** vinha por uma estrada, quando encontrou o **Bicho Mundo** e atreveu-se a enfrentá-lo. No meio do combate foi que ele percebeu que, de fato, o Bicho era **fêmea**, o que tornava a luta perigosa e desigual para o Homem. Mas era tarde! Com os poderes de **encantação fêmea** que tinha, a **Bicha** envolveu o **Homem**, encantou-o, diminuiu ele de tamanho até transformá-lo num **homem** e então, quando ele estava do tamanho de um **piolho** em relação a ela, soltou-o entre seus pêlos, para ele viver ali agarrado, como um **carrapato**. É por isso que todos nós, agora, vivemos assim,

agarrados, **chupando o sangue do mundo e errando entre seus pêlos.** (2007, p 537, grifos nossos)

Percebemos no texto uma ideia básica, transmitida ao leitor por meio de uma metáfora: Terra e ser humano são animais; entretanto, a metáfora se desdobra: o Bicho Mundo é fêmea – passando a ser designado como Bicha –; ideia reforçada pela presença de *encantação* (substantivo feminino) sinônimo de encantamento (substantivo masculino); *encantação* é qualificado pelo adjetivo *fêmea*, reforçando o aspecto feminino e animal (selvagem) da sedução exercida pela Bicha sobre o homem. Este, por sua vez, é arrogante, pois se *atreveu* a enfrentar o Bicho Mundo; antes da ação da Bicha, ele era Homem, a letra maiúscula servindo para transmitir uma ideia de maior importância ou superioridade; depois da sedução, ao ser reduzido ao tamanho de um piolho, em relação à Bicha, passa a ser homem, algo corriqueiro e despido de valor. Como resultado de sua ação, é transformado em uma praga que vive às custas de um hospedeiro – *chupando o sangue do mundo* –, sua situação de dependência reforçada pela presença dos verbos *agarrar* (na forma do particípio *agarrado*) – transmitindo a sensação de impotência do homem, que não pode se desvincular do mundo onde vive – e errando – a ideia de viver sem rumo, sem objetivos.

Tendo feito essas breves considerações sobre as metáforas zoomórficas, passaremos à análise de alguns exemplos extraídos das duas obras.

- **As onças**

Fera estranha, Raça piolhosa, Onça-Parda
Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. (2007, p.31)

A Terra (um planeta, destituído de características próprias dos seres vivos) é descrita como uma *Fera estranha*. A palavra *fera* já indica o caráter não domesticável da terra, que pode ser até certo ponto controlada, mas não se submete completamente aos desejos dos homens, dificultando o convívio destes com ela. Além de ser uma *Fera estranha*, até certo ponto inóspita e de difícil compreensão, há uma especificidade – ela é uma Onça-Parda na qual habita a *Raça piolhosa* dos homens. Na mitologia particular de Quaderna, a onça é o animal sagrado por excelência: segundo Slater, narrativas populares descrevem a onça “as the embodiment of brute force”²⁵ (1976, p. 41) e “emphasize its mysterious powers”²⁶ (op. cit., p. 42) e, na obra de Suassuna, apesar das múltiplas referências feitas ao animal na cultura popular, “the lion serves one major purpose [...] The brute, yet awesome power of the lion in folklore provides the novelist with a useful metaphor for the violent majesty of God” (op. cit., p. 43)²⁷.

Em oposição a essa visão Terra = onça (um animal majestoso, superior, não domesticável), temos a formação *piolhosa*, uma sufixação (piolho+-osa, cheio de piolhos), que serve de base para uma metáfora: o piolho é uma praga, insignificante, destituído de valor, normalmente incomoda seu hospedeiro. A visão da terra como uma *onça* e os homens – habitantes de seu dorso – como *piolhos* mostra uma disparidade entre a terra e a raça humana, pois os homens são insignificantes, não conseguem alterar o rumo dos acontecimentos do planeta; nessa situação vemos também a ideia de que a terra sobreviveria sem a praga (os homens), ao passo que estes não sobreviveriam sem ela, pois, na sua qualidade de parasitas, sugam a força vital de outros seres vivos e não podem se manter sozinhos. Desse modo, a terra parece ter uma força vital que pode destruir o ser humano, principalmente devido à disparidade existente entre ambos: ela é uma Onça, um animal feroz, predador, e o homem é simplesmente um piolho, um parasita, alguém que não pode viver se não for por meio da apropriação da vida de seu hospedeiro.

²⁵ representação da força bruta

²⁶ enfatiza seus poderes misteriosos

²⁷ a onça serve a um propósito maior [...] A força bruta, ainda que impressionante, da onça no folclore oferece ao novelista uma metáfora útil para a majestade de Deus.

bafo ardente e felino

Em algum lugar, ali perto, escancarou-se a boca-de-fornalha do Sertão, o bafo ardente e felino me crestou. (2007, p. 151)
--

Em sentido figurado, a *fornalha* é um lugar excessivamente quente, a *boca-de-fornalha* seria a abertura por onde o calor se dissipa. Porém, tendo em vista a referência que Quaderna faz ao *bafo quente e felino*, podemos pensar em uma boca, como a dos animais, ainda mais perigosa por pertencer a um felino: estes estão entre as espécies animais mais perigosas para o ser humano (leões, onças, panteras, tigres). Uma vez mais, vemos a analogia estabelecida por Quaderna entre o Sertão (ou a Terra) e um grande felino, indicando seu caráter selvagem; a união entre o Sertão e a boca-de-fornalha sugere que, na concepção da personagem, o sertão é um lugar onde o homem tem dificuldades para se estabelecer, um lugar seco, com o ar excessivamente quente surgindo das entranhas da terra. Essa impressão é reforçada pela presença do adjetivo *ardente* (que tem ligações com a fornalha, pelo calor, e com os felinos, pela cor e pelo brilho, se pensarmos na pelagem amarelada da onça-malhada). Também é sugestivo observar a terra sendo mostrada como um ser dotado de vida, e sua respiração é descrita como um bafo *ardente*. Este adjetivo, além da associação óbvia com o fogo (que tanto é um elemento vital para a sobrevivência do ser humano, quanto um poder de destruição), também pode significar, em sentido figurado, *intenso*, *vivo*.

fera antiga e cega

Aí, talvez por isso mesmo, talvez por sentir, ele também, naquele instante e mais do que comumente, o cansaço de carregar aquela alma, aquela fera antiga e cega que lhe bebera o sangue durante toda uma vida, Pedro Beato pareceu de repente mais velho e mais fatigado. (2007, p. 309)
--

O trecho acima apresenta uma metáfora sugestiva, na qual a alma da personagem Pedro Beato é referida como *fera antiga e cega*. A alma é normalmente considerada a parte mais nobre do ser humano, a que não perecerá depois da morte; entretanto, Quaderna diz que Pedro carregara (verbo que indica ação mais ou menos contínua, até mesmo esforço) *aquela*

alma, aquela fera antiga e cega; tirando da alma a noção de superioridade e apresentando-a como um peso, uma carga a ser suportada por Pedro. *Fera* remete à força, à selvageria, à impossibilidade de domesticação; Quaderna diz que a alma de Pedro lhe *bebera* o sangue durante toda uma vida: o sangue é essencial para a vida do ser humano, e se a Fera sugou o sangue de Pedro, este ficou enfraquecido, privado do elemento que lhe dava forças para lutar e continuar vivendo. Essa Fera é cega, e a cegueira pode ser vista como a falta de discernimento, de razão, de temperança, que leva a pessoa a agir de modo impensado; nesse caso, o longo embate entre Pedro e seus impulsos (os quais ele desejava aniquilar) acentuou o cansaço do homem, deixando-o envelhecido e enfraquecido.

Onça mal definida, leprosa, desdentada, pelos e chagas sarnentas dessa Onça-Parda, Raça piolhosa dos homens, sarnenta e sem grandeza, bando de macacos
O pior, porém, é que não se tratava nem de uma Onça digna, uma Onça Malhada, como aquela que o Profeta Nazário e Pedro Cego tinham visto! Era uma Onça enorme e mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escarninha , uma Entidade malfazeja [...] Por entre os pelos e chagas sarnentas dessa Onça-Parda , eu não via agora, mas sabia, com certeza, que errava a Raça piolhosa dos homens, raça também sarnenta e sem grandeza , coçando-se idiotamente como um bando de macacos diante da Ventania crestadora, enquanto espera a Morte à qual está, de véspera, condenada! (2007, p. 538-539)

No exemplo acima, uma vez mais a Onça é a Terra; contudo, há um distanciamento da ideia de um planeta benfazejo (a terra onde plantamos os alimentos e criamos os animais necessários para nossa sobrevivência), pois a Onça/Terra é descrita como “enorme e mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escarninha”, qualificações com conotações negativas. O adjetivo *enorme* pode indicar a disparidade de tamanho entre a praga e seu hospedeiro; juntamente com *mal definida*, indica também a possibilidade de o homem não conseguir compreender o planeta Terra e nele viver como se se sentisse perdido; *leprosa, desdentada* e *sarnenta* salientam o aspecto da Terra, ligado à doença, à velhice, à decadência, reforçando também a característica negativa

do piolho/carrapato, que é praga de um ser doente e repulsivo. Escarninha indica outro aspecto da Terra, o de tratar seus habitantes com zombaria, ridicularizando-os. Essa Terra é uma “Entidade malfazeja”, e por entre seus pelos erra a *Raça piolhosa dos homens*, que é descrita como “também sarnenta e sem grandeza, coçando-se idiotamente como um bando de macacos diante da Ventania crestadora, enquanto espera a Morte à qual está, de véspera, condenada!” A sarna é uma doença transmitida aos homens por ácaros; podemos pensar que Quaderna vê os seres humanos como pragas atacadas por outras pragas; a raça humana não tem grandeza, ou seja, não tem valor, mérito; os homens se coçam idiotamente, sem propósito, “como um bando de macacos” – no imaginário popular, o macaco está ligado à imitação de gestos sem consciência, a pessoa imita outra sem saber a razão, sem ter necessidade de fazer o mesmo que outras criaturas estão fazendo; Quaderna vê todos os homens como macacos, imitando uns aos outros incessantemente, sem necessidade, o absurdo da situação reforçado pelo uso do advérbio *idiotamente*; perdidos nessa atitude vazia e inútil, açoitados por uma ventania que queima e perturba, os homens esperam a morte, à qual estão condenados irremediavelmente.

paisagem sertaneja, tornada mais peluda, parda e espinhosa
Mas, de qualquer forma, foi um acontecimento decisivo para mim porque, a partir daí, nunca mais a imagem da Onça-Parda se desligou, para mim, da imagem do Mundo. A cara da Onça, mesmo, eu nunca mais vi, como naquele dia: mas, de vez em quando, uma paisagem sertaneja, tornada mais peluda, parda e espinhosa por ser coberta de Facheiros, me lembra o couro sarnento dela! (2007, p. 539)

A associação onça/mundo aparece na metáfora destacada acima, na qual a vegetação da caatinga é vista como a pelagem da onça: uma paisagem *tornada mais peluda, parda e espinhosa*. O adjetivo *peluda* é uma clara referência aos pelos da onça; *parda* pode ser uma referência ao animal (a onça-parda), bem como à cor da paisagem sertaneja, sobretudo nas épocas de seca, quando a vegetação morre e sobressai o tom marrom da terra e das pedras; *espinhosa* é uma referência às plantas agrestes da caatinga que

dificultam a circulação dos homens e dos animais. É interessante observar também como a associação entre a onça e a paisagem faz com que esta adquira um caráter mais selvagem, não domesticado, mostrando uma vez mais como a caatinga é um ambiente inóspito, no qual poucas pessoas conseguem viver e, considerando a importância que a Onça tem para o narrador, é possível também perceber nessa associação uma percepção do caráter majestoso que a Terra tem na visão de Quaderna.

Onça castanha e Porco branco
E aí é que se vê, mesmo, o motivo do medo deles: é que São Sebastião é o mesmo São Jorge montado no cavalo branco e matando o Dragão; e é o mesmo Dom Sebastião, que liberta a Onça castanha e manda ela matar o Porco branco que vem do estrangeiro! (2007, p. 699)

Conforme explicam Chevalier & Gheerbrant (op. cit, v. IV, p. 49), o porco representa “a comilança, a voracidade, as tendências obscuras (ignorância, luxúria, gula, egoísmo)”. No exemplo acima, temos uma oposição entre Onça castanha (a onça, animal mítico na concepção de Quaderna, e a cor castanha, representando a mistura das raças, uma síntese do povo brasileiro) e Porco. Ele é branco, cor normalmente associada à pureza, mas que neste caso pode ser uma representação da cor da pele das pessoas que vêm do estrangeiro – sobretudo os anglo-saxões, povos predominantemente claros, e que formaram a Inglaterra, e desta saíram as pessoas que colonizaram os Estados Unidos. Os dois países são lembrados como símbolo do imperialismo (a Inglaterra durante o século XIX e começo do século XX, e os Estados Unidos no período pós Segunda Guerra até os dias atuais). O Porco, então, representaria a ganância das potências imperialistas que tentavam controlar o Brasil (na década de 30, a Inglaterra tinha muitos interesses comerciais no país), e a Onça seria a força do povo brasileiro que resistiria à invasão, tanto em termos comerciais quanto culturais. Essa Onça seria liberada por D. Sebastião, referência clara ao movimento sebastianista, muito presente no Nordeste, sobretudo nas ideias de Antonio Conselheiro em Canudos; D. Sebastião seria o líder da resistência brasileira, capaz de reunir a seu lado as forças capazes de vencer os países imperialistas que desejavam apenas explorar o Brasil.

<p>chama loura, ensolarada e felina; chama escura, morena, sombria, meio ofídica e subterrânea</p>
<p>E se João Dantas, também perigoso, podia ser comparado, com seus olhos verdes, a uma chama loura, ensolarada e felina, aquele [João Pessoa] era uma chama escura, morena, sombria, meio ofídica e subterrânea. (1977, p. 36-37)</p>

Neste exemplo temos uma comparação dos homens a uma chama, e esta é, por sua vez, animalizada: descrita como *loura, ensolarada e felina*, ou *escura, morena, sombria, meio ofídica e subterrânea*. No primeiro caso, João Dantas é comparado a uma chama *loura*, podemos ver nela a ideia da luz do sol, uma luz amarelada, reforçada pelo adjetivo *ensolarada*, indicando que ele tinha um temperamento mais volátil, mais propenso à excitação e à intemperança – em termos populares, ele seria chamado de uma pessoa *esquentada*. Essa chama também é felina – os felinos de grande porte são predadores, bons caçadores, de difícil domesticação, como a onça (animal sempre presente na obra de Suassuna), ou o leão (símbolo da justiça) ou mesmo o tigre (belo e traiçoeiro). A segunda comparação é o oposto de João Dantas: uma chama *escura, morena, sombria, meio ofídica e subterrânea*. A chama *escura* poderia ser a resultante da queima de um material mais escuro, como o carvão; *morena*, lembrando a cor da pele da pessoa (é sugestivo observar que, neste caso específico, Quaderna não se refere a castanho, cor da miscigenação e da cultura brasileira); ela é também *sombria* – ou seja, não emitiria luz; meio *ofídica* – comparação com a cobra, animal traiçoeiro por excelência na imaginação popular. Porém, há uma grande diferença entre os grandes felinos e a cobra: os primeiros são declaradamente perigosos, não há como se equivocar a respeito deles; a cobra pode enganar o ser humano, pois há as variedades venenosas e as não venenosas, e muitas vezes apenas uma pessoa muito experiente pode diferenciar uma da outra, pois os sinais característicos são ínfimos. A cobra, apesar de perigosa, não o é de modo evidente, ela pode dar o bote de surpresa, sem que sua vítima veja. Finalmente, é uma chama *subterrânea*, ela chama queima em um local fechado, sem ser vista pelos homens. Embora as duas personagens sejam comparadas a animais, ambos perigosos (felinos e ofídicos), João Dantas é

apresentado como um perigo mais evidente, e João Pessoa, pela sua característica de combustão mais *interna*, é um perigo de difícil identificação.

duas Onças sertanejas
No meu sangue de menino, o que se gravou para sempre foi a imagem de um lugar inacessível, despojado, incorruptível e sagrado, onde malhavam aquelas duas Onças sertanejas de cujos sangues eu tinha tido a honra de brotar: uma, macha , meu Pai; a outra, fêmea , minha Mãe. (1977, p. 90)

No exemplo acima encontramos uma metáfora, com as figuras do pai e da mãe de Quaderna sendo definidas como onças, o animal mítico por excelência na obra de Suassuna. Se Quaderna descende de onças, ele tem uma ascendência mítica, pode-se dizer sobrenatural, predestinada. O verbo *malhar* é um dos poucos arcaísmos encontrados na obra de Suassuna; Gustavo Barroso cita um pequeno trecho de uma obra de um cantador de 1877, Nicandro, no qual aparece o verbo: “Que fim levaram os cangaceiros / Que malhavam no Teixeira?” (1931, p. 13), e em seguida dá a explicação para tal uso: “Malhar, acção do gado reunir-se e deitar-se para ruminar, repousadamente, em lugar sombrio e agradável. Empregado por extensão: ‘que malhavam’, isto é, que estadeavam, demoravam, viviam” (idem); o dicionário Candido de Figueiredo também dá como uma das acepções de malhar “pernoitar, poisar”, indicando esse uso como um regionalismo do Brasil. “Malhar”, por uma questão de sonoridade e ortografia, também remete às malhas (manchas do pelo) das onças, indicando o possível movimento do corpo delas (ou seja, dos pais de Quaderna) enquanto andavam pela casa. A descrição das onças, uma *macha* e outra *fêmea*, indica como, para o narrador, é importante defini-las não apenas por seu sexo (macho/fêmea), mas o adjetivo macha também dá a ideia de bravura e de coragem que Quaderna associa à figura dos pais (o pai, por ter lutado e morrido por seus ideais, a mãe, por ter assumido a responsabilidade da família depois da morte do marido). Essa interpretação é reforçada pela expressão “de cujos sangues eu tinha tido a honra de brotar”, mostrando como o narrador vê as famílias paterna e materna como exemplos de qualidades indiscutíveis dos sertanejos.

Onça-macho; Onça-fêmea e seus cachorrinhos
Agora, os Soldados percorriam as ruas de cima a baixo, com facas-de-ponta nas mãos, gritando que “já tinham matado a Onça-macho e tinha chegado a vez da Onça-fêmea e de seus cachorrinhos”. (1977, p. 125)

Uma animalização da família de Quaderna: o pai é a Onça-macho; a mãe é a Onça-fêmea; os filhos são os cachorrinhos (*cachorro* é aplicado a filhotes de animais que lembram o cão, como lobo, hiena e onça). Contudo, a animalização não tem teor pejorativo, pelo contrário: a comparação com a onça enobrece os pais de Quaderna, associando a eles as características positivas do animal, conforme observado na análise do exemplo acima (“duas Onças sertanejas”). Uma vez mais, a mãe de Quaderna merece destaque, sua comparação com a onça dando a ideia da coragem e da bravura da mulher que enfrentou sozinha os contratempos decorrentes da morte do marido e de seu envolvimento nos acontecimentos políticos das primeiras décadas do século passado. A referência aos filhos como “cachorrinhos”, além da associação com os filhotes da onça (também denotando sua futura coragem e bravura), também pode estabelecer uma ligação com o cachorro, animal tido como fiel, companheiro e corajoso, indicando que os filhos não abandonariam a mãe em seu momento de dificuldade.

- **O tigre e a vaca**

Vaca arcangélica, tigre verde-azul, filho estranho e felino
Não sei, também, se o senhor sabe, mas os Vaqueiros sertanejos descobriram, há muito tempo já, que a Terra é uma Vaca , “uma vaca enorme, arcangélica e esquisita , que vive mijando rios para o mar”, como explicava muito bem o nosso Profeta Nazário. Dizem eles que, num certo lugar da Terra, existe uma enorme Gruta, cuja entrada é comprida e estreita em relação à largura, uma Fenda cuja entrada é feita de pedra coberta de musgo verde e veludoso. O Mar, tigre verde-azul , foi parido pela Vaca arcangélica da Terra através dessa Gruta verde, e é por isso que às vezes a Terra dá esses poderosos mugidos , chamando o filho estranho e felino , de cabelos verdes, nos momentos de perigo. (2007, p. 406)

Segundo Chevalier & Gheerbrant (op. cit, v. IV, p. 353-56), a vaca “é o símbolo da Terra nutriz”; no exemplo acima, ela é descrita como *arcangélica*. Apesar de esta palavra ser dicionarizada, poderíamos pensar nela como um amálgama *arcanjo+angélica*, reforçando a característica positiva dada à Terra por Quaderna: o *arcanjo* é um anjo de ordem superior, *angélico* também se refere a anjos, e a Terra seria então algo sagrado não apenas para Quaderna, mas para toda a humanidade. Além de *arcangélica*, ela é *enorme e esquisita* – dos dois qualificativos, o primeiro pode ser considerado positivo, reforçando a disparidade existente entre a Terra (enorme) e os seres humanos que nela habitam (referidos anteriormente como *a raça piolhosa dos homens*); em relação a *esquisita*, consideramos essa uma visão mais negativa, pois esquisito é aquilo que dificilmente é compreendido, é estranho. Essa vaca, portanto, tem um aspecto bastante positivo (a relação com a divindade, com o que é superior, e a disparidade de tamanho pode ser considerada positiva também), mas ao mesmo tempo é incompreensível para os seres humanos.

A vaca é vista em um aspecto feminino, materno, pois pariu um filho, o mar. Este, contudo, é comparado a um tigre, ocasionando um contraponto interessante: o tigre “evoca, de modo geral, as ideias de poder e de ferocidade, que não comportam senão imagens negativas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, vol. IV, p. 298-300); o mar, desde a Antiguidade, atrai os homens, e os mata também, com a violência de suas tempestades, ele não pode ser dominado pelo ser humano, assim como um tigre dificilmente é domesticado, ele é ao mesmo tempo uma fonte de atração e de beleza, e de mistério, sobretudo para o sertanejo, que com ele não tem intimidade.

A oposição presente entre Terra e mar (vaca e Tigre) destaca o relacionamento do sertanejo com a terra, o solo que ele cultiva e conhece, e o mar, fonte de fascínio, de perigo e de destruição. A vaca é um animal doméstico, útil, o tigre é um animal selvagem e traiçoeiro que dificilmente pode ser domesticado. A vaca nutre o ser humano, o tigre o devora; a vaca (a mãe) dá a luz a um ser perigoso, o mar, que pode destruir os homens. O mar, comparado a um tigre, indica a beleza aliada ao perigo, (o tigre é um animal belo e selvagem); ele é também descrito como *verde-azulado* e um *filho estranho e felino, de cabelos verdes*, atribuições indicadoras da natureza complexa do mar/tigre: ele é verde-azulado (cores que indicam água não

poluída e a beleza); é estranho, é difícil compreendê-lo, decifrá-lo (qualidades mais comumente ligadas ao ser humano); ele é felino, mas tem cabelos, algo próprios dos seres humanos; porém, são cabelos verdes (cor que faz pensar nas algas que flutuam ou jazem no fundo do mar). No exemplo citado, vemos como as contradições são usadas para expressar tanto a profunda integração terra/mar (relacionamento mãe/filho) quanto a imprevisibilidade da vida: a Terra (benéfica) dá a luz a um filho, o mar, que tem características próprias do mar, do tigre e do ser humano: o perigo, a beleza, a estranheza.

natureza de Tigre
As águas, azuis aqui, verdes ali, violetas acolá, brilhavam de novo, serenas, limpas e afiançáveis. Sob o Sol de ouro e cobre, pareciam um Espelho azul e prata, um Espelho que só mostrava sua natureza de Tigre perto dos rochedos castanhos, que ele mordida e tentava despedaçar com suas garras. (2007, p. 407-08)

O exemplo acima apresenta uma dupla metáfora: em primeiro lugar, as águas do mar são relacionadas a um espelho, indicando a superfície lisa, sem ondas, dando a aparente impressão de calma e de segurança; o espelho, contudo, reflete as coisas, não mostra a si mesmo; se as águas são como um espelho, elas refletem o céu, mas não revelam o que escondem, essa aparência é ilusória, pois abaixo da superfície tranquila se encontra sua natureza de tigre (o perigo oculto nas profundezas do mar, pois o Tigre é um animal traiçoeiro, belo e selvagem). O mar é animalizado, pois Quaderna diz que suas ondas tentavam morder e despedaçar os rochedos castanhos. Os dois verbos indicam ações que, no contexto são violentas, fazendo lembrar os dentes pontiagudos e afiados do tigre e suas garras, e há também uma ideia de força das águas, que poderiam destruir os rochedos (pedras, terra), assim como o tigre destrói suas presas.

- **O leopardo e o jaguar**

heráldico Leopardo ferido, cachorros negros
O que interessa é que, no atropelo da batalha, Dom Sebastião, lutando como

um **heráldico Leopardo ferido**, cercado por **cachorros negros**, teve seu cavalo morto. (2007, p. 222-23)

Segundo Chevalier & Gheerbrant, o leopardo é “símbolo da altivez, animal caçador, simboliza a ferocidade, ao mesmo tempo que a habilidade e a força”, bem como “símbolo da casta real” (1973, v. III, p. 114-15). Na visão do profeta Daniel (Dn, 7, 6), o leopardo aparece como um animal com asas de pássaro e quatro cabeças; Chevalier & Gheerbrant observam que, nesse contexto, ele poderia ser visto como “a imagem de uma calamidade irresistível, que se abate com rapidez”. No exemplo acima, retirado de uma fala de Samuel, defensor da cultura ibérica, é possível estabelecer uma ligação com as duas interpretações simbólicas do leopardo: ao se referir à batalha de Alcácer-Quibir, Samuel vê nela seu lado mais glorioso, transformando o rei D. Sebastião, líder dos exércitos portugueses, em um leopardo, uma pessoa hábil, forte e feroz, uma calamidade que se abateria contra os exércitos infiéis. Contudo, ele é um “heráldico leopardo ferido”, ou seja, está perdendo as forças, mas ainda luta com ânimo, pronto para dar o exemplo a seus subordinados e derrotar os inimigos. D. Sebastião é descrito como um leopardo “cercado por cachorros negros”: ainda de acordo com Chevalier & Gheerbrant, (op. cit, v. II, p. 18-26), o cachorro, em algumas mitologias, é o “guia do ser humano na noite da morte, depois de tê-lo acompanhado no dia da vida” e guardião dos infernos (assim como Cérbero, na mitologia greco-romana). Desse modo, é possível pensar que a figura de D. Sebastião já aparecia envolta pelas sombras da morte, sobretudo pelo fato de os cachorros serem negros, cor que reforça a sensação de dor, de tristeza e de luto pela perda do jovem rei de Portugal. Na concepção popular, o cachorro é visto de duas maneiras praticamente opostas: símbolo da fidelidade e da amizade, ou então uma representação da pessoa sem valor, mesquinha (como na expressão exprobatória “cachorro sem vergonha”); tendo em mente essa segunda acepção, poderíamos pensar também que os cachorros rodeando D. Sebastião representam os mouros (pessoas sem valor) que atacavam o rei, representante de uma “raça” superior.

Jaguar-negro mosqueado de estrelas
Graças a meu gesto de ousadia e desafio, pude ver, então, que o Sol caía e que a noite não tardaria a baixar sobre o mundo, surpreendendo-nos e soltando sobre nós naquele lugar terrível o sopro de fogo de seu Jaguar-negro mosqueado de estrelas . (1977, p. 118)

Animal mitológico cultuado em diversas culturas indígenas, o jaguar está associado ora ao céu, ora à Terra, assim como ao sol e à lua. Entre os índios Tupinambás, o jaguar é uma divindade celeste com duas cabeças que devora o sol ou a lua; para os antigos Maias, ele é a expressão suprema das forças internas da terra (cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, vol. III, p. 64-66); nas referências encontradas a seu respeito, verificamos que o jaguar está associado à destruição e à força. No exemplo acima, Quaderna estabelece uma ligação entre o jaguar e a noite: esta é habitualmente associada à lua, ao mistério e ao frio (pela ausência de sol), mas na visão de Quaderna ela é apresentada também como uma força destruidora, pois irá afastar o sol (a luminosidade) e derramar sobre a Terra seu “sopro de fogo”, uma imagem que liga o jaguar e seu poder destrutivo à noite e seu mistério. Metaforicamente, ele pode ser visto como o próprio céu escuro; este representaria seu corpo coberto de estrelas. Temos no exemplo também o uso pouco convencional do adjetivo “mosqueado” (que designa algo provido de pintas ou manchas escuras): o céu da noite do sertão tem as manchas claras do brilho das estrelas, e Quaderna o apresenta com uma visão oposta àquela indicada pelo adjetivo.

- **A raposa; a onça; o tapir**

realidade raposa
Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do “oncismo” de Clemente com o “tapirismo” de Samuel. É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, “da realidade raposa e afoscada do Sertão”, com seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. (2007, p. 50)

Nesse trecho, dois animais que normalmente não servem de base para criações lexicais, nem são tão frequentes em frases ou expressões idiomáticas, são usados como símbolos de movimentos literário-filosóficos: assim como o Romantismo, o Classicismo (entre outros), n' *O Romance d'A Pedra do Reino* vemos o *Oncismo* e o *Tapirismo*. O *Oncismo Negro-Tapuia do Brasil*, movimento idealizado pela personagem Clemente, é ligado ao país e a seus costumes e à cultura, bem como ao povo; porém Clemente, pobre, negro e comunista, usa como símbolo um animal predador, a onça, que seria mais facilmente associada às classes dominantes do país. Já o *Tapirismo Ibérico do Nordeste*, movimento criado por Samuel, mostra em seu próprio nome ter raízes na Península Ibérica e na região Nordeste do Brasil; Samuel, que alega pertencer à fidalguia brasileira, usa como símbolo de seu movimento um tapir (ou anta), animal mais pacífico, que não é predador, é herbívoro, e com o tempo passou também a ser associado a pessoas com pouca inteligência. As duas denominações mostram um certo contra-senso por parte das personagens, pois os animais por elas escolhidos como símbolos de seus movimentos não correspondem às ideias que elas desenvolveram.

Tapirista e *oncista* indicam os seguidores de uma determinada maneira de pensar; no exemplo acima, relacionada às correntes filosóficas criadas por Clemente e Samuel; *oncisticamente* se refere ao modo como Quaderna vai proceder à sua abordagem do tema. Em *a realidade raposa e afoscada* encontramos uma metáfora, com o substantivo *raposa* usado como adjetivo: a compreensão dessa metáfora envolve o que a *raposa* pode significar no Sertão. Em primeiro lugar, perigo, pois ela invade os galinheiros e mata as galinhas, geralmente de maneira furtiva, causando prejuízos para os donos das aves. Em fábulas e contos, a raposa é caracterizada como um animal arisco, malandro. A *realidade raposa*, então, seria uma realidade elusiva, até mesmo traiçoeira; ela transmitiria uma falsa impressão de ser pacífica, mas, na verdade, seria perigosa e poderia até mesmo enganar as pessoas mais experientes, acostumadas à vida no sertão. Essa realidade também é afoscada, destituída de brilho, de luz; em um sentido mais figurativo *fosco* seria algo destituído de qualidades positivas. Pensando no sertão nordestino, seriam aquelas qualidades que tornam difícil a vida dos homens: a seca, a fome, a miséria; somando-se o perigo representado pela *raposa* com o adjetivo

afoscado, vemos que a vida no sertão pode ser difícil e traiçoeira, testando todos os dias as pessoas que nele vivem, e seus habitantes devem lutar para poder sobreviver aos vários perigos com os quais se deparam.

- **O carneiro, a cabra, o cavalo**

carneiro preto e plebeu, cabra loura e branca, cavalo preto, besta açã
Samuel irritava-o, dizendo que a atração que ele sentia pela mulher, albina, era de fundo racial: “o carneiro preto e plebeu sentia o desejo obscuro pela cabra loura e branca , situada, para ele, no lugar das coisas inacessíveis”. [...] Fosse ou não fosse, Clemente fazia uma corte curiosa a Dona Iolanda, passando a cavalo diante da porta dela e tirando-lhe o chapéu, em gestos que eram comentados por toda a rua. Diziam as más-línguas que aquilo eram sinais combinados e que à noite “o cavalo preto saltava o muro e ia montar em cima da besta açã ”. (2007, p. 173)

No trecho acima, várias metáforas descrevem o casal Clemente e Iolanda, tendo por base animais e cores. Clemente é descrito como um *carneiro preto e plebeu*: o *carneiro* é um animal símbolo da força atenuada, da estupidez e mesmo da ausência de masculinidade (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. i, p. 186-89); *preto* pode ser tanto referência à pele e à raça de Clemente (ele é descendente de negros), quanto à expressão *ovelha negra*, ou seja, a pessoa que age de modo contrário às determinações sociais e culturais de um dado ambiente. Em *plebeu* há a referência explícita ao fato de ele ser filho bastardo e criado por uma família que não era a sua. A esposa dele, dona Iolanda, é uma *cabra loura e branca* – essa expressão é quase uma redundância, pois as pessoas loiras normalmente têm pele clara; mas ela, por ser albina, é mais que *clara*, é *branca* devido à ausência de pigmentação em sua pele; ela é comparada a uma cabra, símbolo do capricho, da vontade irracional. Se pensarmos que *carneiro preto* remete à expressão *ovelha negra*, e que a *cabra* se relaciona ao *capricho*, podemos ver na união dessas duas expressões uma indicação de que o casamento de Clemente com Iolanda fora motivado pelo capricho, por um desejo irracional por parte de ambos, e levado a cabo por ele não seguir as regras de comportamento de sua sociedade

(durante a década de 30, época em que se situa a narrativa d'*O Romance d'A Pedra do Reino*, o casamento entre brancos e negros muitas vezes ainda era motivo de escândalo na sociedade). Em seguida, Clemente é comparado a um cavalo preto (novamente a referência à cor de sua pele): o cavalo é um animal mais nobre que o carneiro, associado aos cavaleiros andantes, às pessoas de boa posição na sociedade, na época da narrativa de Quaderna, eles ainda eram muito valiosos como meio de transporte, sobretudo no sertão. Entretanto, ao dizer que o cavalo *saltava o muro*, temos a impressão de que ele estava fazendo algo ilegal, agindo furtivamente; pois como legítimo marido de dona Iolanda ele teria o direito de entrar pela porta da frente da casa. Iolanda, por sua vez, é uma *besta aça*, uma referência mais pejorativa, remetendo à besta de carga, montada por um homem, sendo obrigada a fazer as vontades dele no trabalho; por uma derivação de sentido, também é possível pensar que, como besta aça, Iolanda apenas servia para satisfazer os desejos sexuais de Clemente. Nas duas metáforas, temos a figura de Clemente como a de alguém que está fazendo o que não é de direito dele, e a de Iolanda como alguém que agiu por capricho e está sendo usada para satisfação de desejos pessoais.

tufão equestre
A onda de Soldados recua, o tufão equestre reflui. (2007, p. 228)

No exemplo, encontramos a mistura de dois elementos incompatíveis, ar e animais. O tufão é uma tempestade destruidora e avassaladora que atemoriza as pessoas; porém, ele é descrito como *equestre*, referência a cavalos e à cavalaria, que, na época das guerras medievais, atacava o inimigo como um corpo só. O *tufão equestre*, portanto, é um conjunto de forças indomáveis, violentas (os soldados), que se abatem sobre o inimigo sem deixar-lhe muito espaço para defesa; podemos pensar também que, dentro dessa metáfora, há uma metonímia, pois os soldados não são vistos como pessoas, e sim, como os cavalos que eles montam, uma espécie de simbiose homem/animal. *Refluir* é um verbo usado mais comumente para se referir ao movimento das águas, pode também indicar retirada, voltar para o ponto de partida; o uso dele no lugar do verbo “retirar-se” ou “afastar-se” dá uma ideia do exército português se movendo como um corpo só, quase em harmonia de

movimentos, assim como as águas do rio ou do mar, refluindo, formam um corpo indissolúvel.

4.2.2 Metáforas astrológicas

Neste item, analisaremos as metáforas astrológicas criadas por Suassuna. Definida costumeiramente como pseudociência, pelo fato de seus praticantes não poderem comprovar cientificamente suas descobertas e métodos, a astrologia é praticada, segundo alguns registros, desde o terceiro século AC, em diferentes culturas, tais como a egípcia, hindu, grega, árabe e europeia, e era usada como uma tentativa para prever o futuro e fenômenos naturais, como cheias de rios, assim como um guia para a agricultura. Depois de gozar de prestígio na Europa durante o Renascimento, na época moderna seu prestígio foi colocado em xeque e, na comunidade intelectual e científica, oficialmente a astrologia é destituída de valor. Porém, ela ainda está presente na vida de muitas pessoas, e faz parte daquilo que seria definido como *cultura popular*, ou seja, que não é reconhecida por uma Academia, podendo desse modo ser incluída entre as tradições populares presentes n'*A Pedra do Reino*. Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, entre outros atributos, tem o de astrólogo, sendo autor de uma página astrológica no jornal de Taperoá, e considera a influência dos astros na vida dos seres humanos um fenômeno verdadeiro e verificável. Ao longo de sua narrativa, Quaderna faz em diversas ocasiões referências à astrologia, tanto para ratificar suas qualificações como pretendente ao trono do Brasil, como para tentar definir algumas das pessoas a quem menciona.

sinal astrológico e fatídico
Encaminhei-me para lá, e fiquei absorto, profundamente impressionado com meu Destino! No chão, junto da barreira, havia uma pedra oval, branca, achatada, não muito brilhante, mais ou menos do tamanho de um pão-de-cruzado. A superfície branca era marcada por infiltrações, arroxeadas e avermelhadas, que, no conjunto, formavam, direitinho, a figura de um Escorpião, sinal astrológico e fatídico do nosso Reino, ou melhor, do Império do Sete-Estrela do Escorpião! (2009, p. 138)

No trecho acima são encontradas referências à astrologia: *o sinal astrológico e fatídico do Reino e o Império do Sete-Estrelo do Escorpião*. *Sete-estrela* é o nome popular da constelação das Plêiades, um aglomerado estelar na constelação de Touro; os gregos antigos lhe atribuíam uma influência astrológica nefasta; entre os hindus, as Plêiades são as nutrizes do deus da guerra, e por isso os astrólogos consideram sua natureza marcial (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. IV, p. 28-29). O signo do Escorpião, por sua vez, simboliza a resistência, a morte, o dinamismo e as lutas, tendo por regente Marte, planeta batizado em homenagem ao deus da guerra na mitologia greco-romana (*op. cit.*, v. IV, 163). Estando as Plêiades na constelação de Touro, podemos pensar também em uma das mais significativas características desse signo: sua ligação com a terra. Ao usar a constelação das Plêiades como símbolo de seu Império, Quaderna se apropria de um elemento do campo da astronomia (a constelação), com seu nome popular (Sete-Estrelo), usando-o para se referir a seu “Império”, uma instância política e geográfica. A partir das observações sobre as Plêiades, conclui-se que Quaderna concebe seu reino como disposto a lutar, a resistir a seus opositores (influências de Marte e de Escorpião), e apegado à terra (Touro, onde se localizam as Plêiades); essa luta e resistência podem ter consequências nefastas, pois Quaderna diz que as figuras por ele vistas na pedra têm a forma de um escorpião, o sinal *astrológico e fatídico* do Reino. O adjetivo *fatídico* pode indicar tanto *o que revela que o destino decidiu; que prediz, que profetiza*, quanto *o que leva à desgraça, ao infortúnio; fatal, sinistro, trágico*. O sinal do Reino, portanto, aponta para desgraças, infortúnios, fatalidades; como o sinal também é astrológico, eles estarão acima da capacidade humana para evitá-los e alterar o que já foi decidido sem a interferência dos homens.

astro fêmea, astro macho
De modo que tudo isso, junto, formava o chuvisco de prata, sonho e sangue que, à luz prateada da Lua, astro fêmea , e à luz incendiada do Sol, astro macho , daí em diante passaria a pingar para sempre sobre minha Coroa e meu Castelo de Pedra, com o sangue-de-aragão do sonho, da imortalidade, do poder e da glória, com o Rei Dom Pedro IV, O Decifrador, amando sete mulheres, reinando sobre os sete Reinos de seu Império, entre as águas

sagradas dos sete Rios, e debaixo de um Céu que coruscava **astrologicamente** em cima, com as **sete estrelas do Escorpião**. (2007, p. 154)

Chuvisco é uma chuva rala e passageira; porém, Quaderna diz que esse chuvisco é de *prata, sonho e sangue*. A prata é um metal associado à dignidade real, bem à pureza, e, na simbologia cristã, está associado à sabedoria divina (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. I, p. 127). O sonho pode representar tanto a aspiração a um ideal, quanto algo inalcançável, ou, em uma acepção um pouco mais figurativa, algo ligado à poesia. Em relação ao sangue, podemos pensar em sua associação com a morte, devido aos acontecimentos que envolveram a família de Quaderna no século XIX. Vemos, então, que esse chuvisco conjuga elementos opostos (pureza, morte e sonho), representando para Quaderna uma referência simbólica e resumida da história de sua própria família: a nobreza, o derramamento de sangue, e a aspiração a um ideal (o de restabelecer seu trono no Nordeste brasileiro). A lua e o sol são regentes de signos zodiacais e representam princípios opostos: a lua é o feminino, a renovação, a dependência; o sol é o masculino, o princípio da vida, e também da morte. A luz da lua é *prateada* – a prata é o metal associado à lua, representando o princípio passivo, feminino e lunar, bem como a pureza (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. I, p. 127); a luz do sol é *incendiada*, remetendo ao calor excessivo que pode destruir, uma associação com a ideia de violência, de força e de poder. sob a junção da luz da lua e a do sol, uma representação da união dos princípios opostos e complementares, masculino e feminino. Segundo Quaderna, ao ser coroado Rei, ele amaria sete mulheres, reinaria sobre sete Reinos, entre as águas sagradas dos sete rios e sob a influência das sete estrelas do Escorpião: nessa enumeração se encontra o número sete, símbolo da totalidade do universo em movimento (*op. cit.*, v. IV, p. 171). O Céu do Reino *coruscava astrologicamente* – o verbo *coruscar* significa emitir brilho ou luz intensa, e o advérbio *astrologicamente* é formado por *astrológica* + *-mente*, indicando *de modo astrológico, de modo associado aos astros*. Esse uso é inusitado, pois, de maneira geral, não consideramos que o céu brilhe segundo a força dos astros do zodíaco. Outro fato significativo é Quaderna dizer que o céu coruscava com as estrelas do Escorpião, revelando

uma possível influência funesta do brilho dessas estrelas em seu Reino. O signo do Escorpião, segundo a astrologia, é o símbolo da resistência, da fermentação e da morte, do dinamismo, da duração das lutas (op. cit., v. IV, p. 163). Os dois regentes desse signo são Marte, deus da guerra, e Plutão, deus dos infernos e das sombras, cujas influências nos permitem pensar na matança das pessoas ocorrida na Pedra Bonita no século XIX. O escorpião é também um animal que possui um ferrão venenoso, e que se mata em situações nas quais se encontra ameaçado ou encurralado. Associado ao signo de Escorpião, portanto, está “um mundo de valores sombrios, capazes de evocar os tormentos e os dramas da vida até o ponto máximo do absurdo, do aniquilamento, da morte...” (op. cit., v. IV, p. 164). No exemplo acima, temos o uso de um animal para simbolizar as qualidades de uma instância política e geográfica, um reino. O *Reino do Escorpião do Nordeste* evoca, portanto, as lutas, a resistência, a tenacidade de uma região específica do país; em termos históricos, durante o tempo do Brasil colônia e do Império, aconteceram diversas rebeliões no Nordeste, todas elas visando a separação do Brasil de Portugal. As características mais belicosas da região são representadas pelo signo de Escorpião, indicando a resistência e o dinamismo de quem luta para preservar seus valores culturais e sociais.

face saturnal, sombria e desértica, face lunar do sonho e do sangue, face ensolarada e gargalheira do real
...minha Musa macha-e-fêmea, a Gaviã do Carcará, Musa da vida e da morte, com a face saturnal, sombria e desértica , com a face lunar do sonho e do sangue , e com a face ensolarada e gargalheira do real . (2007, p. 241)

No trecho selecionado, Quaderna faz uma referência a sua Musa, que influencia a vida e a morte. Essa musa de natureza dupla (macha-e-fêmea) tem uma face tripla: em a *face saturnal, sombria e desértica* encontramos a influência de Saturno, deus da mitologia romana, associado ao deus Janus (cuja face se volta ao mesmo tempo para o passado e para o futuro). A referência também pode ser ao planeta Saturno, nomeado pelos astrólogos como o Grande Maléfico, por simbolizar todos os tipos de obstáculos, a carência, a impotência, a paralisia (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. IV, p.

152). Saturno é o regente dos signos de Capricórnio e Aquário, que se opõem à luminosidade e à alegria de viver; desse modo, ele se associa às sombras e ao deserto, onde a vida é escassa e existe nas circunstâncias mais difíceis. A *face lunar, do sonho e do sangue*, está associada à lua, que, na astrologia, simboliza o princípio passivo, o subconsciente, a imaginação, os sonhos, a força de fecundidade da vida (op. cit., vol. III, p. 159); a associação entre a lua e a fecundidade remete ao sangue, sem o qual a vida humana não pode existir. Em a *face ensolarada e gargalheira do real*, temos uma metáfora: a palavra *gargalheira* significa a coleira de ferro com que se sujeitavam os escravos, a *face gargalheira do real* é a que aprisiona as pessoas, impedindo que elas ajam e pensem de forma espontânea. Essa face *gargalheira* é ensolarada, lembrando a luz do sol, que é a fonte da vida, mas pode também destruir, causar as secas e a morte. Ela seria, então, a face voltada para a realidade, para o cotidiano, que pode subjugar o homem e se apresentar a ele como algo imutável e inalcançável. A musa de Quaderna tem, portanto, características complementares (masculino e feminino) e uma face tripla que revela o lado sombrio da vida (a face saturnal), o dos sonhos (a face lunar) e o do real (a face ensolarada), sendo desse modo completa, complexa e abrangente.

parte mais astrológica e zodiacal do nó
É aí que está o <i>nó</i> , Excelência, ou melhor, aí é que está a parte mais astrológica e zodiacal do nó! (2007, p. 366)

O *nó* pode ser tanto *o que é mais importante, essencial* em um assunto, como também *aquilo que causa dificuldades e empecilhos*. Na narrativa de Quaderna, as duas acepções se complementam, pois o desaparecimento de Sinésio é uma das partes principais da Obra que ele pretende escrever, bem como o grande mistério a ser elucidado. Essa parte de importância fundamental é qualificada como astrológica e zodiacal: o *nó* é regido pelos astros, pelo zodíaco, forças superiores que impediram qualquer tipo de ação humana para que ele pudesse ter sido evitado, e mesmo sua resolução não depende unicamente do engenho humano, mas sim, de uma configuração auspiciosa dessas forças, as quais permitirão que o caso seja deslindado.

Saturnal, Solar e Lunar
É o Inferno, o Purgatório e o Paraíso; uma parte macha, uma macha-e-fêmea e outra somente fêmea – a Saturnal , a Solar e a Lunar . (2007, p. 409)

Quaderna caracteriza a tripla face do Sertão: o Inferno é a parte *macha* (elemento masculino), correspondente à face Saturnal, a que coloca obstáculos no caminho do ser humano; a *macha-e-fêmea* (simbiose de elementos masculinos e femininos) é o Purgatório, a parte Solar, onde os obstáculos poderão ser superados; a *fêmea* (elemento feminino) é o Paraíso, a face Lunar, uma associação da Lua, a Mãe Universal. O Paraíso é o local para onde as pessoas vão depois de purgarem seus pecados e receberem o perdão, devido a sua associação com o elemento feminino; podemos estabelecer uma ligação entre essa ideia e a visão de Suassuna a respeito do papel da mulher, com o *Auto da Compadecida*, em que a figura de Nossa Senhora intercede pelos pecadores e permite que eles alcancem o Paraíso.

contingente marciano, gosto marciano
Nos casos benéficos, saem do contingente “marciano” da Humanidade os grandes Guerreiros, os Soldados e, aqui no Sertão, os grandes Cangaceiros. Nos casos em que o influxo de Marte pega uma alma pequena e uma compleição mesquinha surgida de outras circunstâncias, nascem os ferreiros e os açougueiros, que vão satisfazer, no exercício destas profissões, o gosto marciano pelo sangue, pelos metais e pelos instrumentos cortantes. (2007, p. 530)

O substantivo *marciano* é dicionarizado, referindo-se aos supostos habitantes do planeta Marte; no exemplo acima, a referência não é a uma forma de vida, mas sim, a algo regido pelo planeta Marte e/ou por Marte, o deus da guerra, a partir da forma latina do nome do deus Marte, *Mars* + *-ano*. Marte simboliza a força bruta (CHEVALIER & GHEERBRANT, v. I. p. 125-26); sua ligação com a guerra faz com que Quaderna veja nele o patrono dos grandes guerreiros – e no Sertão, dos grandes cangaceiros. Entretanto, ao influenciar quem tem compleição mesquinha, Marte favorece o surgimento de pessoas que satisfazem seu *gosto marciano* (o gosto ligado às características

dominantes do deus) em atividades que Quaderna não considera nobres, como ferreiros e açougueiros.

aventuras sonhosas, solares e alumiosas, [aventuras] negras e proscritas, Príncipe satúrnico e subterrâneo
Enquanto esperava o depoimento, eu aproveitaria o sonho onipotente que o Vinho sagrado me dava para viver as aventuras sonhosas, solares e alumiosas de Sinésio, e as negras e proscritas de Arésio, o Príncipe satúrnico e subterrâneo , segregado pelo Cariri-desértico de minha alma escura. (1977, p. 63-64)

O trecho selecionado explicita uma oposição Arésio/Sinésio a partir da descrição feita por Quaderna das aventuras de cada um dos irmãos: as de Sinésio são *sonhosas*, *solares* e *alumiosas*, três adjetivos dicionarizados que remetem à luz do sol, ao sonho e aos devaneios. Dos três adjetivos, dois são pouco comuns na língua portuguesa: segundo o Dicionário Houaiss, *alumioso* é o mesmo que luminoso, mas talvez pelo fato de ser uma palavra pouco usada, ela chama a atenção do leitor, dando uma impressão de coisas passadas e mais distantes da realidade em que se situa a narrativa de *A Pedra do Reino* – existe um certo teor de poeticidade na descrição dessas aventuras. Já as de Arésio são *negras* e *proscritas*, configurando uma metáfora, pois o adjetivo *proscrito* é normalmente usado para se referir a pessoas que têm um padrão de comportamento não abonado pela sociedade; outras acepções desse adjetivo são banido, proibido, censurado, reforçando a impressão de mistério que ronda essas aventuras. O adjetivo *negras*, também pouco usual como qualificativo de aventuras, faz pensar na escuridão, aquilo que é ilegal, imoral e está oculto, distante. Arésio (cujo nome pode ser visto como uma derivação de Ares, o deus da guerra) é o príncipe satúrnico e subterrâneo: ele pode ser visto como o Grande Maléfico da narrativa de Quaderna, desprovido de luz e pertencente ao reino das sombras. O adjetivo *subterrâneo* lembra Plutão, deus dos Infernos, e imediatamente retoma a ideia de escuridão, marcando uma forte oposição em relação a Sinésio, cuja alcunha é *O Alumioso*, ou seja, aquele que é cheio da luz do sol. Por fim, temos a composição substantivo + adjetivo *Cariri-desértico*, bastante original, pois é formada por uma referência

geográfica (Cariri, ou Cariris Velhos, região no sertão semi-árido da Paraíba) e um adjetivo. A combinação desses dois lexemas, em certos aspectos, é um pouco redundante, pois se o Cariri é uma região do semi-árido, não haveria necessidade de qualificá-la como desértica; esse uso, contanto, reforça a impressão de aridez e de solidão já associadas ao Cariri; como Quaderna se refere ao Cariri-desértico de minha alma escura, podemos supor que ele vê a si próprio como uma pessoa desolada, desesperançada e sem vida; essa interpretação aproxima-o de Arésio, o príncipe subterrâneo, ambos ligados à escuridão e àquilo que é nefasto e perigoso.

4.2.1.3 Metáforas com cores

Segundo Chevalier & Gheerbrant (1973, vol. II, p. 105-13), o simbolismo relacionado às cores é basicamente universal; as interpretações para o vermelho, o azul, etc, podem variar segundo padrões culturais ou sociais, mas, as cores são sempre uma base para o pensamento simbólico. Elas estão em muitos casos associadas aos elementos, ao tempo, ter um valor biológico, ético ou religioso. Na obra de Suassuna, podemos observar o uso das cores nas metáforas para transmitir ideias ligadas a conceitos abstratos – *Sebastianismo branco*; *aventuras pardas*, *Credo vermelho* – com a presença significativa do pardo – normalmente com conotação negativa – e castanho, a cor relacionada ao pensamento de Suassuna a respeito da miscigenação no Brasil e da nossa cultura e nosso povo, cuja referência é basicamente positiva.

- **O branco**

Brancoso
O que é artificial, o que não existe, é esse “Sebastianismo brancoso e fidalgo, do Sonho e da Legenda”, combatido hoje, mesmo em Portugal, pelo menos pelos melhores Portugueses! (2007, p. 232)

Uma metáfora, com o uso de *brancoso* para qualificar o Sebastianismo defendido por Samuel. O adjetivo brancoso é um regionalismo, indicando a pessoa que tem a pele muito branca ou a face pálida; Clemente chamava

Samuel de brancoso, por este ser muito claro, descendente de europeus; por extensão, ele aplica o mesmo adjetivo às ideias defendidas por Samuel. O Sebastianismo brancoso é aquele que defende a supremacia da herança portuguesa na cultura brasileira, em oposição às ideias de Clemente, defensor do predomínio dos negros e índios na formação do povo e da cultura do Brasil. Para Clemente, o “legítimo” povo brasileiro é o descendente de tapuias e de negros; Samuel, descendente de holandeses, seria um estrangeiro no sertão; do mesmo modo, as ideias defendidas por ele seriam estranhas à realidade brasileira. Como para Clemente o “verdadeiro” povo brasileiro é o moreno, Samuel e suas ideias são *brancosas*, uma visão bastante depreciativa que mostra o antagonismo entre as duas personagens.

- **O vermelho**

piolhos vermelhos
Tanto farão, que terminarão por abastardar e aburguesar esse Povo admirável que, <i>conduzido por verdadeiros Senhores</i> , por Fidalgos de raça, escreveu a epopeia dos Guararapes! Grande sonho, esse dos piolhos vermelhos ! (2007, p. 268)

O piolho é uma praga, que se alimenta de seu hospedeiro; determinadas espécies podem transmitir doenças para os homens. No exemplo acima, piolho é usado para designar pessoas que seguem um determinado pensamento político, o comunismo. No Brasil, o Partido Comunista foi fundado no ano de 1922, viveu a maior parte do tempo na ilegalidade, e seus membros eram considerados pessoas nocivas à sociedade, sendo perseguidos e encarcerados. Vemos então a analogia estabelecida entre os piolhos (uma praga nociva ao ser humano e aos animais de maneira geral) e os comunistas (uma “praga” existente na sociedade). A ideia é reforçada pelo adjetivo *vermelho*, qualificando os piolhos, referência à bandeira da União Soviética. Ao se referir aos comunistas como *piolhos vermelhos*, Samuel (adepto do pensamento de Direita) demonstra considerá-los apenas como uma praga; conseqüentemente, o ideal comunista é algo insignificante, pernicioso, que deve ser evitado para que a elite brasileira não seja abastardada (corrompida,

degenerada), o uso do verbo indicando como, para Samuel, a implantação das ideias comunistas no país traria apenas prejuízos para nossa sociedade.

Credo vermelho
Mas ele repeliu aqueles que o convidavam, porque, segundo suas próprias palavras, se convertera ao Credo vermelho e só acreditava, daí por diante, numa Revolução inspirada pelo Comunismo ateu, regime que ele faria tudo para implantar em nossa Pátria! (2007, p. 522)

Originário do latim *credo*, *eu creio*, o credo é uma profissão de fé cristã e sintetiza os ensinamentos fundamentais do catolicismo; por uma derivação de sentido, pode ser também um conjunto de princípios usados para estabelecer os parâmetros de uma seita ou partido político; conseqüentemente, eles podem também definir uma forma de comportamento pessoal. A cor vermelha, depois da Revolução de Outubro, era associada à União Soviética e ao comunismo, devido à bandeira vermelha com a foice e o martelo. O *credo vermelho*, portanto, é uma forma de se referir ao conjunto de princípios que regem o pensamento comunista; no trecho acima essa expressão tem uma conotação negativa, pois o uso da palavra credo pode implicar uma noção de que as pessoas que aderiam ao comunismo viam-no como uma religião, algo a ser seguido sem ser contestado.

fantasma vermelho
O fantasma vermelho do Comunismo ameaça-nos por todos os lados. (2007, p. 523)

Um fantasma pode ser uma visão que apavora, aterroriza; por ser destituído de corpo físico, no imaginário popular ele normalmente é associado à leveza, à transparência, ou a uma cor esbranquiçada. O *fantasma vermelho* do Comunismo, portanto, é uma visão que aterroriza, não tem corpo físico, mas tem uma cor, vermelho, associada à União Soviética por causa da bandeira. Assim como os fantasmas do imaginário popular, ele pode perseguir as pessoas, atormentando-as, destruindo a paz e a estrutura social do país e acarretando uma sensação de insegurança e de medo, bem como pode

favorecer a ideia do terror habitualmente associada às manifestações fantasmagóricas no imaginário popular.

- **O pardo/castanho**

entranhas pardas
Parecia que o Mundo me revelava, pelo menos em sua parte sertaneja, “não suas aparências, mas seu próprio sangue, suas entranhas pardas, a alma felina e estranha que gerou a nossa”, como diz Clemente sempre que me explica a “Introdução Mitológica Negro-Tapuia” de sua célebre “Filosofia do Penetral”. (2007, p. 577)

Referência às entranhas do mundo, metáfora que sugere a animalização da Terra; em sentido figurado, uma possível humanização (as entranhas de uma pessoa seriam sua índole, seu caráter) e, igualmente em sentido figurado, a parte mais profunda, impenetrável da Terra. Consideramos que, neste exemplo, a acepção mais aceitável é a da animalização, pois *entranhas pardas* está associado a *alma felina e estranha*, além de outras menções em que a Terra é descrita como uma fera. Entretanto, as entranhas de um animal são avermelhadas, devido à presença da carne e do sangue; as da Terra são pardas, remetendo uma vez mais à cor castanho-amarelada, à possível aparência de sujeira, de algo desbotado, desgastado pela ação do tempo.

pardas, miseráveis e sangrentas
Cada vez se enraizava mais, em mim, a decisão de tornar embandeiradas e cheias de chuviscos prateados as pardas, miseráveis e sangrentas aventuras da Pedra do Reino, tornando-me Rei sem degolar os outros e sem arriscar minha garganta, o que somente a feitura do meu romance, do meu Castelo perigoso e literário possibilitaria. (2007, p. 198)

O adjetivo *parda* é usado para qualificar as aventuras da Pedra do Reino. *Parda* sugere uma cor entre o amarelo e o marrom, ou mesmo uma cor clara escurecida pela sujeira. Em qualquer das acepções, o adjetivo indica que as aventuras da Pedra do Reino não tinham brilho e beleza; o uso de

miseráveis e *sangrentas* reforça essa interpretação, pois *miserável* é aquilo que é pobre, sem valor, reles; *sangrento* refere-se ao derramamento de sangue causado pelos sacrifícios liderados pelo bisavô de Quaderna; a junção dos três adjetivos mostra que, para Quaderna, os acontecimentos da Pedra do Reino careciam de beleza e de brilho, daí a decisão dele de torná-los embandeirados e cheios de chuviscos prateados, ou seja, de torná-los dignos de figurar em um relato, com os fatos heróicos acontecidos dando-lhes cor e vida.

nobreza castanha
Eu esperava que Samuel, diante disso, viesse com suas galhofas habituais sobre a nobreza bastarda, a nobreza cafre, castanha , etc. (2007, p. 667)

Três qualificativos para a palavra nobreza: bastarda, cafre e castanha. A palavra nobreza pode indicar o nascimento em uma classe social nobiliárquica, detentora de títulos como conde, marquês, duque, em países cuja forma de governo é a monarquia; nas republicas, temos o uso de nobreza para designar as pessoas que alcançaram uma posição social mais elevada ou por meio do dinheiro ou por prestígio social ligado a uma suposta ancestralidade nobre. Os adjetivos *bastarda*, *cafre* e *castanha* assinalam a visão de Samuel a respeito da nobreza que não é a de nascimento: *bastardo*, indicador de ilegitimidade, de um nascimento escuso (sobretudo na época em que se situa a narrativa d'*O Romance d'A Pedra do Reino*); *cafre* pode significar tanto o indivíduo de raça negra quanto uma pessoa inculta; *castanho* é referência à miscigenação entre as três raças formadoras do povo brasileiro, vista com desprezo por Samuel. Desse modo, Samuel indica que, em sua opinião, há uma grande diferença entre a nobreza nobiliárquica e a conquistada por meios que não sejam o nascimento nobre, e Clemente, negro, filho bastardo e pobre, não tem direito à verdadeira nobreza, embora pudesse até almejar a ela.

rouco aviso castanho que o Sol fazia ferver nas pedras
Os Pessoas não sabiam disso, de modo que não ouviram também o rouco aviso castanho que o Sol fazia ferver nas pedras , nas reses magras e descarnadas, e no sangue do sertanejo Manuel Inominato, em cuja memória e raiz-de-profecia flutuava, naquele momento, um estandarte esfarrapado,

amarrado a um pau-de-marmeleiro, a estralar desafiadoramente... (1977, p. 40-41)
--

Em *rouco aviso castanho* temos uma sinestesia: o *aviso* pressupõe ou o som da voz da pessoa que transmite o aviso, ou as palavras que o compõem, ou mesmo algum tipo de som (como apitos, assobios, instrumentos musicais) que podem ser usados como aviso; o adjetivo *rouco* aplica-se à voz humana, indicando ser essa voz de difícil compreensão, e que pode estar roufenha devido ao cansaço, por falar durante muito tempo seguido; o adjetivo *castanho* refere-se à raça da pessoa que está dando o aviso. Portanto, esse *rouco aviso castanho* foi dado por uma pessoa que traz em seu sangue a mistura das três raças formadoras do povo brasileiro, ela está falando por muito tempo, tentando se fazer ouvir sem conseguir alcançar seu intento; por causa da distância entre o povo e as classes dominantes; seu aviso pode então ser considerado em vão, ineficaz. E o sol fazia *ferver nas pedras* esse aviso, uma metáfora muito forte remetendo à natureza agreste do Sertão paraibano e indicando que o aviso estava claramente exposto para quem quisesse ou tivesse condições de vê-lo, mas a luminosidade excessiva da luz do sol acabava também cegando as pessoas, uma situação quase paradoxal em que o sol ao mesmo tempo iluminava e cegava.

velha e parda realidade
Aí, já sentado na cama, acordo de vez e volto à velha e parda realidade ; ao contrário da notícia dada no sonho por meu irmão, a desgraça é que é verdadeira: meu Pai e meu Padrinho estão mortos e nunca mais nenhum de nós os verá em cima desta terra. (1977, p. 75)

A realidade é descrita como velha e parda – o adjetivo *velha* sugere a ideia de algo antigo, que se repete sem se alterar, desgastado pelo tempo; a repetição monótona de um determinado acontecimento, que não é visto como auspicioso por quem está nele envolvido. Por sua vez, *parda* – sem cor, sujo, um tom também monótono, amarronzado, cansativo – reforça essa interpretação dada à realidade. Vemos como, para Quaderna, o sonho era a oportunidade de recuperar o passado e seus mortos – o pai e o padrinho – mas

o sonho é curto, limitado, é um desejo que não pode ser cumprido; a realidade parda está também ligada à desgraça, que é verdadeira.

4.2.4 Metáforas com sangue

As metáforas relacionadas ao sangue são numerosas na obra de Suassuna e, até certo ponto, são as mais difíceis de detectar, tendo sido percebidas – tanto em relação à quantidade como à importância e o significado – apenas durante o processo de recolha de exemplos para a elaboração da tese. Percebemos que elas se dividem basicamente em três grupos: sangue é natureza; sangue é honra; sangue é família; em alguns casos, eles se interligam. Nos três, é possível verificar a importância desses itens para o narrador, principalmente em relação a sangue é família, dada a importância desta para Quaderna, além das implicações decorrentes do envolvimento de sua família nos acontecimentos políticos acontecidos no Brasil – na Paraíba – durante as três primeiras décadas do século passado.

- **Sangue é natureza**

cerrado; violência obscura e cega; recessos de seu sangue
O outro, era meu primo Arésio Garcia-Barretto, filho mais velho de meu Padrinho: não porque fosse muito mais forte, mas porque, na luta, Malaquias combateria pela alegria do combate, enquanto Arésio, moreno e cerrado , depois de receber os primeiros golpes, não poderia impedir que irrompesse de dentro dele aquela violência obscura e cega que morava nos recessos de seu sangue e que foi a causa de tantos infortúnios para nós e para ele mesmo. (2007, p. 119)

Dos dois adjetivos usados para descrever Arésio, *cerrado* é um uso metafórico: ele transmite a ideia de algo fechado, apertado, ou denso (no caso de um bosque ou matagal); é possível compreender Arésio como uma pessoa fechada, pouco comunicativa, capaz de grande intensidade de sentimentos, os quais, entretanto, eram mantidos escondidos pela personagem, sendo mostrados apenas em momentos de grandes emoções. A sequência dos

termos escolhidos no parágrafo salienta o caráter pouco sociável da personagem, mostrando-a como um homem que usava a força bruta para resolver seus problemas, e que essa força era de difícil compreensão e velada, as demais pessoas não poderiam percebê-la facilmente.

Além de ele próprio ser descrito como *cerrado*, sua violência é caracterizada como *obscura e cega*, dois qualificativos que remetem à ausência de luz e de brilho. *Obscuro* também pode significar de difícil compreensão, triste, que não tem clareza – todos adjetivos raramente relacionados à violência. Esta é um ato normalmente negativo cometido contra uma ou mais pessoas, no qual a força física, bruta, é empregada. Essa violência *mora* nos *recessos do sangue* de Arésio: a referência à palavra sangue indica a própria constituição da pessoa, seus desejos e necessidades; contudo, esse sangue tem *recessos*, locais remotos e afastados, ou então, em um sentido mais figurado, muito íntimo e secreto, de difícil acesso. O verbo *morar* indica algo permanente, ou também, em sentido mais figurado, que está enraizado na alma da pessoa. Essa caracterização indica como a violência de Arésio, além de ser secreta, dificilmente é conhecida ou compreendida pelas demais pessoas.

relampo; sangue
E, de súbito, não pude acreditar no que estava vendo: uma Cobra-cascavel dormitava ali, bem perto, na boca do oco de uma Imburana, esfuracada pelo tempo e tão velha e cinzenta quanto a Cobra. Um plano maldoso fuzilou seu relampo dentro do meu sangue . (2000, p. 142)

A palavra *relampo* é a variante informal de *relâmpago*: este é o clarão resultante da descarga elétrica produzida entre duas nuvens; em sentido figurado, pode indicar rapidez ou algo efêmero. No exemplo acima, Quaderna diz que um “plano maldoso fuzilou seu relampo dentro do meu sangue”. O plano é uma ideia abstrata, algo que fazemos para tentar organizar uma situação ou resolver um problema; em ambos os casos, é possível pensar no plano como algo que vai trazer clareza (luz) para uma situação. O clarão resultante do raio é efêmero, as pessoas o vêem por poucos segundos; essa brevidade pode ser associada à rapidez com que Quaderna teve a ideia que

poderia livrá-lo de uma situação constrangedora, daí a associação plano/relâmpago. A palavra *sangue*, neste contexto, pode ser vista em um sentido figurado (a essência de uma pessoa, suas características particulares); neste caso, consideramos haver uma relação entre *sangue* e *mente* (representada pelos pensamentos mais íntimos da personagem): o plano surgiu *dentro* do sangue de Quaderna, ou seja, em sua mente.

sangue da memória
Eu queria gritar, fugir, e ao mesmo tempo anotá-las fundamente no sangue da memória . (2007, p. 305)

O sangue é a essência vital associada à própria existência do ser humano, sem o qual ninguém vive, e é considerado também o veículo das paixões e da alma (cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, vol. IV, p. 144-45). Ele circula por todo o corpo humano, mas não é visto, pode-se dizer que ele está escondido dentro do corpo. Do mesmo modo, a memória, as lembranças, também não são vistas, elas existem dentro de nós; estão escondidas na mente do ser humano. Ao mencionar o *sangue da memória*, Quaderna atribui às lembranças a capacidade de circular pelo organismo humano, alimentando-o; elas estão ligadas às suas paixões e a sua alma, sendo, portanto, impossíveis de evitar e de esquecer.

zonas secretas e subterrâneas do meu sangue
Aquela frase me atingia com a força das revelações, iluminando zonas secretas e subterrâneas do meu sangue , zonas de sombras, ocultas, até ali, mesmo de mim. (2007, p. 309)

O sangue, presente em todo organismo humano, não é visto, ele circula internamente, sua presença é imprescindível para nossa existência. No trecho acima, entretanto, podemos pensar em sangue como a própria essência humana, aquilo que nos constitui como seres pensantes e atuantes. *Zona* se refere a um lugar físico, concreto, delimitado por fronteiras reais, o sangue tem a limitação das veias e das artérias e, por meio delas, alcança todo o corpo. Zonas secretas seriam aquelas difíceis de alcançar; correspondendo à parte

mais íntima do corpo e da memória de Quaderna, a qual ele não compartilharia com ninguém. Essas zonas são também subterrâneas, reforçando a ideia de algo escondido, conhecido por poucas pessoas, pouco iluminado, a que só alguns têm acesso; vemos, portanto, como Quaderna considera ter emoções e pensamentos a que nem ele tem pleno acesso, e que se manifestam apenas em ocasiões específicas, devido a estímulos externos precisos.

sangue orgulhoso e régio
Ao mesmo tempo, porém, meu sangue orgulhoso e régio se rebelava contra essa visagem; e o Sertão me aparecia, então, como um Reino, o Reino do qual falava o genial Poeta sertanejo Leandro Gomes de Barros, num “romance” que minha Tia Filipa costumava cantar e que exerceu profunda influência na minha formação político-literária. (2007, p. 322)

Temos também nesse exemplo, uma vez mais, a presença do sangue: aqui, além de ser o elemento que permite a vida do ser humano, ele está ligado à nobreza. Existe a expressão *sangue azul*, para indicar pessoas pertencentes à realeza; contudo, Quaderna fala em *sangue régio*, adjetivo usado para referências específicas a um rei, bem como para indicar algo suntuoso, magnífico, estabelecendo uma distinção entre ele próprio e outras pessoas que pudessem aspirar à nobreza em Taperoá.

sangue e fogo das pedras sertanejas
Mas como, ao mesmo tempo, eu pretendo colecionar na minha Obra, devidamente tocados-da-bola pelo sangue e pelo fogo das pedras sertanejas , os cantos de todos os Poetas e fazedores-de-romances da Literatura Brasileira, posso me considerar também “O Diascevesta do Brasil”. (2007, p. 337)

As pedras são humanizadas – ou transformadas em seres vivos, pois Quaderna diz que elas têm sangue. É possível também pensar em sangue como essência, uma característica particular; o fogo seria aquilo que ilumina, que dá força e vigor; ele também pode expressar “as paixões (especialmente o amor e a cólera) [...] ou o conhecimento intuitivo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, vol. II, p. 309). Neste caso, o *fogo das pedras* seria um tipo de

paixão, ou a intensidade de sentimentos, que impulsionaria Quaderna a prosseguir na composição de sua obra: como as pedras são parte inerente da paisagem sertaneja, nelas Quaderna encontra as características fundamentais para sua inspiração de “Diascevesta do Brasil”.

raiz do sangue
A tal da Esfinge [...] Ela devia ter alguma cobra esfomeada na raiz do sangue . (2007, p. 448)

O sangue é uma vez mais compreendido como a essência do ser humano, o que lhe permite viver e determina suas ações e pensamentos. Normalmente, a raiz é a parte da planta que fica dentro da terra, sendo, portanto, invisível para os olhos humanos; por uma derivação de sentido, pode ser também a parte oculta ou enterrada de qualquer objeto. Ao mencionar a *raiz do sangue*, Quaderna dá a entender que, para ele, o sangue, que já não é visto pelo ser humano, tem uma parte ainda mais oculta; nela existe uma cobra – animal tido como símbolo da traição, da perfídia – descrita como *esfomeada*, que atacaria sua presa com maior voracidade. A Esfinge propunha enigmas para as pessoas com quem se deparasse, devorando-as caso elas não conseguissem responder; é possível pensar, portanto, que a maldade da Esfinge fosse decorrente de algo existente em sua própria natureza, alimentada pelo sangue que corria pelo seu corpo humano.

sol do meu sangue, suspeita soprada a meu sangue, sangue enfermo infeccionado por culpa
Era esse o motivo real das minhas apreensões. Não só das que experimentara há pouco, quando vinha para a Cadeia, mas da apreensão geral, muito mais antiga, surgida com o Sol do meu sangue , quando, sem motivo palpável nenhum, eu já me sentia culpado sem ninguém me acusar diretamente, sem que suspeita nenhuma de Juiz nenhum tivesse sido soprada a meu sangue , o qual, porém, já se sentia enfermo, infeccionado por uma culpa que me perseguia e me envenenava. (2007, p. 457)

O sol é fonte de luz, de calor e de vida, sem ele não existe vida na Terra; o sangue é essencial para a vida do ser humano. A associação Sol/sangue

sugere a energia vital que impulsiona Quaderna; o sangue, aqui, visto não apenas como o que corre nas veias, mas, sua própria natureza. Nesse Sol do sangue de Quaderna surgira uma apreensão, um conhecimento intuitivo de que algo negativo aconteceria, uma inquietação: esse temor, circulando com o sangue, se apoderaria do corpo de Quaderna, dominando-o completamente.

A seguir, temos a *suspeita soprada ao sangue*: a suspeita tem por base indícios que podem ser concretos, mas, ela não pode ser provada; uma vez mais, verificamos a presença de um conhecimento mais intuitivo, desligado da razão. Essa suspeita é soprada ao sangue: o verbo soprar indica o ato de soltar o ar pela boca ou pelo nariz, dirigindo-o para um local específico; no exemplo acima, um conhecimento intuitivo é dirigido à parte mais íntima do corpo e da mente de Quaderna: a suspeita é oculta, a princípio; soprar a suspeita para o sangue indicaria a ação de comunicar algo íntimo àquilo que está oculto no corpo das pessoas; esse sangue, porém, está enfermo. A enfermidade atinge o corpo das pessoas, ou o sangue (literalmente, no caso de pessoas que sofrem de leucemia); mas, Quaderna usa esse adjetivo relacionado a uma infecção, que pode ser entendida, neste caso, como corrupção, contaminação por meio de elementos nocivos. Com essas imagens, Quaderna indica seu estado de espírito: a culpa, que o perseguia e envenenava, atingia seus pensamentos, sua própria essência, destruindo-o lentamente e impedindo-o de viver tranquilo.

pensar com o sangue; possuía de sangue e de vida
<p>Aliás, acho que estou exagerando um pouco: não foi propriamente no desespero que caí, foi numa espécie de vazio cego e meio insano. Naquele dia, quando acordei do meu cochilo dormido embaixo da Imburana, fiquei um momento me coçando, olhando em torno e procurando sentir com as ideias aquilo que já pensara com o sangue. [...] Tudo aquilo que eu possuía de sangue e de vida, estava, aos poucos, sendo queimado, calcinado, transformado em cinza, em sarna e em pó. Quisesse ou não quisesse, eu tinha nascido da Onça cega e sarnenta do Mundo. (2007, p. 540)</p>

Quaderna descreve suas sensações apresentando-as por meio de uma metáfora com a ideia de ‘vazio’ – no trecho acima, esse vazio é cego e meio

insano, duas características aplicadas a criaturas vivas, no caso da insanidade, particularmente aos seres humanos. Esse vazio, quase personificado, se refere ao sentimento de desespero, de estar desorientado, indicando como Quaderna se encontrava em uma situação da qual não conseguiria sair facilmente. Há no trecho também um contraponto razão/sangue, sendo a primeira a expressão das ideias que Quaderna poderia ordenar em sua mente, e o sangue, uma vez mais, se referindo às sensações, difíceis de descrever, bem como ao aspecto mais íntimo e profundo da alma do narrador. O sangue é também associado à vida, ou seja, à essência do ser humano, e, devido à situação em que Quaderna se encontra, sangue e vida estão sendo queimados e transformados em *cinza* – referência não apenas ao material resultante da combustão – mas, sobretudo, àquilo que já se passou, à tristeza, à solidão, à dor, todos sentimentos negativos; em pó – uma possível referência à ideia bíblica, do homem que nasce do pó e a ele retorna após a morte, nesse caso sendo o pó a representação daquilo que é insignificante, mesquinho, e em *sarna*, uma doença transmitida por animais aos seres humanos. Finalmente, Quaderna diz ter nascido da Onça cega e sarnenta do Mundo – se, conforme analisado acima, a onça é usada em muitos trechos da narrativa para simbolizar a majestade de Deus, neste exemplo específico ela é mostrada ainda como um animal feroz, mas degradado, doente, sinalizando como, para Quaderna, o mundo está corrompido, tendo perdido ao menos em parte a nobreza que poderia ter; nascido de uma onça doentia, o ser humano não pode ser nada além de doente e imperfeito ele também.

Nó do sangue
Ó meu Deus judaico-tapuia e mouro-sertanejo! Considerai que qualquer coisa é bastante para me tirar a vida! [...] tudo isso e qualquer coisa pode me cortar o Nó do sangue roubando-me a vida em dois tempos! (2007, p. 551-52)

O nó é a parte mais complicada de alguma coisa, situação ou problema; neste exemplo, contudo, podemos entender a palavra nó não nesse sentido, mas sim, como o nó que segura duas coisas juntas (como o nó de dois fios de linha, por exemplo); ele continua sendo a parte mais importante, só que em um sentido positivo, pois se ele se romper, a vida se acaba.

<p>ritmo se alimenta de sangue e de subterrâneo, subterrâneos do sangue, rio da desordem</p>
--

<p>Mas o choro e o riso verdadeiros, aqueles fincados profundamente e cujo ritmo se alimenta de sangue e de subterrâneo. Dinis Quaderna não é alegre, Adalberto. Quem passou o que ele passou e viu o que ele viu, não pode ser alegre. Os subterrâneos do sangue dele são como os meus, povoados de mortos sangrentos que flutuam no rio da desordem. (2007, p. 638)</p>
--

Riso e choro são considerados emoções básicas dos seres humanos, expressão de sentimentos primordiais: alegria e tristeza. Os sentimentos, contudo, não têm uma localização física no corpo humano, sendo simbolicamente associados ao coração – órgão responsável pelo bombeamento do sangue e metaforicamente associado à parte mais central ou profunda de alguma coisa. Arésio diz que o riso e o choro verdadeiros estão fincados profundamente: o verbo *fincar* transmite a ideia de algo que dificilmente pode ser removido e muitas vezes é colocado em determinado lugar pela mão do homem. A seguir, ele diz que riso e choro têm *ritmo*, sugerindo uma possibilidade de cadência ou repetição dessas expressões de sentimentos, uma ideia cíclica, em que alegria e tristeza se alternam na vida humana de modo inexorável. Esse ritmo se *alimenta* de sangue e de subterrâneo – o verbo *alimentar* sugere uma forma de vida, que dependeria de algo externo (um alimento) para sua subsistência; esse alimento remete tanto à essência, a algo vital (sangue) quanto àquilo que está escondido, afastado do olhar das pessoas (o subterrâneo). Desse modo, riso e choro se alimentam daquilo que não é visível e passa despercebido, mas que é imprescindível para sua existência.

Os subterrâneos do sangue: em uma pessoa saudável, o sangue não é visível, está oculto dentro do corpo humano, o subterrâneo do sangue seria uma dupla ocultação; algo tão profundo, íntimo e secreto, que nem sempre a própria pessoa percebe o que está acontecendo em seu íntimo. Esses subterrâneos do sangue são povoados: temos a ideia de uma cidade, de um local habitado por pessoas; a habitação pode supor ordem, organização, porém, no caso do sangue, essa noção não é procedente, porque ele é povoado de *mortos sangrentos*. Os mortos já supõem a ausência de vida, se

eles são sangrentos, eles existem devido a um acontecimento negativo, surgiram através de atos de violência, uma referência que remete aos conflitos acontecidos na Paraíba no começo do século XX envolvendo a família de Quaderna e de Arésio. Esses mortos flutuam no rio da desordem – os rios podem ser vistos também como fonte de vida (alimentação – pesca – e água potável, água para as necessidades diárias das pessoas); eles, porém, nem sempre seguem um curso previsível, eles podem ultrapassar suas margens; se eles são os rios da desordem (da falta de segurança e de tranquilidade), quando transbordam, espalham incerteza, caos e medo. Com isso, Arésio diz que a parte mais íntima da vida dele – e de Quaderna – é turbulenta, tumultuada, por ambos terem sido afetados por acontecimentos sobre os quais não tinham controle (a situação política e social da Paraíba do fim do século XIX e começo do século XX), e esses acontecimentos transformaram suas vidas de modo perene.

- **Sangue é família**

glória do nosso sangue
<p>Creio, nobres Senhores e belas Damas, que com o que Vossas Excelências já conhecem sobre mim, bem podem avaliar o sentido cifrado, astrológico e sagrado desse Canto e do meu Castelo: [...] o Rei, sou eu; também sou eu o Cantador cuja voz se ouvia, clamando às armas; [...] a Princesa encantada é Dona Heliana, a dos Olhos Verdes; assim como o Prinspe ou Príncipe legendário de quem eu conto a legenda é o meu primo e sobrinho Sinésio, o Alumioso, que tanto a amou; finalmente, a busca da pedra perdida da Coroa Imperial (busca na qual o povo mouro-cruzado do Brasil empenha seu sangue) é a “Revolução da Guerra do Reino”, que, se Deus bem me ouve, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, enquanto eu permaneço aqui aprisionado, estará lá fora levando a bom termo, para glória do nosso sangue e da nossa Raça. (2007, p. 323)</p>

No trecho citado, Quaderna explica para os nobres Senhores e belas Damas o sentido do Canto a que acabou de se referir, demonstrando como ele é a prova cabal de seu direito a ter suas pretensões realizadas: ele menciona seus antepassados, que reinaram sobre o Brasil; diz que ele é o Rei e o

Cantador; a Fortaleza é sua obra; o Prinspe é seu sobrinho e primo, Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, que levará a termo a revolução, *para glória do nosso sangue e da nossa Raça*. Neste caso, sangue se refere especificamente à família de Quaderna, da qual ele é o único representante com condições de realizar esse sonho.

sangues
Sinto pulsarem dentro de mim os sangues que, através deles, vieram para minhas veias. (1977, p. 78)

Os sangues – a mistura de duas influências distintas, a da família paterna e a da família materna; cada qual transmitiu para ele determinadas qualidades (características), que fizeram dele a pessoa que ele é, em seus aspectos positivos e negativos; esses sangues não são homogêneos, ou Quaderna não os sentiria pulsando individualmente; são diferentes, com particularidades contraditórias. Ao dizer que os sente pulsando dentro de si, Quaderna parece mencionar a presença constante de sua família em sua vida, fator que o leva a agir, a se posicionar, para tentar fazer jus à herança que lhe foi transmitida por seus pais.

sangues corajosos e duros
Vejo, então, esses pétreos rostos castanhos e ibérico-mamelucos dos meus antepassados, de sobrolhos franzidos, encarando com severidade implacável o descendente enfraquecido, rebento degradado de seus sangues corajosos e duros , como a indagar o que fiz eu, até aqui, para provar minha fidelidade a todos eles. (1977, p. 78)

Sangues corajosos – aqui, o sangue indica não somente a essência da vida, mas todos os ancestrais de Quaderna – pais, avós, bisavós, etc; cada um deles tem um “sangue”, que transmitiu a seus descendentes; as características mais notáveis são a coragem e a dureza – coragem – virilidade, bravura, honra, dureza – capacidade de aguentar o sofrimento, a tristeza, a decepção; no caso de Quaderna, entretanto, ele se vê como um rebento degradado, ou seja, ele tem a consciência de não ter herdado o que ele considera como as

características mais positivas de seus ancestrais, sendo apenas uma versão “rarefeita” deles.

- **Sangue é honra**

palavras políticas e de sangue
Os dois vêm discutindo, pronunciando palavras políticas e de sangue , decisivas para se entender a Guerra cruel que chega. (1977, p. 15)

Exemplo encontrado em que a palavra sangue é associada à honra, esta podendo, no contexto, ser compreendida como a honra que liga uma pessoa a um partido e a faz defender seus ideais e valores, interpretação baseada na oposição entre as famílias envolvidas nas guerras civis paraibanas, pois, para cada membro delas estava empenhada sua honra, não apenas a pessoal, mas a do partido, do ideal político.

Os exemplos selecionados para este capítulo revelam a visão de mundo da personagem Quaderna, sua profunda ligação com o que poderíamos chamar de um lado mais simbólico da vida: ele vê o mundo por meio de imagens, as quais são impregnadas de um profundo sentimento afetivo que, por sua vez, se manifesta também na escolha do vocabulário, reiterando o que já foi mencionado anteriormente, a importância do léxico para a construção da personagem. Considerando o conjunto das criações suassunianas, consideramos que é na metáfora que se expressam de modo mais visível toda a criatividade do escritor e sua capacidade de manipular o léxico para obter efeitos extremamente expressivos em seu texto.

Les Maîtres du langage ont la science et la puissance. Ils savent les mots qu'il faut prononcer pour envahir l'âme. Ils savent les mots qui détruisent, ils savent les mots qu'il faut pour séduire les femmes, pour attirer les enfants, pour conquérir les affamés, pour réduire les malades, les humiliés, les avides.

[...]

Il y a tellement de mots partout ! Des milliers, des millions de mots. Il y a un mot pour chaque seconde de la vie, un mot pour chaque geste, pour chaque frisson. Quand donc s'arrêtera ce tumulte. Les Maîtres du langage enfermés dans leurs usines bouillonnantes fabriquent sans cesse les mots nouveaux qui parcourent les allées du monde. Dès que les mots s'usent, dès qu'ils faiblissent, il y en a d'autres qui arrivent, prêts au combat.

J.-M.G. Le Clezio

Els límits de la meva llengua són els límits del meu món.

Ludwig Wittgenstein

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme destacado na Introdução desta tese, a pesquisa teve como motivação inicial o interesse suscitado pelas criações lexicais encontradas nas duas obras em prosa do escritor Ariano Suassuna, o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* e a *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*. Tínhamos por objetivo verificar os processos de formação usados pelo escritor paraibano, bem como proceder a uma análise das criações tendo como base teórica os pressupostos abordados por estudos da área da Estilística da palavra.

Tendo como ponto de partida a análise dos neologismos literários, no Capítulo I desta tese verificamos a questão do estilo na literatura, associado aos diversos mundos concretos e perspectivas ideológicas, literárias, ou sociais presentes nas obras de ficção. Após analisarmos algumas propostas para a definição de estilo, concluímos que, em relação às obras escolhidas como corpus para a pesquisa, o léxico desempenha um papel preponderante para a definição do estilo do autor, reforçando a pertinência da escolha do aspecto lexical como base para o desenvolvimento de nossa análise.

A obra de Suassuna, de difícil classificação no mundo literário brasileiro, tem como uma de suas características mais marcantes a heterogeneidade de sua estrutura e composição; essa particularidade é revelada, sobretudo, pela retomada de elementos das tradições eruditas (europeias) e populares (cultura sertaneja em suas múltiplas manifestações). Essa retomada se faz principalmente por meio do léxico, relacionado aos campos semânticos suscitados por tais influências literárias e culturais.

Durante a pesquisa, nos deparamos com uma questão cuja importância foi fundamental para o desenvolvimento de nossa análise: a expressão da individualidade transposta para o texto por meio da escolha lexical, reveladora da visão de mundo do escritor e das personagens. Essa escolha, suscitada pela afetividade das palavras (proposta por Bally, retomada por Mattoso Câmara, item abordado no Capítulo I desta tese), corrobora a importância que elas assumem na vida de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o narrador-protagonista, e o desejo que este sente de transformar sua realidade por meio da literatura. A análise das escolhas está associada, nas duas obras

estudadas, aos neologismos literários: neles encontramos a fuga da norma, daquilo que é previsto pelo sistema da língua e do que é corriqueiro, destacando de forma inconfundível toda a criatividade do escritor, bem como o domínio que ele tem da língua, não apenas a considerada “norma culta”, mas sim, de suas variantes e de todas as possibilidades de criação.

Pensando nas ideias de Bakhtin, expostas no capítulo I da tese, a respeito dos gêneros intercalados na estrutura de um romance, verificamos como, nas obras de Ariano Suassuna, esses gêneros são retomados por meio da escolha lexical. Grande conhecedor da cultura nordestina, Suassuna delega a autoridade de narrador de sua obra a Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, que teve como um de seus mestres em sua formação pessoal e acadêmica o cantador de folhetos e de romances João Melchíades, e buscou nessa cultura sertaneja, mescla da tradição e do popular, os modelos que lhe fornecerão a base literária para a elaboração de sua grande Obra. Para Quaderna, o Romanceiro Popular do Nordeste é um dos filtros através dos quais ele enxerga a realidade do Sertão paraibano, e tenta adaptar aquilo que vê e vive aos padrões e modelos da arte popular. Ao se inteirar do passado de sua família, devido a sua visão profundamente marcada pela leitura dos folhetos e das novelas de cavalaria, Quaderna passa a ajustar os fatos ocorridos na Pedra Bonita (assassinatos e fanatismo religioso) aos conceitos adquiridos por meio de suas inúmeras leituras, revestindo seus antepassados desse mesmo caráter mítico com que os trovadores transformaram os fatos históricos relatados nas canções de gesta, assim como vê a si próprio como um predestinado a ocupar uma posição de destaque na vida social, política e cultural do país.

O Capítulo II da tese foi dedicado a considerações sobre o discurso de Quaderna, oferecendo uma análise do modo como ele se apresenta para os leitores de seu relato e os objetivos que baseiam sua escolha lexical. Em sua juventude, a cada leitura Quaderna incorporava palavras que considerava importantes para sua formação pessoal – as “palavras sagradas”, formadoras dos núcleos temáticos de seu relato – e por meio da leitura intensiva de folhetos e novelas ia moldando sua visão de mundo; nesse processo, o léxico pode ser visto como um intermediário entre a realidade nordestina e os sonhos literários do narrador. A recorrência das “palavras sagradas” tem como função

reforçar determinadas características da estrutura da obra, retomando e reiterando a presença dos diversos gêneros literários: se o *Romance d'A Pedra do Reino* é uma novela de cavalaria ambientada no Nordeste brasileiro do século XX, um romance de cordel, bem como um romance policial, pistas para que o leitor seja aos poucos conduzido para esse mundo heterogêneo povoado de tradições populares são encontradas nos títulos dos folhetos e dos livros, e nas menções aos universos cavaleiresco, sertanejo e canônico.

As “palavras sagradas” proporcionam ao narrador-protagonista a oportunidade de fundir a Europa medieval ao Sertão brasileiro do século XX. A escolha lexical opera de modo definitivo na apresentação que o narrador faz de si mesmo e de seus projetos político-literários; por meio do léxico compreendemos o posicionamento de Quaderna e observamos como ele procura, ao longo de toda a narrativa, aliciar seus leitores/ouvintes, tendo-os como aliados para alcançar seus objetivos maiores: a sagração como membro da Academia Brasileira de Letras e, posteriormente, como Gênio Máximo da Humanidade, reconhecimento de suas pretensões ao trono do Brasil e coroação como Imperador, e a absolvição das acusações que lhe foram imputadas, a saber, envolvimento na morte de seu tio e padrinho, Pedro Sebastião Garcia-Barretto. A partir das análises feitas, comprovamos como Quaderna altera a realidade por meio da escolha lexical, sobretudo ao se apresentar para os leitores de sua obra: suas deficiências físicas, morais e intelectuais (incapacidade de ser um bom cavaleiro, segundo os padrões da região onde vive, sua covardia, a falta de ideias próprias) são devidamente “consertadas” por meio de uma cuidadosa manipulação do léxico; o que parece ser um discurso espontâneo, produzido no momento do depoimento que ele presta ao sr. Corregedor é, na verdade, uma criação extremamente sofisticada, elaborada, cujo intento é o de não dar espaço para contestações por parte dos leitores/ouvintes do relato.

Outra oportunidade de fusão passado > presente é encontrada na aproximação entre cavaleiros andantes e vaqueiros e cangaceiros: Quaderna cristaliza em seu imaginário pessoal essa fusão e tenta impor sua visão pessoal aos demais moradores de Taperoá, com a organização de cavalcadas e seleção de seus irmãos como sua guarda de honra, transformando-os em equivalentes aos Doze Pares de França, mostrando como vê de forma natural

o que é inconcebível ou absurdo para muitas pessoas. Essa aproximação é feita de modo consciente, assim como o uso do léxico, pois, tendo essa consciência da necessidade de alteração na vida cotidiana, Quaderna pode “organizar” e “ajeitar” os fatos conforme mais lhe convém.

Em sua múltipla atribuição (rei, cantador, poeta e guerreiro), Quaderna é a pessoa que tem condições de “consertar” a realidade e recuperar a antiga glória de seus antepassados, vendo a si próprio como um escolhido, aquele que tem condições de defender a cultura popular nordestina, tirando-a de sua posição de inferioridade em relação à cultura das classes dominantes; afastando-se da apresentação dos problemas sociais habitualmente associados à região Nordeste e salientando suas manifestações culturais, revelando aspectos pouco conhecidos da região para o restante do país.

O modo como Quaderna se apresenta para seu público envolve fatores como o contexto em que ele vive, suas crenças particulares, a ideologia da sociedade, como ele tenta fazer com que suas crenças, que estão em desacordo com o pensamento geral, possam ser validadas, usando para isso a Literatura, vista como a solução para quase todos os seus problemas. E é por meio do léxico que a personagem se torna viva, criando força e verossimilhança; é no nível lexical também que se opera a confluência das formas e toda a criatividade de Suassuna/Quaderna é mostrada para o leitor, como pode ser visto nos capítulos dedicados às análises feitas relativas ao discurso de Quaderna, às criações lexicais e semânticas do *Romance d'A Pedra do Reino*.

As “palavras sagradas” observadas no capítulo II reaparecem, de maneira recorrente, em uma das características mais marcantes da obra de Suassuna, os neologismos literários sintagmáticos e semânticos, abordados nos capítulos III e IV desta tese, e introduzidas para o leitor, sobretudo, nas inúmeras criações neológicas, cuja base principal é o léxico relacionado ao campo semântico das novelas de cavalaria ou da cultura nordestina: esses neologismos literários contribuem para consolidar o que Micheletti (1997) chamou de *a confluência das formas*. O universo lexical da obra de Suassuna interliga os diferentes gêneros por ele usados na estrutura da narrativa, com a recuperação de gêneros literários considerados datados (como a novela de

cavalaria, e mesmo a crônica), e a mistura deles com gêneros mais recentes na história literária (o romance policial), bem como a epopeia e o folhetim.

O Capítulo III, cujo foco é a criação lexical sintagmática, demonstra toda a flexibilidade e criatividade do autor ao trabalhar com a língua portuguesa. Seguindo uma tendência apontada por diversos estudiosos das áreas da lexicologia e da estilística, percebemos haver uma preponderância de criações sufixais na obra suassuniana, um número menor de criações prefixais e uma quantia relativamente pequena de parassínteses e amálgamas. Um fator igualmente importante a ser mencionado é o fato de as criações de Suassuna, mesmo sendo originais e significativas, não romperem demasiadamente as regras de formação de palavras da língua portuguesa. Conforme observamos em vários exemplos estudados, o acréscimo de sufixos a determinadas bases pode criar novos vocábulos originais, que chamarão a atenção dos leitores. Essas criações, contudo, mesmo rompendo o bloqueio lexical, podem ser incluídas no que chamaríamos de possibilidades virtuais de formação de palavras. As composições por justaposição, muito numerosas, evidenciam o fato de Suassuna colocar em prática, no *Romance d'A Pedra do Reino*, suas ideias a respeito da cultura brasileira: se, para ele, esta é uma junção de elementos oriundos da tradição europeia e da cultura local, encontramos diversas composições formadas a partir desses diferentes elementos, como *judaico-sertanejo*, *medieval-sertanejo*, *épico-sertaneja*, entre outros. Acreditamos que, mesmo com toda a criatividade demonstrada pelo autor em todas suas criações sintagmáticas, é nas composições que ele revela de maneira clara a confluência das formas a partir do léxico, tornando-as uma fonte importante para a compreensão e interpretação de sua obra segundo a perspectiva da Estilística da palavra.

Prosseguindo com a análise das criações neológicas, verificamos, no capítulo IV, a importância da metáfora no texto suassuniano. Nesse processo de fusão entre o erudito e o popular, característico do pensamento de Suassuna, torna-se evidente o uso de elementos da cultura nordestina no decorrer da narrativa de *A Pedra do Reino*: a “apropriação” que Suassuna fez da novela de cavalaria, transplantando-a para o sertão brasileiro do século XX pode ser vista na presença marcante da fauna e da flora brasileira, bem como nas referências ao Romanceiro Popular do Nordeste, usados na composição

das metáforas encontradas no romance. As escolhas lexicais feitas por Quaderna para compor suas metáforas seguem o padrão já observado nas criações sintagmáticas: nele há uma junção de elementos das tradições eruditas e populares; entretanto, no caso específico das metáforas, observamos como Quaderna as usa para “abrasileirar” ou mesmo “assertanejar” a tradição erudita, sobretudo a religiosa, dessa maneira intensificando a presença e o valor da cultura popular nordestina em sua narrativa. É nas metáforas também que detectamos com grande intensidade a presença dos temas presentes na narrativa: fauna, astrologia, cores e sangue, evidenciando como a rede semântica forma campos interligados, corroborando nossa afirmação de que a confluência das formas é sustentada pelo léxico usado ao longo da narrativa.

Para Suassuna, o Sertão não é um local concreto, real, e sim um ambiente modificado por meio da arte, característica que o afasta de outros escritores voltados para a chamada “questão social nordestina”. Partindo desse posicionamento de Suassuna – o Sertão transformado por uma visão literária, distanciado dos problemas sociais e econômicos habitualmente associados à região – compreendemos com facilidade o contexto em que a obra se insere e a importância dessa ambientação mais poética para a narrativa, voltando desse modo para a questão lexical anteriormente abordada. Campos semânticos se abrem a partir de palavras-chaves encontradas na narrativa; *Sertão* é a principal, e uma das mais recorrentes; ligadas a ela, de alguma maneira, estão, entre outras, *onça*, *caatinga*, *terra*, *sol*, *cavalo*, *cavaleiro*, *rei*, *princesa*, *sonho*, *profeta*, *epopeia*, estas cinco últimas relacionadas ao sertão pela transposição que Quaderna faz da matéria cavaleiresca para a Paraíba do início do século XX. O Sertão é o ponto de união e de dispersão ao mesmo tempo, funcionando como um ponto de convergência acolhendo e irradiando tradições, cultura e mitos. Taperoá, cidadezinha que recebeu a família Suassuna após o assassinato do pai em 1930, exerce o papel de centro desse Sertão, e indica para o leitor do *Romance d'A Pedra do Reino* uma ideia de pertencimento e de manutenção de valores já perdidos em outras regiões do Brasil.

A importância do sertão e de sua cultura na obra de Suassuna estabelece um ponto de referência para a compreensão dos acontecimentos citados na narrativa; entretanto, se o léxico auxilia a estabelecer a confluência

das formas, com as repetidas menções às novelas de cavalaria e ao Romanceiro Popular do Nordeste, vemos que, ao mesmo tempo, ele funciona como uma espécie de código, impedindo as pessoas alheias à cultura e às circunstâncias locais de compreender claramente os acontecimentos ocorridos na região – é o caso do sr. Corregedor que, tendo chegado a Taperoá para investigar um crime, se depara com uma sequência de fatos, os quais ele considera ilógicos e impossíveis, narrados com uma linguagem aparentemente clara e simples, mas que, na verdade, o impede de compreender o que Quaderna supostamente relata com exatidão. O discurso, no *Romance d'A Pedra do Reino*, não tem a função de esclarecer, mas sim, de maravilhar e confundir, favorecendo ainda mais o aspecto mítico e lendário dos fatos envolvendo a família Quaderna ocorridos em Taperoá e na Pedra Bonita nos séculos XIX e XX.

Nossa pesquisa revelou também outros aspectos importantes do corpus escolhido, ainda relacionados ao léxico: ele é recorrente não apenas no discurso do narrador, nas criações sintagmáticas e semânticas, mas, também, na estrutura da obra. A escolha lexical opera como um fator determinante da confluência das formas, unindo as influências recebidas por Suassuna ao longo de sua formação como artista: novelas de cavalaria, Romanceiro Popular do Nordeste, discurso religioso e histórico (este representado pelo Sebastianismo), mistura de gêneros como a crônica, o memorial, a épica. Devido à necessidade de estabelecermos um recorte para nosso trabalho, tais aspectos, embora fundamentais para a compreensão da obra do escritor paraibano, não foram abordados, e esperamos que a breve menção a eles feita neste trabalho possa servir de motivação para futuras pesquisas relacionadas ao léxico da obra suassuniana.

Para finalizar nossas apreciações a respeito da obra em prosa de Suassuna, retomando as considerações de Murry (1968) expostas no capítulo I deste trabalho, pensamos na possível relação escritor > leitor que envolve a leitura e a interpretação de qualquer texto literário, transformando o leitor-pesquisador em um receptor ativo do conteúdo de cada obra lida. Portanto, nossa pesquisa aponta caminhos para uma interpretação do texto suassuniano, mas não a única: mais que nunca, verifica-se o complexo processo de interação autor > leitor/pesquisador que produziu os resultados

expostos ao longo desta análise. Esperamos que o trabalho concluído destaque um aspecto até então pouco explorado da obra do escritor paraibano, mostrando toda a riqueza e versatilidade de um dos grandes textos em prosa da literatura brasileira do século XX.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Mauro W. Barbosa de. Linguagem regional e fala popular. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 8, n. 1-2, p. 171-181, 1977.
- ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo – Criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- ARIANO SUASSUNA. *Cadernos de Literatura Brasileira 10*. Org: Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira S.A.. 2000.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso: cantos e episódios*. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- AULETE, F.J. Caldas. (ed.) *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 2ed. 5v. ilus. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11ed. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 4ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.
- BALLY, C. *Traité de stylistique française*. 2 vol. Paris: Librairie C. Klincksiek, 1951.
- BARBOSA, Maria Aparecida. *Língua e discurso: contribuição aos estudos semântico-sintáticos*. São Paulo: Global, 1981.
- _____. *Léxico, produção e criatividade: processos do neologismo*. São Paulo: Global, 1981.
- BARROSO, Gustavo. *Terra de sol: natureza e costumes do norte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930.
- BASÍLIO, Margarida. *Teoria lexical*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- BASTOS, Elide Rugai. Casa-grande e senzala. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil: um banquete nos trópicos*. São Paulo: SENAC, 1999.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BOURDON, A.A. Messianisme sébastianiste et messianisme révolutionnaire au Brésil: le Mouvement de la Pedra Bonita dans l'histoire et la littérature du Nordeste. *Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes*. Lisboa/Paris [Institut Français de Lisbonne], nº 37-38, pp. 155-196, 1976-1977.

BRAGA, Claudia (org.). *Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRITO, Sonia Maria Prieto Romolo. *A refiguração do mito sebastianista no Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. Tese de doutoramento inédita apresentada ao IEL – Instituto de Estudos da Linguagem – da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

CÂMARA Jr, J.M. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985.

CAMPBELL, Oscar James (ed.) *A Shakespeare Encyclopaedia*. London: Methaun & Co. Ltd., 1966.

CAMPOS, Maximiano. A Pedra do Reino [Posfácio a Romance d'A Pedra do Reino]. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, pp.745-754.

CANO, Waldenice Moreira. Tentativa de caracterização do neologismo: alguns critérios. In: ISQUERDO, Aparecida Negri & ALVES, Ieda Maria (org.). *As ciências do léxico, vol. III*. Campo Grande, MS. Ed. UFMS; São Paulo: Humanitas, 2007.

CARDOSO, Elis de Almeida. *As criações lexicais estilísticas na obra poética de Carlos Drummond de Andrade*. Tese inédita de doutoramento apresentada à área de Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. *Cavalaria e picaresca no Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna*. Tese inédita de doutoramento apresentada à área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

- CARVALHO, Nelly. Transcrição da linguagem regional nordestina na obra de Ariano Suassuna. In: *Anais do Congresso Internacional de Literatura Nordestina*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1988, pp. 47-51.
- CARVALHO, Rejane Vasconcelos Accioly. A ideologia dos romeiros nordestinos na literatura de cordel. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 8, n. 1-2, p. 107-142, 1977.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1973.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Trad. Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, s/d.
- CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). In: *Revista USP*, Dossiê Canudos, São Paulo, nº 20, 1993-4, pp. 43-53.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões. Campanha de Canudos*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- DIAS, Maurício Santana. No meio do caminho tinha a Pedra do Reino. *Revista EntreLivros*, São Paulo, n. 3, p. 30-33, jul. 2005.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss, 2007.
- DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: Ed. UFPE, 2000.
- _____. Insígnias de um Reino Desejado. In: *CLIO – Revista de pesquisa histórica da UFPE*, nº 15. Recife: Ed. Universitária, 1994, pp. 113-140.
- DIJK, Teun Adrianus van. *Cognição, discurso e interação*. (org. e apresentação de Ingedore V. Koch). 6ed, 1 reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- GIL, Beatriz Daruj, CARDOSO, Elis de Almeida, CONDÉ, Valéria Gil (org.). *Modelos de Análise Linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.

ENKVIST, Nils Erik, SPENCER, John, & GREGORY, Michael J. *Linguística e Estilo*. 2ed. Trad. de Wilma A. Assis. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

FARIAS, Sonia Lucia Ramalho. Representação do imaginário rural do sertão no processo narrativo d'A *Pedra do Reino*. In: FARIAS, Sonia Lucia Ramalho (org.) *Literatura e cultura: tradição e modernidade – ensaios*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/Editora Universitária, 1997, pp. 74-110.

_____. Ariano Suassuna: espaço regional, cultura e identidade nacional. Disponível em <http://members.tripod.com/~lfilipe/soniaramalho.htm#S>. Site acessado no dia 26/10/08.

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

FERNANDES, Leandro Cardoso & ARAÚJO, Antonio Amaury Corrêa de. Palavras de cangaceiro. *Revista Língua Portuguesa*. São Paulo, ano I, n. 6, p. 38-41, abril de 2006.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Hollanda. (org.) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ed. 9impr. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas*. 2ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 8ed. 2v. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, 1939.

FLORENT, Adriana Coelho. Les “contes à dormir debout” de Chicó et d’Alexandre: tradition et modernité du sertão chez Ariano Suassuna et Graciliano Ramos. Disponível em http://www.pluralpluriel.org/index.php?view=article&id=92%3Ales-l-contes-a-dormir-debout-r-de-chico-et-dalexandre-tradition-et-modernite-du-sertao-chez-ariano-suassuna-et-graciliano-ramos&option=com_content&Itemid=55 Site acessado no dia 27/10/2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

FRY, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

- GALACHE, Gabriel C. (dir.) *A Bíblia – Tradução Ecumênica*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- GALISSON, Robert. *De la langue à la culture par les mots*. Paris: Clé International, 1991.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Os Sertões. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil: um banquete nos trópicos*. São Paulo: SENAC, 1999.
- GODOY, Marcio Honório de. *Dom Sebastião no Brasil: fatos da cultura e da comunicação em tempo/espaço*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005.
- GONZÁLES, Mario M. Os malandros do pós-milagre. In: GONZÁLES, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, pp. 315-357.
- GUILBERT, L. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse, 1975.
- GUIMARÃES, Elisa. *Texto, discurso e ensino*. São Paulo: Contexto, 2009.
- GUIRAUD, P. *A Estilística*. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- HAUBERT, Máxime. *Índios e Jesuítas no Tempo das Missões*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- KEHDI, Valter. *Formação de palavras em português*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Morfemas do português*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 1998.
- LACERDA, Daniela de. Nosso mais belo palhaço. *Revista Discutindo Literatura*, São Paulo, ano 3, n. 15, p. 20-27.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- _____. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. do Grupo de Estudos da Indeterminação da Metáfora (GEIM) sob coordenação de Mara Sophia Zanotto e Vera Maluf. Campinas, SP, Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.
- LAPA, M.R. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1977.
- LEAL, María Tereza. El sebastianismo en Portugal y en Brasil: la trayectoria de un mito. In: *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. 52, 1981, pp. 74-90.
- LEAL-MCBRIDE, Maria-Odília. *Narrativas e Narradores em A Pedra do Reino. Estruturas e Perspectivas Cambiantes*. Nova Iorque: Peter Lang Publishing, 1989.

LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura popular: esboço de uma resenha crítica. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 269-289, set. 1965.

LIND, Georg Rudolph. Ariano Suassuna, romancista. *Colóquio*, Lisboa, nº 17, janeiro de 1974, pp. 29-44.

_____. Nachwort des Übersetzers. In: SUASSUNA, Ariano. *Der Stein des Reiches oder die Geschichte des Fürsten vom Blut des Geh-und-Kehr-Zurück*. Stuttgart: Hobbit Presse/Klett-Cotta, 1979. Tradução de Marcus Vinicius Baccega.

LYONS, John. *Linguistique générale: Introduction à la linguistique théorique*. Trad. de F. Dubois-Charlier et D. Robinson. Paris: Librairie Larousse, 1970.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAIOLI, Juliana Bevilacqua. A Pedra do Reino e a picaresca. Disponível em <http://www.uniesp.edu.br/revista2/publi-art2.php?codigo=15> Site acessado no dia 05/05/2008.

_____. *Aspectos da literatura de cordel em A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. Dissertação inédita apresentada à área de Literatura e Vida Social da Faculdade de Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2008.

MARINHEIRO, Elizabeth. *A intertextualidade das formas simples (Aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna)*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

MARTINS, Mario. Arte poética dos cantadores nordestinos em Ariano Suassuna. *Colóquio*, Lisboa, novembro de 1977, pp. 5-19.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. 3ed. revista e aumentada. São Paulo: T.A.Queiroz Editor, 2000.

MARTINS, Wilson. O romanceiro da pedra e do sonho. In: ARIANO SUASSUNA. *Cadernos de Literatura Brasileira 10*. Org: Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira Salles S.A., 2000.

MAY, Robin. *Who's who in Shakespeare*. London: Elm Tree Books Ltd., 1972.

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O Jovem Rei Encantado: Expectativas do Messianismo Régio em Portugal, Séculos XIII a XVI*. São Paulo: Hucitec, 2003.

MEIRELLES, Domingos. *1930: Os órfãos da Revolução*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MENEZES, Eduardo Diatay Bezerra de. Para uma leitura sociológica da literatura de cordel. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 8, n. 1-2, p. 7-87, 1977.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Na confluência das formas: o discurso polifônico de Quaderna/Suassuna*. São Paulo: Clíper Editora, 1997.

_____. (org.) *Discurso e memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.

_____. (coord.) *Estilística: um modo de ler poesia*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Andross, 2006.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. Ariano Suassuna e os Mitos Medievais. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 de outubro de 1989, número 481, pág. 5.

_____. Ariano Suassuna entrevistado por Lênia Márcia Mongelli. *Revista Signum*. São Paulo, n. 6, pp. 221-239, 2004.

_____. *O herói nas novelas de cavalaria*. Boletim informativo – Centro de Estudos Portugueses. São Paulo: CELP, pp. 17-23.

MONTEIRO, Ângelo. Roteiro e chaves d'A *Pedra do Reino*. *Estudos Universitários*. Recife, janeiro-março de 1974, pp. 21-39.

MONTEIRO, José A. Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

MOURA, Débora Cavalcantes de. *Entre duas pedras: catolé* (um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonita e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição de Pedra do Reino, de Ariano Suassuna). Dissertação inédita de mestrado apresentada ao Departamento de História e Teoria da Literatura do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

MURRY, J. Middleton. *Problemas do estilo*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

NAVARRO, Fred. *Dicionário do Nordeste. 5.000 palavras e expressões*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

NÊUMANNE, José. A volta de Quaderna, o Quixote da caatinga. Disponível em http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Contemporanea/Ariano_Suassuna_Romance_da_Pedra_do_Reino.htm Site acessado no dia 08/08/07

NEWTON JÚNIOR, Carlos. O pasto iluminado. In: *ARIANO SUASSUNA. Cadernos de Literatura Brasileira 10*. Org: Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira Salles S.A., 2000.

_____. *O pai, o exílio e o reino: A poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *Ariano Suassuna. O cabreiro tresmalhado*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

_____. O Castelo Literário. *Revista EntreLivros*, São Paulo, n. 3, p. 36-37, jul. 2005.

_____. Caleidoscópio de vidas e ideias. In: CASTRO, Gustavo de; ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgar de Assis (org.). *Ensaaios de Complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 183-190.

OLIVEIRA, Glenir Bellezi de. O homem que vingou o sertão. *Revista Discutindo Literatura*, São Paulo, ano 3, n. 15, p. 34-40.

OLIVEIRA, Isabelle. *Nature et fonction de la métaphore en science*. Paris: L'Harmattan, 2009.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da Literatura Dramática. In: COUTINHO, Afrânio. (dir) *A literatura no Brasil*. 2 ed. vol. 6. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, S.A., 1971, p. 7-37.

PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis da fala. Um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. Apresentação de Ataliba T. de Castilho. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. D. Sebastião no Brasil. O imaginário em movimentos messiânicos nacionais. In: *Revista USP*, Dossiê Canudos, São Paulo, nº 20, 1993-4, pp. 29-41.

QUEIROZ, Rachel. Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, pp.15-17.

RAMOS, Everardo. Ariano Suassuna et la gravure populaire brésilienne ou La (dé)formation d'une pensée critique. Disponível em http://www.pluralpluriel.org/index.php?view=article&id=93%3AAriano-suassuna-et-la-gravure-populaire-bresilienne-ou-la-deformation-dune-pensee-critique-&option=com_content&Itemid=55 Site acessado em 27/10/2008.

RESENDE, Beatriz. Da *Bagaceira* ao Manguê Beat. Um Panorama. *Revista EntreLivros*, São Paulo, n. 3, p. 38-39, jul. 2005.

SANDMANN, A.J. *Formação de palavras no português brasileiro contemporâneo*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1991.

SANDMANN, A.J. *Morfologia lexical*. São Paulo: Contexto, 1992.

SANTOS, Idelette Muzart F. dos. Uma epopéia do sertão. In: SUASSUNA, Ariano. *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, pp. xiii-xvi.

_____. *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ed revista. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

_____. *La quête romanesque de Ariano Suassuna: une lecture du Romance d'A Pedra do Reino*. Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes. Paris: 1983, pp. 179-198.

_____. Roteiro para a leitura do Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. In: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (org.) *A literatura na Paraíba ontem e hoje*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989, pp. 89-103.

_____. La Pierre du Royaume, version pour européens et brésiliens de bon sens: a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna. Disponível em http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Contemporanea/Ariano_Suassuna_Romance_da_Pedra_do_Reino.htm. Site acessado no dia 08/08/2007.

_____. O decifrador de brasilidades. In: ARIANO SUASSUNA. *Cadernos de Literatura Brasileira 10*. Org: Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira Salles S.A., 2000.

SLATER, Candace. "The stone in A Pedra do Reino: folk symbolism in literature". *Journal of Latin American Lore*. Los Angeles, JLAL, 2:1, 1976, pp. 23-61.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. _____. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *A História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão. Ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Seleção em prosa e verso*. Organização Silviano Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007b.

_____. *La Pierre du Royaume. Version pour Européens et Brésiliens de bon sens*. Traduit du portugais (Brésil) par Idelette Muzart. Paris: Editions Métailié, 1998.

_____. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *Auto da Compadecida*. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

_____. *A Arte Popular no Brasil*. In: *Revista Brasileira de Cultura*. MEC, ano I, nº 2, outubro-dezembro de 1969.

_____. *Ao sol da prosa brasileira*. Entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.

TARALLO, Fernando & ALCKMIN, Tânia. *Falares crioulos: Línguas em contato*. São Paulo: Ática, 1987.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *Princípios de Heráldica*. Petrópolis: Museu Imperial, 1983.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: Uma Introdução à Ciência do Significado*. Trad. de J.A. Osório Mateus. 2ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

_____. *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar, 1973.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: O caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

VASCONCELOS, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana, Argentina y Brasil*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1948.

VASSALO, Ligia. *O grande teatro do mundo*. In: *ARIANO SUASSUNA. Cadernos de Literatura Brasileira 10*. Org: Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira Salles S.A., 2000.

VICTOR, Fabio. *A epopéia sem fim de Suassuna*. Relançamento de “A Pedra do Reino” faz escritor parar mais uma vez obra iniciada em 1981. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 novembro 2003. Ilustrada, p. E4.

VICTOR, Adriana & LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

VILELA, Mario. *Estudos de lexicologia do português*. Coimbra: Almedina, 1994.

VOGADO, Eguimar Simões. *Metaficção e História na espiral narrativa de Ariano Suassuna: leitura poético-alegórica do Romance d'A Pedra do Reino*.

Tese inédita de doutoramento apresentada à área de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2008.

WANDERLEY, Vernaide, MENEZES, Eugênia. Sertão de Ariano Suassuna – família e poder: uma leitura. *Cadernos de Estudos Sociais*. Recife. Fundação Joaquim Nabuco, janeiro-junho de 1992, pp. 137-160.

_____. *Viagem ao sertão brasileiro: leitura geo-sócio-antropológica de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), 1997.

WEISZFLOG, Walter (ed). *Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

WYNNE-DAVIES, Marion (ed). *Bloomsbury Guide to English Literature*. The New Authority on English Literature. London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989.