

---

**O ROMANCE COMO FORMA DE MEMÓRIA EM WALTER BENJAMIN E A FIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL DO NARRADOR D' A PEDRA DO REINO, DE ARIANO SUASSUNA**

The Novel as a Memory Form in Walter Benjamin, and the Figuration of the Narrator's Individual Experience of *A Pedra do Reino*, by Ariano Suassuna

Renilda Ferreira Cazumbá<sup>1</sup>  
Edvania Gomes da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, propomos uma análise das interações entre narração e memória, no âmbito do romance moderno, adotando como objeto da análise a reconstrução da experiência do narrador do *Romance d' A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Apropriamo-nos da afinidade estabelecida por Walter Benjamin (1994) entre experiência vivida e o ato de narração. Com base na reflexão do alcance dado pelo conceito de narrador tradicional, discutimos a possibilidade de reconstrução da experiência no espaço do romance, aproximando as ideias do filósofo com a configuração do romance latinoamericano e brasileiro. Dessa forma, mostramos que Quaderna, mesmo representando o narrador no âmbito da narrativa romanesca moderna, reconstitui as experiências através de rastros da memória.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; romance; narração; experiência; *A Pedra do Reino*.

**ABSTRACT:** In this article, we propose an analysis of the interactions between narration and memory, in the context of the Modern Novel, adopting the reconstruction of the narrator's experience of the *Romance d' A Pedra do Reino* by Ariano Suassuna as an object of the analysis. We have appropriated the affinity established by Walter Benjamin (1994) between lived experience and the act of narration, and based on the reflection of the scope given by the concept of traditional narrator we discuss the possibility of reconstructing the experience in the space of the Novel, bringing closer the philosopher's ideas with the configuration of Latin American and Brazilian Novel. In this way, we show that *Quaderna*, even representing the narrator in the context of the Modern Romanesque narrative, reconstitutes the experiences through traces of memory.

**KEYWORDS:** Memory; Novel; Narration; Experience; *A Pedra do Reino*.

---

<sup>1</sup>Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Docente da Universidade do Estado da Bahia - Campus XX/Brumado.

<sup>2</sup>Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Docente do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista.

Nos ensaios “Experiência e pobreza”, de 1933, e “O narrador”, escrito entre 1928 e 1935, Walter Benjamin aborda de forma específica a questão da impossibilidade de enunciação narrativa provocada pela perda da experiência em comunidade, ideia que toca diretamente na preservação da memória. Embora tal assunto percorra toda a obra deste autor, nesses textos o filósofo trata de forma detalhada do enfraquecimento dessa capacidade narrativa que, segundo Benjamin, está ligado às novas configurações sociais do mundo capitalista moderno. Jeanne Marie Gagnebin (1994), pesquisadora da obra de Benjamin, afirma que o ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”<sup>3</sup> é paradigmático em relação ao tratamento dado por Benjamin ao tema da experiência (*Erfahrung*) no mundo moderno e, por extensão, ao tema da capacidade narrativa. No referido ensaio, Benjamin diferencia o conceito de *Erfahrung* (a experiência vivida pela comunidade tradicional) da noção de *Erlebnis*, ou seja, de vivência, característica do indivíduo solitário. Nesse texto, o autor estabelece de forma definitiva um laço entre “o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar” (GAGNEBIN, 1994, p. 9).

Nos textos citados, Benjamin afirma que, nas condições do mundo moderno capitalista, e, sobretudo, após o choque da experiência causado nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, o homem perdeu a capacidade de relatar o que viveu, seja porque o isolamento moderno o privou da “experiência que passa de pessoa a pessoa” (BENJAMIN, 1994, p. 197), seja pelo trauma da guerra que emudeceu os soldados vindos das frentes de batalha. O filósofo defende que os narradores das antigas narrativas, como o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, que, segundo o referido autor, eram os únicos estilos de vida que possuíam o poder de comunicar a experiência vivida ou mesmo de intercambiar a experiência alheia, estavam em vias de extinção devido ao processo de desenvolvimento da sociedade burguesa: “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 197), porque as ações da experiência estão em baixa na realidade capitalista. Benjamin defende que a experiência é a fonte a que recorreram todos os narradores tradicionais anônimos, que transmitiam de “pessoa a pessoa” o que haviam vivido. A experiência, ainda de acordo com Benjamin, era alimentada pela vida comunitária e encarnada nesses narradores arcaicos: o marinheiro, que muito

---

<sup>3</sup> Presente na obra *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, cultura da história*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

vaijou e, por isso, tinha muito que contar; e o camponês, que ganhou a vida sem ter saído de seu país e que “conhece histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198) de sua comunidade. Esses narradores tradicionais, que possuíam o poder de narrar histórias oralmente, começaram a entrar em extinção, mas produziram suas respectivas famílias de narradores, as quais podem ser reconhecidas em autores alemães modernos. Estes reproduzem cada um deles o estilo desses contadores de histórias arcaicos. Após a existência desses narradores, esse mundo arcaico teve a inserção do sistema cooperativo da sociedade medieval, responsável, segundo Benjamin, pela interpenetração do estilo de vida do “mestre sedentário” e do “aprendiz viajante” que trabalhavam juntos na mesma oficina como artífice. Como cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de fixar residência em sua “pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, p. 1994, p. 199), estes aperfeiçoaram a arte de narrar associando “o saber de terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, p. 1994, p. 199).

Com base nas convicções sobre o privilégio do narrador de intercambiar voluntariamente as experiências pessoais ou recebidas de outrem pela linguagem oral, Benjamin analisou a obra do escritor russo Leskov, afirmando que, na obra deste escritor, o narrador ainda é apresentado como aquele que constrói a narrativa de forma artesanal, que tece a rede de histórias articuladas umas às outras. Para Benjamin, enquanto agente russo de uma firma inglesa, Leskov viajou durante muito tempo pela Rússia, e essas viagens enriqueceram “tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições Russas” (BENJAMIN, 1994, p. 199), de forma que teve a oportunidade de enriquecer as suas narrativas a partir do funcionamento das seitas rurais com as quais teve contato. O senso prático e a dimensão utilitária dos narradores tradicionais são características dos contos de Leskov, que, segundo Benjamin, encontrou nos contos russos “os aliados contra a burocracia ortodoxa”, alheios “à exaltação mística”, embora “ocasionalmente se interessasse pelo maravilhoso” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Porque começou a escrever tarde, “com 29 anos, depois de suas viagens comerciais”, Leskov escreveu uma série de escritos sobre “a classe operária, o alcoolismo, sobre médicos da polícia e sobre os vendedores desempregados” que antecederam a escrita dos seus contos (BENJAMIN, 1994, p. 200). O senso prático de passar um ensinamento é uma das características dos narradores natos e que, de acordo com Benjamin, podem ser encontrados em Leskov ou, de forma mais típica, em autores que se preocupam com a dimensão utilitária da verdadeira narrativa. Esta utilidade se expressa na capacidade de transmitir um ensinamento moral, uma sugestão prática, “seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1994, p.

200). Estas são habilidades que demonstram que o narrador é aquele que sabe de dar conselhos.

Com base nessa ideia, Benjamin defende que na configuração do mundo moderno, o conselho torna-se um ato antiquado, “porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”, de forma que não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Para aconselhar é preciso, ainda segundo Benjamin (1994), saber contar e quem recebe o conselho deve saber verbalizar a sua situação, o que não acontece na modernidade. Benjamin defende a impossibilidade desse ato de contar e de saber ouvir o conselho, praticado na narrativa oral (ou em narradores que a conseguem praticar), visto que o conselho apenas subsiste se for “tecido na substância viva da experiência”, pela sabedoria de quem viveu e pode narrar. De acordo com Benjamin, a arte de narrar está definindo, porque a sabedoria, que ele denomina de “o ato épico da verdade” (BENJAMIN, 1994, p. 201) está em extinção. Em Benjamin, este aspecto da perda de experiência alia o sentido da narração ao tema da memória. Essa relação perde seu estatuto com o surgimento do romance. Na modernidade, segundo Benjamin, com a evolução das forças produtivas, a invenção do livro, a comunicação pelo jornal e a invenção do romance, se expulsa a narrativa da esfera do discurso vivo. Esse “discurso vivo” era a linguagem oral, que o autor entende ter sido responsável pela transmissão de histórias realmente vividas pelo narrador. Nesse sentido, Benjamin (1994) distingue a “experiência” da “vivência”. A experiência, de acordo com o autor, é caracterizada pelo contato grupal, pela sensibilidade das comunidades das sociedades pré-capitalistas, nas quais se possuía o poder de repassar as lembranças e ensinamentos de uma geração à outra. Fora da “experiência”, adquirida na vida comunitária, Benjamin afirma que existe a “vivência”. Esta, ainda segundo Benjamin, a experiência está ligada aos modos de produção e consumo do sistema capitalista, que mobiliza formas de segregação das relações comunitárias e do trabalho artesanal, resultando em atos solitários do homem sem história e desmemoriado, que se expressa pela forma escrita. Para Benjamin, a narrativa é mobilizada pelos eventos da vida comunitária, e o seu narrador atua como responsável por aquilo que narra no grupo comunitário. Nesse caso, a narração e a memória funcionam como experiências coletivas. A vivência seria mobilizada pelo romance, que segundo Benjamin, junto à informação jornalística, são manifestações do ato solitário do homem que vive na cidade. Mas, ainda conforme Benjamin, muito antes do choque da primeira guerra, o romance já anunciava o fim das formas artesanais de transmissão das histórias, manifestando-se como uma forma diferente de narração característica da sociedade burguesa. O romance diferencia-se da narrativa oral (contos de fada, lendas e novelas) porque esta

se configura como uma prática que se realizava na vida em comunidade, enquanto que o romance “nem procede da tradição oral nem a alimenta” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Para Benjamin esta presença viva do discurso oral estava presente na antiga narração épica, em que a experiência e a memória subsistiam como fonte de “sabedoria”. O autor citado analisa o romance, sobretudo, como o anúncio da morte da narrativa tradicional, sendo a manifestação desse ato solitário através do espaço do livro: “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

#### OS RASTROS DA MEMÓRIA NO ROMANCE MODERNO

A partir de tais distinções entre “experiência” e “vivência, Walter Benjamin estabelece uma teorização sobre o advento do romance. Para o autor referido, o romance representa o sinal de que a memória e a narração perderam a sua interação com a experiência vivida em comunidade, da forma como se organizava a narração épica, na qual “o narrador retira da experiência o que ele conta” (BENJAMIN, 1994, p. 2001). O romance, para Benjamin, diferencia-se da narrativa justamente por se constituir a partir da escrita de um indivíduo isolado no mundo particular privado da cidade e desmemoriado da experiência comunitária: “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201). O isolamento do romancista afasta o romance da possibilidade de absorver da experiência a sabedoria necessária para a condução da vida e transmiti-la. Escrever um romance significa descrever o “incomensurável” da vida humana e anunciar a “perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Por isso, segundo Benjamin, *Dom Quixote*, “o primeiro grande livro do gênero”, é um exemplo de que “a grandeza de alma, a coragem e a generosidade dos mais nobres heróis da literatura são refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p.201). Mesmo o romance de formação, de acordo com Benjamin, em que se incorpora “o processo da vida social na vida de uma pessoa” (p. 202), falseia o verdadeiro sentido do processo da realidade pela frágil legitimação das leis que governam o processo da vida.

Entretanto, apenas aparentemente a perspectiva analítica de Benjamin define que a de narração e a memória sejam faculdades estritamente ligadas ao passado e que o romance decreta definitivamente a morte da narrativa. Os autores que pensam dessa forma suscitam a reflexão de que as ideias de Benjamin baseiam-se numa perspectiva romântica e

pessimista presente nas ideias de Benjamin. Essa concepção do autor esboça-se quando este confirma a importância da capacidade de conservação das histórias pelo narrador e pelo ouvinte, que juntos se interessam de forma ingênua pelas narrativas contadas: “[...] a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1994, p. 210). Porém, outras possibilidades interpretativas podem ser observadas na obra do autor. São essas outras possibilidades que defendemos serem úteis para se pensar a configuração do romance latinoamericano da década de 1960, este também voltado para a compreensão dos sistemas opressivos que dominaram em diversos momentos da história recente.

No ensaio “Experiência e pobreza”, Benjamin expressou não só uma perspectiva pessimista diante do advento da modernidade e do choque da guerra, quanto anunciou que as ações da experiência estavam em baixa. Para o autor citado, o que se viveu na guerra, “uma das mais terríveis experiências da história” (BENJAMIN, 1994, p. 114) não podia ser transmitido por meio do relato, pois os jovens estavam pobres de experiências comunicáveis. Benjamin alia, de forma definitiva, a partir do que aconteceu na Grande Guerra, a experiência vivida à capacidade de transmissão daquilo que se viveu, segundo o autor: “na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres de experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 114). O horror da guerra havia tornado os homens sem capacidade de expressar o que viveram, porque a experiência da guerra nas trincheiras era “desmoralizadora” e não podia ser comunicada, dessa forma perdemos a capacidade de partilhar as experiências coletivamente. Esse gesto percebido por Benjamin já podia ser identificado na realidade das pessoas antes da guerra, com o advento de romance, conforme foi dito acima. Benjamin enfatiza que a bagagem do patrimônio cultural da humanidade nos chega de forma artificial, já que não faz parte da nossa experiência. A nossa pobreza de experiência, se constitui numa “nova barbárie”, que vista, segundo Benjamin, a partir de um conceito “novo” e “positivo” (BENJAMIN, 1994, p. 116) pode conduzir o “bárbaro” que nos tornamos “a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” da forma como fizeram os grandes criadores, como Descartes, Einstein, Bauhaus, “que partiram e operaram a partir de uma tábula rasa” (BENJAMIN, 1994, p.116), para criar o novo a partir de uma tradição em ruínas.

Em complemento a essa ideia, no ensaio “O narrador”, Benjamin afirma que a experiência do romance é problemática, mas inteiramente aberta para que possa ser preenchida pela experiência do leitor, pois esse último espera que algum sentido para sua vida seja dado no romance. O autor citado

defende uma memória que, encarnada no âmbito do romance, tem o papel de reconstrução; é o que ele observa em Proust e Kafka, os quais Benjamin analisa como criadores que refazem a experiência do passado pela memória: “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu [...]. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Assim, o autor defende que a memória esboçada se esboça no romance não é apenas involuntária, mas é uma busca do romancista, que escreve, tentando dar um sentido para a vida. Nessa perspectiva, a rememoração, segundo Benjamin, seria responsável pela reconstrução criativa da experiência no âmbito do romance, lugar onde narrador e leitor podem encontrar o valor da experiência perdida em comunidade, valor esse característico da poesia épica, ou seja, da reminiscência, impossível de ser requisitada na sociedade moderna capitalista. Para Benjamin (1994, p. 211), “a reminiscência funda a cadeia da tradição que transmite, de forma espontânea, os acontecimentos de geração em geração”. Nesse sentido, essa reminiscência, transmitida por narradores anônimos, seria a verdadeira forma de memória que, no entanto, não pode ser realizada no âmbito do romance. A forma de memória construída no espaço do romance possui relação com uma nova configuração narrativa do mundo contemporâneo, que de alguma maneira, segundo Gagnebin (1994), foi anunciada por Benjamin (embora não diretamente explicitada na escrita do autor). Essa nova narrativa – que Gagnebin cogita ser o romance – não tem mais relação com a forma espontânea de narrar, porque, na contemporaneidade, ela se desenvolve no espaço isolado do romancista no momento da escrita, através da rememoração, e não no ambiente comunitário tradicional. A rememoração seria, então, uma forma de memória ativada pelo narrador do romance. Essa nova forma de narrar se estrutura por um processo de construção (e reconstrução) de memória, e possui ligação com a capacidade de colher os “restos” e as “ruínas” da experiência histórica, preenchendo os vazios e as lacunas que ficaram no esquecimento ou recalçados, e que a tradição oficial ou dominante não recorda. O narrador do romance seria, então, nesta perspectiva apontada por Gagnebin (1994), um narrador “sucateiro” a recolher o que sobrou da experiência espontânea, na perspectiva de que promover, por intermédio da escrita, uma reconstrução dos acontecimentos, no sentido de garantir uma “memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento social” (GAGNEBIN, 1994, p. 9).

Gagnebin (2006) observa que o ensaio “O Narrador” formula uma “teoria da narração”. Nesta, postula-se a exigência de superação da constatação inicial feita por Benjamin de que o fim da narração tradicional

torna-se uma realidade no contexto da modernidade. Embora não enunciado por Benjamin, o texto, ainda conforme a autora citada, “esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53), que aponta para a necessidade de um trabalho de reconstrução da experiência vivida, a *Erlebnis*, característica do indivíduo solitário das cidades modernas. Isso ocorre por meio de um processo de reconstrução da vivência individual, como aquele empreendido por Proust na versão definitiva de *Em busca do tempo perdido*, na qual, ainda segundo Gagnebin (2006, p. 149), as lembranças do passado não ressurgem como ato involuntário, mas são resultado do trabalho da “memória voluntária, do esforço consciente de lembrar o passado (em oposição à felicidade da memória involuntária que o episódio da ‘madeleine’ ilustra)”. Proust não trabalha mais no campo da reminiscência, da memória ancestral e involuntária dos narradores tradicionais, porque o trabalho estético que empreende no seu longo romance representa, de acordo com a autora referida, “a tentativa – árdua – da rememoração integral” (GAGNEBIN, 1994, p.16). Isso acontece porque os romancistas, afirma Gagnebin a respeito da teoria narrativa de Benjamin, tornam-se os narradores conscientes “que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (Erlebnin)” (GAGNEBIN, 1994, p. 10). Esta é outra possibilidade de interpretação da teoria de Benjamin, que, segundo a autora, é uma perspectiva construtivista que supera a visão nostálgica e romântica que se atribui às ideias do autor, dimensão esta que está presente no ensaio sobre o narrador, mas que não é exclusiva. Sob tal perspectiva, o narrador do romance representa a figura do “trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza” (GAGNEBIN, 2006, p. 53), que tem como função recolher tudo aquilo que foi deixado de lado, os pequenos feitos, aos quais a história oficial não confere importância. A memória torna-se, então, um vetor de reconstrução da experiência individual soterrada por meio dos processos de homogeneização suscitados pela dinâmica da cidade grande.

Neste sentido, ao aproximarmos as ideias de Walter Benjamin, que tratam do romance em seu formato e conjuntura europeus, da configuração do romance latinoamericano e brasileiro, como é o caso de *A Pedra do Reino*, temos consciência do fosso que separa essa concepção de narrativa e a realidade do romance que se esboçou em nosso continente; sobretudo, pelo componente mimético aos discursos de poder erigidos pelo romance na América Latina (ECHEVARRÍA, 2000). A imitação de discursos como o das

ciências (naturais e da antropologia) representou uma das formas de legitimação do romance latinoamericano. É também característica desse narrador do romance contemporâneo latinoamericano, segundo pesquisa de Chagas & Santos (2015), a demonstração da autoconsciência narrativa, a fragmentação da identidade, a não linearidade do enredo e a construção de narrativas de ruínas, de restos por meio da memória. São elementos que apontam para a expressão de uma subjetividade no espaço do romance. Esses novos narradores estão presentes nas obras de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, cuja voz narrativa possibilita novas perspectivas de reconstrução da atividade da memória, por intermédio da experiência individualizada do sujeito nas cidades grandes, conforme mostram também Chagas & Santos (2015). A experiência que se dá a conhecer no romance contemporâneo, ainda segundo os autores mencionados, é individualizada, assim como o processo de deflagração da lembrança, que acontece a partir de uma busca individual do sujeito na luta contra o esquecimento no mundo moderno capitalista. Nos romances *Relato de um certo Oriente* (2008) e *Nove noites* (2007) de Milton Hatoum e Bernardo de Carvalho, respectivamente, os narradores reconstróem as cenas da infância e as experiências que levam ao autoconhecimento: em Hatoum, a narradora narra o passado “revisitando estórias de uma casa e uma família de imigrantes libaneses, transitando entre a memória e o diálogo com outras vozes que irrompem por entre as suas recordações e hesitações” (CHAGAS; SANTOS, 2015, p. 351).

#### O REINO DE QUADERNA E A FIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL

Como personagem-narrador da história, Quaderna habita no universo composicional do *Romance d'A Pedra do Reino*, obra escrita por Ariano Suassuna entre 1958 e 1970. Todos os acontecimentos da trama narrativa organizam-se em torno do pedido de absolvição do bibliotecário Pedro Dinis Quaderna para o processo penal do “crime enigmático” e “indecifrável” no qual foi implicado, na pequena vila paraibana de Taperoá, no ano de 1938. Mesmo as histórias e causos ocorridos com as demais personagens são contados por esse narrador-protagonista, verborrágico, de primeira pessoa, e possuidor de grande repertório de leitura, que se apresenta ao leitor, nas primeiras páginas, como “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” (SUASSUNA, 2007, p. 33).

De tal modo, o leitor que se dispuser a ler prazerosamente as trágicas e, ainda, divertidas “vicissitudes” e “desventuras” na narração do

pedido de clemência desse narrador-protagonista, predispondo-se ou não a acreditar nele, deve estar disposto a levar adiante a absorção de uma quantidade enorme de episódios inclusos; desde a infância feliz e de aprendizado da literatura de cordel na fazenda Onça Malhada, no sertão do Cariri, onde cresce sob os cuidados da sua Tia Filipa e do tio Pedro Sebastião Garcia Barreto, até ele ser preso, em 1938, sob a acusação de envolvimento em crimes e atos políticos subversivos em Taperoá. Além disso, aquele que se dispõe a ler a extensa obra, com mais de 600 páginas, envolve-se também na pretensão do romance de revolver uma série de informações relacionadas à formação cultural e aos discursos já pronunciados ao longo da história do Brasil, pretendendo ser, também, uma memória sobre o país.

O modelo composicional d' *A Pedra do Reino* condiz com o feito narrativo de transição que as obras ficcionais apresentaram no período das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Configurada no enredo por uma estrutura episódica, na qual coexistem diversas histórias que se assemelham a contos aparentemente independentes, a narração do pedido de clemência de Quaderna, a personagem principal, e a consequente narração da trajetória biográfica deste narrador-protagonista no romance-memorial que escreve à nação brasileira, ocupa o centro da trama, amarrando ao enredo episódios e reflexões direcionadas à história e à literatura nacional. Ligada a essa confissão de Quaderna, a trama narrativa aciona uma grande diversidade de discursos, literários e não-literários, provindos de diversos lugares ideológicos (da literatura canônica, da historiografia, do cordel), na qual várias temporalidades e lugares ideológicos convivem no mesmo plano de percepção (Pero Vaz de Caminha, Varnhagen, José de Alencar, Euclides da Cunha, Tobias Barreto, Joaquim Nabuco, Lampião, Antonio Conselheiro até Homero), demonstrando o desejo do autor de abarcar uma realidade em toda a sua complexidade social, histórica e cultural, construindo com isso uma memória sobre o país. Nesse sentido, *A Pedra do Reino*, apoiando-se no estilo coloquial, conferido à narração por Ariano Suassuna, assume, em certo sentido, o bom estilo do gênero policial, seguido em parte pelo romance de aventuras contadas pelo protagonista, que gravitam em torno de emboscadas, assassinatos, atos de subversão, eventos messiânicos, inquéritos, posses de heranças e brigas entre famílias rivais do sertão paraibano.

Todos os elementos do enredo retratam o quadro das transformações e conflitos socioculturais do Nordeste brasileiro, desde o Império até meados do século XX, mais precisamente, na chamada Revolução de 1930 e na Intentona Comunista. A perspectiva de suspense que envolve a culpabilidade ou a inocência do narrador-protagonista, um bibliotecário, fidalgo arruinado e agregado na fazenda do tio e padrinho, o latifundiário Pedro Sebastião Garcia-Barreto, e a probabilidade de

desvendamento de crimes que lhes são imputados têm a vantagem de instigar o leitor a ler a extensa teia de informações do enredo. Não fosse esse suspense, talvez, a grande quantidade de informações pusesse em risco a coerência dessa trama. Isso acontece porque as variadas versões para os mesmos fatos e a repetição de detalhes de um mesmo episódio, que Quaderna conta de forma circular – a morte do tio e padrinho do protagonista, Pedro Sebastião, e o aparecimento do Rapaz do Cavalo Branco à vila e que fazem parte da insistência do narrador em nos provar sua inocência – poderiam ser elementos que desviassem a atenção do leitor comum, devido, principalmente, ao acúmulo de acontecimentos narrados e de digressões feitas pelo narrador.

A trama de eventos contados em torno da culpabilidade ou não de Quaderna se torna ainda mais extensa, porque, além de relatar as causas do processo, o narrador inclui “causos” e histórias regionais, personagens, trechos de obras populares como o cordel e desenhos em forma de xilogravura, poemas canônicos e citações, que ilustram cenas e enredos de cordéis protagonizados por cavaleiros e fidalgos sertanejos nas caatingas do sertão. Tudo isso faz parte do delírio e do sonho que incendiaram o “sangue” e a memória do intelectual, cristão e monarquista de esquerda que Quaderna representa; esses elementos do livro condizem com a “a dicção regional” e a escrita fortemente oralizada (CHAGAS, 2015, p. 2) que Suassuna conferiu à sua obra. Isso não invalida a semelhança do romance de Suassuna com outras obras nacionais ou mesmo estrangeiras, as quais possuem a marca de serem escritas por autores “enciclopédicos”, que buscaram criar, em suas obras, conforme afirma Chagas (2015), um “panorama enciclopédico” de visões sobre seu país, possibilitando um painel de várias realidades e temporalidades coexistindo sincronicamente, como uma forma de memória.

A ambiguidade que permeia o perfil da personagem pode ser observada pelo leitor na caracterização da focalização e do nível enunciativo da narração, que oscila entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. Como acumula as funções de personagem e também de narrador da história, a construção de Quaderna mobiliza vários planos da narrativa, estando presente tanto no nível autodiegético como também no plano extradiegético da narração<sup>4</sup>. No Folheto I, Quaderna aparece do nível da enunciação, no

---

<sup>4</sup> Como *A Pedra do Reino* é uma narrativa de primeira pessoa, acomoda sempre uma duplicidade de foco narrativo e de pontos de vista. Quaderna duplica-se em narrador e personagem da história. Neste caso, Quaderna tem a possibilidade apresentar-se tanto no ato da escritura, ou seja, no nível da enunciação, como no nível do enunciado, através das ações da sua personagem. No nível da enunciação, Quaderna é o narrador de primeira pessoa, conta as ações do presente de um ponto fixo da narrativa, no Folheto I, quando inicia o relato, preso, em 1938. Nesse nível, ele assume a posição heterodiegética, isto é, está fora da história e exerce a função de narrador-

presente da narração, quando decide escrever suas memórias, provando sua inocência, ele transparece o desejo de escrever de forma confessional a sua história. Nesse folheto, ele oferece a obra como uma confissão, apresentando-se como narrador autodiegético, isto é, que acumula as funções de protagonista e narrador de suas próprias memórias. Nesse início do relato: “O leitor é levado a crer que a narrativa que tem em mãos apresenta o ponto de vista característico desse gênero, ou seja, a introspecção” (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 50). Já nos capítulos subsequentes do romance em tela, vê-se que Quaderna quebra esse pacto com o leitor e a narração oscila entre a primeira e de terceira pessoas. Há uma mudança do narrador-personagem do nível da enunciação para o do enunciado, no qual Quaderna representa-se em momentos diferentes do passado. No folheto II, temos narração clássica “ulterior” (GENETTE, 1972), na qual Quaderna volta a três anos anteriores ao ato da enunciação. Nesta passagem, temos Quaderna personagem da história em 1935, quando da chegada do Rapaz do Cavalo Branco a Taperoá, retrospectiva que tem a função de esclarecer os eventos em torno do assassinato de Pedro Sebastião e da luta política do “Donzel”, que supostamente seria Sinésio. Nessas passagens, que dão corpo à narrativa, incluindo aí o depoimento, a posição de Quaderna oscila entre o eu-protagonista e o eu-testemunha (como vimos) e, ainda, o narrador onisciente, que diversas vezes “é mero porta-voz de outros narradores” (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 70)<sup>5</sup>, incluindo o corregedor, um suposto narrador de segunda pessoa. São nessas passagens em que o narrador aparece modulado no nível da enunciação, apresentando-se de modo confessional, que percebemos a exibição da experiência individual.

No romance de Suassuna, observamos que este tom confessional representa a forma de apropriação e verbalização da experiência individual – própria do gênero romanesco – atuando no discurso do narrador. Neste caso, Quaderna se dispõe a reconstituir as experiências pessoais e preencher as lacunas do passado com base em elementos da literatura que alimentam seu imaginário e sua memória, como ele próprio afirma nessa passagem: “[...] eu

---

autor. A focalização da narração é interna, de forma que ele se apresenta de modo confessional, contando suas memórias. Já, no segundo nível, o do enunciado, Quaderna limita-se a relatar e comentar, em terceira pessoa, as ações das demais personagens, com as quais esteve envolvido como personagem da história. Nesse nível, chamado por (GENETTE, 1972) de “situação diegética”, ou seja, no nível da função narrativa propriamente dita, Quaderna se mostra ao leitor como personagem.

<sup>5</sup> Maria Odília Leal-McBride (1989, p. 54) defende que *A Pedra do Reino* possui vários narradores, de primeira e terceira pessoas e um de segunda pessoa. O corregedor, que investiga a participação de Quaderna nos crimes na vila de Taperoá, seria um narrador de segunda pessoa, que divide a narração com o narrador-protagonista.

sabia que tudo aquilo sucede é dentro do meu sangue e da minha cabeça, da minha ‘memória’” (SUASSUNA, 2007, p. 242).

Na narração feita por Quaderna, ao invés de apenas retratar o que observa, importa mais, a esse narrador-personagem, a subjetividade na forma de comunicar as experiências. A descrição da paisagem sertaneja e, por extensão, do mundo é mediada por elementos com forte carga simbólica:

Por isso, o Mundo não me aparecia mais como um animal doente e leproso, como um lugar sarmento e pardo, nascido do Acaso, mas sim como um Sertão glorioso, fundado na Pedra, ao mesmo tempo harmonioso e ardente. Do mesmo modo, a parte deste Mundo que me fora dada — o Sertão — não era mais somente o “sertão” que tanta gente via, mas o Reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros, de frutas vermelhas de Mandacaru reluzentes como estrelas, bicadas pelas flechas aurinegras dos Concrizes e respondendo às cintilações prateadas de outras estrelas — as estrelas dos peitos das Damas, as estrelas negro-vermelhas dos sexos femininos, as estrelas de metal ostentadas nos estandartes das Cavalhadas ou nos chapéus de couro usados pelos Tangerinos, Vaqueiros e Cangaceiros, os Fidalgos da minha Casa Real com suas coroas de couro de Barão (SUASSUNA, 2007, p. 561).

São as mesmas impressões e sensações de exagero e de impotência diante do mundo perigoso e vasto do sertão, como vemos acima, que substanciam a imagens de temor, mas também de beleza e de grandiosidade, com as quais o narrador descreve a morte:

Até mesmo a Morte, Sr. Corregedor, era, agora, para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. Aparecia-me como uma gigantesca Cobra-Coral, enroscada no Céu à nossa espreita. Era negra de “sable”, branca de “prata” e vermelha de “goles”, com asas de Gavião, com dentes e garras de Onça — uma Cobra cujo veneno passava a ser, para nós, o óleo sagrado, necessário para ungir-nos, indispensável à sagração sem a qual não podemos unir-nos ao Divino para identificarmo-nos com ele, para nos tornarmos também divinos (SUASSUNA, 2007, p. 561).

No romance de Suassuna, o tempo histórico e a paisagem sertaneja (o Nordeste do Brasil da década de 1930) aparecem dinamizados e em transformação, mesmo que sejam imagens ainda não devidamente interpretadas por Quaderna e outros personagens, os quais vivem sob as interferências da política nacional na rotina dos moradores de Taperoá. Ao abordar os conflitos na vila após a chegada do “Donzel” do Cavalo Branco, suposto primo de Quaderna, há uma sugestão de que, diante da modernização compulsória acirrada no país na década de 1960, torna-se urgente recolher o que sobrou da experiência desse mundo em vias de desaparecer.

Destarte, colhendo, através da visão de um “narrador sucateiro” (GAGNEBIN, 1994), Quaderna cria monumentos do passado, por meio de trechos de poemas, frases, imagens, trechos de romances, com os quais ele forma um arquivo, um registro sobre essa cultura que seria soterrada pelo processo de industrialização e urbanização do país, projetando-a para além do campo de visão da região Nordeste. Constatamos, assim, na visão do narrador, o idealismo que sustenta essa postura de resgate do que é genuíno e autêntico em termos culturais. Em diversas passagens, Quaderna endossa essa postura romântica e nacionalista da cultura, pela valorização singular que faz dos componentes genuinamente brasileiros e nordestinos em oposição aos elementos estrangeiros adotados por nossos acadêmicos mais desavisados, como nessa passagem:

Depois, no meu Catolicismo, os bichos que servem de insígnia ao Divino são todos rigorosamente brasileiros e sertanejos. Por exemplo: na minha linguagem, nunca entram leões ou águias, bichos estrangeiros, mas sim Onças e Gaviões. Ora, além dessa fidelidade brasileira e sertaneja, sempre achei essa história de representar o Espírito Santo por uma pombinha, meio inapropriada. Fique logo claro que o Espírito Santo não tem nada com isso: a culpa é de quem inventou! Essa história da “pombinha” não tem nada de Profecia-sertaneja, é idiotice desses Profetas do estrangeiro! É por isso que, no meu Catolicismo Sertanejo, o Espírito Santo é um Gavião, bicho macho e sangrador, e não essa pombinha que sempre me pareceu meio sem graça (SUASSUNA, 2007, p. 562).

Essa visão idealizada do narrador de *A Pedra do Reino* condiz com o desejo de conciliação dos elementos díspares da cultura brasileira e baseia-se em critérios da raça, da religião e da nobiliação defendidos pelos professores Samuel e Clemente. Dessa forma, o narrador almeja, em seu projeto literário,

utilizar o romance como forma de conciliação das diferenças sociais, étnicas e religiosas que configuram a formação identitária brasileira. O romance é adotado como gênero capaz de conciliar, negociar e harmonizar as diferenças que se fazem evidentes no projeto literário do narrador, no qual se afirma a participação das três raças que compõem o Brasil, assim como o sistema político da monarquia de esquerda, que aceita a sublevação dos cangaceiros nordestinos e dos rebeldes messiânicos de Canudos. Este aspecto se expressa na passagem acima, na qual o narrador escolhe os elementos do “Catolicismo Sertanejo”, seu sistema religioso. Na fala do narrador realçam-se as características da autenticidade e da nacionalidade, em que se adota os animais brasileiros e sertanejos para servir de “insígnias do Divino”, conforme expressa. Por conta disso, os animais como as “Onças e Gaviões”, segundo Quaderna, são mais apropriados para representar as divindades da “Igreja Católica Sertaneja” que os “bichos estrangeiros”, como “leões ou águias”. Embora se expresse de forma irônica, o desejo de conciliação de Quaderna reúne os elementos contrários da cultura, como a monarquia e o comunismo, a catolicismo e a crença popular, pois em sua visão de mundo tudo sempre se mistura. A passagem supracitada revela uma visão bem particular da experiência que o narrador mantém com os elementos da cultura brasileira.

Entretanto, torna-se útil compreender os liames dessa visão da cultura esboçada por Quaderna. Os elementos da modernidade capitalista da “burguesia urbana, antinacional, cosmopolita, avarenta, mesquinha” (SUASSUNA, 2007, p. 302) estão fora do projeto de conciliação de Quaderna, em detrimento da realidade rural “fidalga” e “guerreira” do sertão. Assim, o mundo rural e forma de vida da aristocracia “fidalga e guerreira” do sertão, conforme afirma, não podem ser conciliados com o universo da modernidade urbana, embora já coexistam no mesmo tempo e espaço e sejam inevitáveis. Tanto Quaderna quanto os professores Samuel e Clemente são unânimes em afirmar a força e a vitalidade do mundo arcaico do Nordeste, presente na poesia dos cantores, sobretudo. Como o olhar do narrador e de seus professores sobre essa cultura rural é romântica e idealizada, as personagens expressam a percepção de que já sentem as consequências da presença desse mundo urbano e capitalista do mundo estrangeiro atuando negativamente na realidade arcaica, rural, autêntica do Nordeste, conforme afirma a personagem do professor Samuel, quando diz que “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!” (SUASSUNA, 2007, p. 269). Samuel, mesmo preso ao passado ibérico, reconhece que o “progresso” é inevitável ao curso da história, e, por isso, Taperoá não ficará de fora desse suposto

progresso, mas, mesmo reconhecendo o progresso como inevitável, o professor Samuel critica a acolhida sem reflexão de “utopias recém-importadas” (CHAGAS, 2015, p. 68).

Da mesma forma, o narrador-protagonista confere uma interpretação pessoal para os fatos historicamente comprovados, demonstrando que a subjetividade pode contaminar esse discurso de pretensa objetividade da narrativa histórica. Em uma das passagens do enredo, Quaderna descreve, apoiando-se no relato oficial, mas sem segui-lo fielmente, o III Império do fenômeno messiânico da Pedra do Reino, um dos reinados de seus parentes messiânicos. A partir desse relato, Quaderna narra de que forma um de seus antepassados, João Ferreira-Quaderna, O Execrável, liderou o episódio de degolação e suicídio coletivo dos féis da seita da Pedra do Reino:

Sobre tudo isso, existe um papel do Governo, coisa oficial e portanto indiscutível. É uma carta-relatório, dirigida a Francisco do Rego Barros, Conde da Boa Vista, Governador, no tempo do Império, da Província de Pernambuco. Foi escrita pelo Prefeito de Flores, o Fidalgo sertanejo Francisco Barbosa Nogueira Paes, e registrada na Secretaria do Governo de Pernambuco, o que prova que até o falso e estrangeirado Império dos Braganças reconheceu oficialmente, através de seu Condezinho de merda, a realidade do Império da Pedra do Reino do Brasil. Nesse documento fica provado que meu bisavô, coroado Rei, foi quem, teve, realmente, a idéia sagrada e gloriosa de banhar as torres do nosso Castelo de Pedra com o sangue dos inocentes. É por isso que o Terceiro Império é que realmente selou o sangue dos Quadernas com o estigma indelével da realeza (SUASSUNA, 2007, p. 75).

Neste ponto da análise, chegamos ao problema da fronteira entre ficção e realidade, que defendemos também estar problematizada no romance de Suassuna. A obra refaz o percurso da história dos eventos messiânicos ocorridos na fronteira da Paraíba com Pernambuco, no século XIX, mas afirmando a narração memorialística e sua condição de texto ficcional. É por meio da imaginação e da memória do narrador que os episódios históricos são ficcionalizados no romance suassuniano. Enquanto ficção, o texto não se esforça para apresentar uma leitura fidedigna do passado, como ocorre no gênero autobiográfico e memorialístico, embora estes possam ter, segundo Lima (2006, p. 354), “uma inscrição literária suplementar”. Quaderna apoia-se nos documentos oficiais para construir seu relato, posição que confirma a

validade da história e da tarefa do historiador no sentido de mostrar o que aconteceu na Pedra do Reino: “Sobre tudo isso, existe um papel do Governo, coisa oficial e portanto indiscutível. É uma carta-relatório, dirigida a Francisco do Rego Barros, Conde da Boa Vista, Governador, no tempo do Império, da Província de Pernambuco” (SUASSUNA, 2007, p. 75). Com isso, o narrador valida o estatuto dessa forma de conhecimento (o trabalho historiográfico) como forma de acessar o que aconteceu no passado.

Entretanto, Quaderna mostra também que o resultado do trabalho do historiador não pode ser considerado como um discurso exclusivo de afirmação da verdade, conforme afirma: “Apesar de oficial, porém, e de ter instilado em mim a peçonha do ‘campo encantado e sagrado, banhado de sangue’, a carta-relatório omite uma porção de fatos importantes ligados à política dos Quadernas” (SUASSUNA, 2007, p. 75). É por isso que o narrador-protagonista reelabora os acontecimentos, mesmo os mais recentes que aparecem no romance, como as atividades da Coluna Prestes, com base em suas impressões pessoais dos fatos e de versões transmitidas por outras pessoas, nos quais o leitor reconhece o trabalho da invenção e da imaginação. Com base nisso, cogitamos que o romance de Suassuna sugere que a busca da verdade não pode se constituir em dogma, e que a memória pode ser uma fonte válida de conhecimento do que aconteceu. Segundo Gagnebin (2006, p. 44), essa concepção diz respeito “ao mesmo tempo, (a) uma definição certamente polêmica, paradoxal e, ainda, constrangedora da tarefa do historiador: é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade”. Nesse sentido, em vez de afirmar a validade do relato verdadeiro, o romance suassuniano se empenha em atrair a atenção do leitor para a funcionalidade da memória no sentido de compartilhar experiências narradas no âmbito do romance.

O narrador faz questão de aliar realidade e imaginação, como nessa passagem em que ele lembra os versos ensinados na Escola de Cantoria de João Melchíades: “Eram, ainda, os três Reis degolados da Pedra do Reino que vinham à minha imaginação, quando eu ouvia meu Padrinho cantar esses versos, ‘de tão profunda significação filantrópica e litúrgica’” (SUASSUNA, 2007, p. 103). É a poesia também que ativa a memória do narrador quando relembra a morte de seu padrinho: “E quando, em 1930, meu tio Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto foi degolado, foram ainda esses versos que me queimaram a memória, pegando fogo em meu sangue” (SUASSUNA, 2007, p. 103). Verificamos, portanto, que, n’*A Pedra do Reino*, a narrativa é uma construção que surge da relação entre ficção e realidade. Há a sugestão de que a narração de memória comparece impregnada por elementos do imaginário, pois se filia a uma concepção fictícia do ato de lembrar.

Quaderna é um narrador que ficcionaliza e inventa a si próprio, tentando preencher, a partir do imaginário do cordel, os vazios e as lacunas do passado, reativando, pela memória, o que poderia ter caído no esquecimento. Esta, conforme vimos, é uma das defesas de Benjamin em relação à presença da memória no âmbito do romance, pois, ainda segundo o filósofo alemão, esse tipo de rememoração funciona como uma forma de evitar a morte e o esquecimento daquilo que as versões oficiais não recordam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet; pref. de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. Obras escolhidas, v. 1.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet; pref. de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114 -119. Obras escolhidas, v. 1.

BRAIT, Beth. *A personagem*. Ática, 1985. Série Princípios, v. 3.

CHAGAS, Pedro Dolabela; SANTOS, Dárley Suane Leite dos. O narrador e a paisagem: Milton Hatoum, Bernardo Carvalho e o fim do projeto de uma literatura nacional. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 46, p. 343-361, jul-dez. 2015.

CHAGAS, Pedro Dolabela. O Romance da Pedra do Reino: o seu lugar na história. *Revista Caletrosópico*, Mariana, UFOP, v. 3, n. 4, jan-jun. 2015.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet; pref. de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19. Obras escolhidas, v. 1.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GENETTE, Gerárd. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

LEAL-MCBRIDE, Maria Odília. *Narrativas e narradores em A Pedra do Reino: estruturas e perspectivas cambiantes*. New York: Peter Lang Publishing, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *Na aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Data de recebimento: 30 de junho de 2017

Data de aprovação: 07 de dezembro de 2017