

# ROMANCE E MEMÓRIA DE ARQUIVO: A FIGURAÇÃO PLURAL DA SINGULARIDADE DO BRASIL NO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*

*Romance and archival memory: the plural figuration of brazil's  
identity in Romance d'a Pedra do Reino*

Renailda Ferreira Cazumbá

UNEB/UESB

Edvania Gomes da Silva

UESB

**RESUMO:** Este artigo analisa as afinidades entre romance e memória no âmbito da produção ficcional brasileira da década de 1960, adotando o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, como objeto. Para tanto, caracterizamos o romance suassuniano como uma ficção do arquivo, uma nova singularidade narrativa que, segundo Roberto Gonzalez Echevarría (2000), emergiu na América Latina a partir de 1960. O arquivo representa uma dimensão de memória específica que está ligada à revisão crítica da obra dirigida ao histórico de representações do romance. No caso do romance brasileiro, verificamos que há, nesse tipo de narrativa, uma forma bastante específica de proceder em relação à interpretação do Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ariano Suassuna. *Romance d'A Pedra do Reino*. Memória.

**Abstract:** *This article analyzes the affinities between novel and memory within the Brazilian fictional production of the 1960s, adopting as an object Ariano Suassuna's Romance d' A Pedra do Reino. We seek to characterize this novel as archival fiction, a new narrative modality that would have emerged in Latin America since 1960, basing ourselves on Roberto Gonzalez Echevarría theory (2000). The archive is a dimension specific memory, which functions under the Suassuna's narrative and is linked to critical review by the historical work of representations of the Brazilian novel, especially with regard to the interpretation of Brazil.*

**Keywords:** *Ariano Suassuna. Romance d' A Pedra do Reino. Memory.*

## 1. Introdução

Publicado em 1971, (porém escrito durante doze anos, entre 1958 e 1971), quando Ariano Suassuna já se constituía um dramaturgo consagrado nacionalmente, o *Romance d' A Pedra do Reino* tem sido objeto de estudo de várias dissertações e teses nos programas de Pós-Graduação de universidades brasileiras e estrangeiras. Porém, pouco tem se dado atenção a “arquitetura” do romance como um todo, pois os estudos acerca do referido romance preferem esboçar estudos de temas históricos e sociológicos presentes no romance, e traçar genealogias e filiações da obra. Poucas análises até agora deram ênfase aos elementos que constituem a sua unidade ficcional e estética, isto é, a singularidade da obra, buscando avaliar o processo de participação do texto de Suassuna no sistema literário nacional e mundial. Neste artigo, buscamos, com base na compreensão das condições de possibilidade da produção literária brasileira no período em que o *Romance da Pedra do Reino* foi gestado e publicado, demonstrar as especificidades em ligadas à estrutura composicional dessa obra. Nesse sentido, optamos por adotar um apoio teórico que nos auxilie a situar o romance de Suassuna historicamente, no sentido de compreender a forma como a narrativa ficcional que analisamos: i) apresenta soluções narrativas e temáticas diferenciadas; e, devido a essa primeira característica, ii) aponta para a emergência de um tipo específico de ficção que se aproxima, em vários aspectos, da literatura brasileira da década de 60. Dessa forma, o conceito de “ficção de arquivo”, definido pelo crítico cubano Roberto Gonzalez Echevarría (2000), norteia a análise que empreendemos acerca do romance de Suassuna. Especificamente na análise que fazemos das características da ficção de arquivo presentes no romance de Suassuna, nos apoiamos nas análises empreendidas por Chagas (2015) sobre o lugar pretendido/alcançado por esse romance na história da literatura brasileira e mundial.

Percorrendo este caminho, consideramos as análises que apontam para a existência de padrões literários que possibilitaram a emergência desse romance “tumultuoso” da década de 1970 (assim o definiu Raquel de Queiroz, 1971)<sup>1</sup>, apoiando-nos, principalmente, em conceitos que fundamentam a possibilidade de construção de uma memória no âmbito do romance. Nesse sentido, analisamos as estratégias estilísticas diferenciadas a partir das quais o romance de Suassuna aborda a singularidade cultural e histórica do país. Deste modo, buscamos responder,

---

<sup>1</sup> No texto de introdução da 1ª edição do *Romance d' A Pedra do Reino*, em 1971, intitulado de “Um romance picaresco?”, Raquel de Queiroz, no sentido de definir o gênero com o qual poderia caracterizar o romance do autor paraibano, definiu a obra de “livro tumultuoso de onde se escorre sangue e lágrimas, e há sol tirando fogo das pedras, e luz que encandeia, e um humor feroz [...]”. In: (SUASSUNA, 2007, p. 15).

neste texto, às seguintes perguntas: Como o romance de Suassuna trata da história e da identidade cultural do país num momento em que o conhecimento que possuíamos sobre nós já se encontrava em desgaste e “perdiam seu valor de verdade” (CHAGAS, 2015) na década de 1970, tanto na história como na literatura? Como o romance, um gênero crítico e de caráter “dispersivo”, pode ser visto como uma forma de memória?

## 2. O romance de arquivo latinoamericano

Delineado por Echevarría na obra *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000), a ficção de arquivo aponta para a emergência de uma nova sensibilidade romanesca surgida na América Latina nas décadas de 1960 e 1970. As ficções de arquivo são obras que, segundo o crítico cubano, agregam e analisam as modalidades narrativas (literárias ou não) predominantes no continente, apresentando-se como uma memória ativa da ficção latinoamericana. O romance de arquivo apresenta-se como um tipo específico de ficção, cuja característica mais saliente é apresentar uma leitura crítica das modalidades ficcionais anteriores. Segundo o autor citado, este tipo de ficção surge a partir das novas condições de possibilidade<sup>2</sup> apresentadas tanto dentro como fora do sistema literário da década de 1960, o qual permitiu mudanças significativas dos padrões de discussão das peculiaridades culturais e histórias do continente. O romance *Os passos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, chamou a atenção de Echevarría para esse processo de mudança. O referido romance, segundo Echevarría, funciona como um depósito de possibilidades narrativas de formas obsoletas e de outras que remetem a Gabriel García Márquez.

O conceito de romance de arquivo surge, sobretudo, das explicações que Echevarría apresenta para delinear uma história da narrativa latinoamericana, baseada, sobretudo, na observação da peculiaridade dessa narrativa de ficção em nosso continente, principalmente no que diz respeito ao comportamento mimético do romance em relação aos discursos oficiais. Dessa forma, o autor concentra-se em explicar o “núcleo evolutivo” (expressão do autor) dessas narrativas e as mudanças pelas quais elas vêm passando desde o século XVI, pois, até então, as referidas narrativas estavam ligadas ao poder colonial da coroa espanhola. O que o crítico cubano pretende com *Myto e archivo* é dar sentido a uma história da narrativa que se apresenta peculiar e

---

<sup>2</sup> Foucault (2014, p. 54) define que há regras de formação do discurso. Assim, segundo o autor referido, para que se estabeleça a emergência de um objeto discursivo é preciso que haja “condições” para esse aparecimento, ou seja, “as condições históricas para que dele se possa ‘dizer alguma coisa’ e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos [...]”.

diferenciada do padrão literário europeu. Como está interessado também em elaborar uma teoria do romance, o autor formula a concepção de que o gênero romanesco tem se constituído historicamente a partir do desejo de não ser literatura. Echevarría trabalha a noção de arquivo com base em Michel Foucault e no que o referido autor propõe n' *Arqueologia do saber* (2014). Nessa perspectiva, o arquivo é percebido sob a perspectiva de instância simbólica, verificada em relação aos discursos já pronunciados, que são retomados e/ou esquecidos. Neste caso, o arquivo constitui-se em uma prática que torna possível o funcionamento dos discursos no âmbito da literatura.

O ponto de partida que o autor adota para construir essa história da narrativa foi o de perscrutar as suas origens<sup>3</sup> e observar, especificamente no comportamento do romance enquanto uma forma não autônoma de discurso, seu comportamento que busca imitar os discursos extraliterários, afirmando, como característica principal, a imitação de outros discursos não-literários: na América Latina, a propensão mimética típica do gênero romanesco seria assumir a forma de depoimentos, autobiografias, diários, cartas e documentos extraídos de arquivos. Partindo desse princípio, Echevarría formula a hipótese de que, na América Latina, o romance teria renunciado às suas origens literárias, porque aqui esse tipo de narrativa buscou construir, ao longo do tempo, uma imitação de outros tipos de discursos, principalmente aqueles que possuem prestígio social.

Ainda segundo Echevarría, por não ter forma própria, o romance latinoamericano assumiria a forma de um documento que tivesse capacidade de postular a verdade – um discurso de poder, porém se colocando num campo oposto a ele. Para o autor, a observação desse comportamento das obras pode ser mais produtiva para a crítica e para historiografia literárias do que um julgamento acrítico que considere a narrativa como uma forma autônoma de discurso. Uma postura mimética dos romances, direcionada para os discursos científicos, diários e documentos legais, explica porque os romances latinoamericanos ao longo do tempo não teriam partilhado características comuns na sua forma de se relacionar com a representação da realidade dos países. Por terem se constituído a partir da relação com outros formatos textuais não

---

<sup>3</sup> Aqui, a expressão “perscrutar as suas origens” demonstra um problema de escolha lexical, afinal, é contraditório o fato de Echevarría pretender demonstrar a origem e a evolução da narrativa latinoamericana, baseando-se em Foucault, uma vez que o autor francês rechaça em sua arqueogenealogia tanto a noção de evolução quanto a ideia de origem. Contudo, o autor cubano afirma que constrói um percurso da narrativa que parte da noção de história como um campo de conhecimento que é fruto da observação das regularidades e rupturas e não como uma sucessão de acontecimentos singulares. Neste sentido, ele afirma que: “A origem do romance é não apenas no espaço, mas também no tempo. Sua história, não é, por certo, uma sucessão linear ou evolução, mas uma série de renovados arranques em diferentes lugares” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 31).

literários, na América Latina, os romances apresentam formatos muito diferentes entre si. Concentrando suas análises especificamente no romance latinoamericano, o autor postula que, nesse continente, o romance se estilhaça em inúmeras histórias locais, peculiares a ambiências nacionais ou linguístico-culturais precisas, pois, em cada época, o romance imitaria discursos e fontes de autoridade diferentes. O romance teria um comportamento dispersivo, acompanhando as transformações sociais e os textos produzidos pelos discursos hegemônicos, mas reagindo aos contextos históricos por meio da imitação de suas formas textuais e pelas diferentes maneiras de abordar a realidade social e histórica.

Na América Latina, haveria, ainda segundo Echevarría, três manifestações discursivas que a narrativa imitaria ao longo dos anos. Em épocas diferentes da história latinoamericana, a partir do século XVI, a narrativa do continente assumiria o formato textual dos discursos revertidos de autoridade e de legitimidade: no século XVI, a ficção imitaria o discurso legal do império no período colonial; mais tarde, no século XIX, o comportamento textual do romance seria o de imitar o discurso científico, porque a legitimidade social da ciência teve seu ápice nesse período; e, por fim, o discurso da antropologia seria o modelo a ser imitado no século XX, quando a narrativa ficcional latinoamericana teria almejado a compreensão dos mitos nacionais. Partindo das especificidades apresentadas pela narrativa latinoamericana, dentre as quais o fato de nos primeiros anos da colonização o romance não possuir de fato o mesmo formato literário que possuía na Europa, assumindo o contorno de diários de viagem, cartas, depoimentos, manuscritos, ensaios históricos e sociológicos, Echevarría afirma que, na América Latina, não possuímos romance, especificamente, mas narrativas. É neste sentido que o autor analisa *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha ao lado de outras obras literárias, como *Doña Bárbara* (1929), *Macunaíma* (1928), *Os passos perdidos* (1953), *Terra mostra* (1976) e *Cem anos de solidão* (1967). Echevarría entende que a ficção latinoamericana aderiu às exigências de cunho político e, por isso, exerceu a função de dizer a verdade sobre nossa configuração local, diferentemente do que ocorreu na Europa, onde os autores tinham autonomia para a construção do gênero romanesco com pretensões especificamente literárias. Ainda em relação aos modelos e discursos presentes na narrativa latinoamericana, Echevarría afirma que, a partir do século XIX, os modelos textuais dos cientistas que viajavam e se dedicavam ao estudo da natureza e das sociedades americanas, como Von Humboldt e Charles Darwin, foram imitados por escritores como Domingos Sarmiento e Euclides da Cunha, autores importantes para a criação de um pensamento intelectual sobre suas respectivas nações. Nesse sentido, *Facundo* (1880) e *Os sertões* (1902), Argentina e Brasil, respectivamente, são obras-chave desse período. Essa mediação do discurso científico teve a sua

exaustão no decênio de 1920. No século XX, o discurso da antropologia foi o discurso de legitimidade intelectual em que a narrativa se pauta, isso ocorre porque, nesse período, o estudo da língua e do mito nas nações latinoamericanas, realizado pela Antropologia, foi o discurso legitimado cientificamente, pois propunha uma interpretação da história e da identidade cultural dos países. A imitação desse discurso motivou, nos anos de 1920, a emergência de um tipo específico de romance, o chamado “romance da terra” – o romance regionalista no caso brasileiro – que se ocupou de retratar e compreender as culturas e os povos do continente a partir de uma perspectiva antropológica. Tal como os relatos dos viajantes e a narrativa científica do século XIX, que converteram a peculiaridade da América Latina em objeto científico, a Antropologia transformou a história do continente em um mito originário. O romance da terra, segundo Echevarría, foi o resultado da relação que a ficção latinoamericana manteve com o discurso antropológico, pelo modo como incorpora os costumes, a língua, a religião, a genealogia e o impacto das novas formas de produção nas comunidades tradicionais. Nesse sentido, entender nossa diferença cultural, linguística e etnológica foi um esforço da antropologia a partir de 1920, baseando-se, sobretudo, na ideia de neutralidade do discurso e de aproximação entre o objeto e o sujeito de pesquisa. A busca por representar os mitos que deram origem às nações emergentes da América Latina tornou-se uma marca que distingue a ficção latinoamericana e, conseqüentemente a brasileira, das demais. Ainda segundo Echevarría, é extensa a lista de romances que buscaram retratar as narrativas de origem nacional, cultural e étnica de cada país. Segundo o autor, *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos; *Don Segundo Sombra* (1926), do argentino Ricardo Güiraldes; e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, são romances paradigmáticos, pois mostram esse esforço dos escritores de gerar um discurso que contenha e expresse mitos de origem. Echevarría situa o romance *Os passos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier – relato da derrota do narrador-personagem de escrever a nova e original obra acerca da criação do mundo em meio a manuscritos inconclusos – como o sinal de uma virada decisiva no quadro da narrativa latinoamericana da segunda metade do século XX.

## **2. A Pedra do Reino: o enredo**

O enredo do *Romance d’A Pedra do Reino* desenrola-se em torno do pedido de clemência de Pedro Dinis Quaderna, o narrador-protagonista, que está preso na cadeia de Taperoá, a “indomável Vila” do sertão da Paraíba, no ano de 1938, aos 41 anos, faminto, esfarrapado, “prematuramente envelhecido pelos sofrimentos” (SUASSUNA, 2007, p. 34). Na vila Taperoá,

cidade do interior da Paraíba que abriga a maioria das histórias contadas por Ariano Suassuna, Quaderna viveu a maior parte dos eventos por ele narrados, especialmente aqueles acontecidos entre 1930 e 1935, os quais motivaram a sua prisão. A reabertura do inquérito relacionado ao assassinato, em 1930, do tio e padrinho do protagonista, o fazendeiro Pedro Sebastião Garcia-Barretto, reascende as investigações do corregedor Joaquim Navarro Bandeira sobre os movimentos políticos que abalaram a cidade no dia 1º de junho de 1935. É que neste dia a vila fora invadida por um grupo de cavaleiros, uma espécie de “tropel confuso” de quarenta cavaleiros armados que escoltavam um mancebo misterioso, envolto numa atmosfera sobrenatural, referido, no texto, como o Rapaz do Cavalo Branco: um jovem de cerca de vinte e cinco anos que mudaria o destino das pessoas mais influentes da vila. Os eventos desse dia desencadeiam os demais episódios da trama, organizados e centrados em torno da narração de Quaderna. A partir desse fato, Quaderna é envolvido no inquérito do assassinato por degolação de Pedro Sebastião, ocorrido misteriosamente na casa da vítima, em 24 de agosto de 1930, e praticado, supostamente, por motivos políticos.

Os detalhes em torno do local onde aconteceu o assassinato de seu padrinho, degolado, e marcado na “espádua esquerda” com ferro de marcar boi, no dia 24 de agosto de 1930, nos aposentos impenetráveis de sua fazenda, a Onça Malhada, contêm muitos mistérios: não foram encontrados indícios de como os assassinos entraram na torre da casa para cometer o crime, já que Pedro Sebastião teria trancado a porta do quarto por dentro e as únicas aberturas do recinto eram seteiras que, por serem muito pequenas, não poderiam ter servido como passagem para os assassinos. Esses elementos impossibilitariam o acesso de pessoas ao local. A segurança da torre da “casa forte” da família Garcia-Barretto, descrita por Quaderna, não impediu, no entanto, que também, nesse mesmo dia, Sinésio Garcia-Barretto, o filho mais jovem do fazendeiro, desaparecesse misteriosamente. Sinésio permaneceu desaparecido por dois anos, sem que Arésio, seu irmão mais velho e rival na questão da herança deixada por Pedro Sebastião, tivesse reclamado a posse da fortuna em ouro, prata e pedras preciosas do “Rei do Cariri”.

Durante o período de cinco anos, a fortuna permaneceu sob a tutela de Antônio de Moraes, segundo homem, depois de Pedro Sebastião, a possuir a riqueza e o poder político que dominavam a região, mas que se opunha ao “fidalgo sertanejo” e “rei do Cariri”, por ser representante da burguesia urbana. Ainda em relação a Sinésio, em 1932, tem-se a notícia de que o referido jovem havia sido encontrado morto, por uns meninos, na capital da Paraíba, tendo o corpo “desfigurado e apodrecido” (SUASSUNA, 2007, p. 60). A chegada do Rapaz do Cavalo Branco, em 1935, que, supostamente, seria Sinésio, o filho mais querido do fazendeiro Pedro

Sebastião, reascende a esperança do povo, que se amotina em frente da antiga residência do fazendeiro, no centro da vila, aguardando a aparição do rapaz e da possível Guerra Sertaneja. Porém, apesar da aparição do Rapaz do Cavalo Branco, outros eventos mostram que Quaderna está sendo “julgado”, sobretudo, por motivos políticos, que envolvem a posse da herança do velho “fidalgão”. Além da chegada do Rapaz misterioso, outras coisas ocorrem em Taperoá. A herança deixada pelo Rei do Cariri para os filhos Arésio (o mais velho) e Sinésio, filho da segunda esposa do fazendeiro, Joana Quaderna, irmã do protagonista, levanta suspeitas de que a fortuna incalculável traga a possibilidade de financiamento das estratégias políticas da Coluna Prestes em Taperoá, fortalecendo assim o comunismo na região. Em torno dessa fortuna, os fatos vão se encaixando, pois o usineiro Antonio de Moraes tinha também interesses em expandir as suas transações comerciais em Taperoá, tendo sido nomeado como tutor da fortuna, até que Arésio pudesse tomar posse da herança.

Quaderna é o único personagem intimando pelo corregedor a se pronunciar a respeito do crime e dos acontecimentos políticos ligados aos eventos do dia 1º de junho de 1935, dia da chegada do Donzel. Os acontecimentos da complicada trama começam a se esclarecer a partir da página 378, quando Quaderna afirma ter tomado partido de Sinésio no caso da Guerra do Reino (não fica bem esclarecido se a referida guerra se tratava de uma luta armada contra o grupo rival de Arésio ou apenas da viagem em busca do tesouro do Rei do Cariri). A convocação de Quaderna para depor foi resultado de uma carta anônima, enviada ao corregedor por algum desafeto que o narrador-protagonista possuía na vila, o qual lhe faz cerca de sessenta acusações. Dentre estas, o corregedor se apoia nas quatro “acusações graves”, quais sejam: i) ter organizado um Circo, em 1935, depois da chegada de Sinésio, naquela viagem à Pedra do Reino, com o “fim oculto” de encontrar o tesouro deixado por Dom Pedro Sebastião, que financiaria a Revolução sertaneja; ii) ter organizado, na sua estalagem, na noite em que Sinésio chegara à Vila, um encontro entre seu primo, Arésio Garcia, e Adalberto Coura, um foragido da polícia; iii) ter enviado a Sinésio um pacote de papéis que continha o roteiro do tesouro, ou documentos subversivos enviados por Prestes; e, finalmente, iv) ter assassinado o fazendeiro Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, tio e padrinho de Quaderna. O corregedor tenta incriminá-lo de comunista, interpretando os fatos de 1935, em Taperoá, como sendo uma espécie de rebelião contra o governo de Getúlio Vargas. Antes de ser pressionado pelo juiz, Quaderna tenta fazer seu leitor acreditar que o Rapaz do Cavalo Branco era Sinésio, seu primo desaparecido no mesmo dia do assassinato do tio, mesmo que não se saiba de algum encontro dele com o “Donzel”; sabe-se apenas que ele enviou a Sinésio um pacote de papéis: uma cópia manuscrita do Caminho Místico

e um livro de orações do Santo Antonio Conselheiro de Canudos. O corregedor desconfiou que o pacote contivesse documentos subversivos enviados por Carlos Prestes, pois esse último andava incógnito, na época, usando o pseudônimo de Antonio Villar. Essa adesão de Quaderna ao primo mais novo mostra-se quando o narrador-protagonista conta ao corregedor que na Guerra do Reino tomou partido de Sinésio, por questão de “sangue e parentesco” (SUASSUNA, 2007, p. 379). Mas, apesar disso, Quaderna não nega seu apoio a Arésio.

Como vemos no decorrer da trama, Quaderna facilita um encontro secreto entre Arésio e Adalberto, adversários de Sinésio, na sua “casa de recursos”, a Távola Redonda. Isso mostra que a postura do protagonista é a de quem sempre “fica em cima do muro”, aguardando a situação mais favorável, ou que fica como uma espécie de “agente duplo”, conforme propõe Chagas (2015). Segundo esse autor, as intenções de Quaderna eram, acima de tudo, literárias, e não políticas, já que seu sonho era ser reconhecido como grande autor mundial, superando até Homero. Nesse sentido, Chagas (2015) argumenta que “caso algo saísse errado, ele ainda encontraria uma salvação na literatura – ele poderia escrever a sua epopeia e candidatar-se não ao título de ‘Imperador do Brasil’, mas ao de ‘Gênio da Raça Brasileira’” (CHAGAS, 2015. p. 5). Sob esta perspectiva, Quaderna pode ter sido manipulado pelas forças políticas que pretendiam dominar Taperoá de alguma forma. Tais forças teriam se aproveitado das ilusões e fantasias literárias que alimentavam o sonho do protagonista de reviver as glórias sangrentas dos antepassados sebastianistas<sup>4</sup>. O depoimento do protagonista chega ao final sem que muitos mistérios da trama sejam resolvidos.

### 3. O giro autorreflexivo ao romance regionalista

No romance de arquivo, segundo Echevarría (2000), ocorre não a renúncia à representação sociocultural e histórica das realidades locais, mas a substituição progressiva da “figuração unitária” da identidade nacional pela admissão da multiplicidade das realidades heterogêneas que configuram o continente latinoamericano

---

<sup>4</sup> A narração da dita biografia do protagonista d’ *A Pedra do Reino* inclui a retomada de um século de eventos que importam em sua absolvição, começando em 1835 quando sua família reinou nos Impérios da Pedra do Reino, no sertão do Pajeú. Neste contexto de apresentação dos antepassados, o narrador-protagonista transforma personagens e eventos factuais da história do movimento messiânico de cunho sebastianista da Serra do Reino, no século XIX, em antecedentes de sua família. Dessa forma, a aparição do Rapaz do Cavalo Branco na Vila está envolta em mistérios, suscitados, sobretudo, por Quaderna e pelas pessoas do “povo” que acreditavam na volta de Dom Sebastião.

A ficção de arquivo, segundo Echevarría, torna-se uma singularidade literária e ficcional que desponta de forma não programática e continuada na década de sessenta em vários países da América Latina e no Brasil, demonstrando, sobretudo, a complexidade vivenciada nas sociedades latinoamericanas na emergência compulsória do mundo globalizado. Surge como resultado do desgaste ao paradigma de representação realista das identidades locais, provocando uma bifurcação histórica na realidade do romance: a narrativa do mito (do chamado pelo autor de “romance da terra”, ou regionalista, no caso do Brasil), fundamentada no discurso da antropologia. A narrativa do mito é substituída continuamente pela narrativa do arquivo, que se revelou como uma crítica e um conseqüente abandono progressivo do romance da terra. Para Echevarría, a partir da década de 1960, com a emergência do romance de arquivo, operou-se a implosão não programada do paradigma do mito, sobretudo em relação à temática da terra, qual se centrava na representação unitária das realidades locais com base em explicações de origem.

No caso brasileiro, essa ruptura apontada por Echevarría configurou-se como uma transição lenta e contínua, já que o Brasil não abandonou de vez os padrões estilísticos tradicionais que serviam para representar a nossa realidade local. Nesse caso, a narrativa de arquivo funcionou como “sintoma de uma mudança discreta” (CHAGAS, 2014, p. 250) da superação paulatina do modelo realista-naturalista como técnica dominante, mas sem deixar de praticar a pesquisa sobre a singularidade das nações. De tal modo, sob o prisma da ficção do arquivo, cuja maior ruptura foi o “giro autorreflexivo em relação ao ‘romance do mito’” (CHAGAS, 2014, p. 249), houve um incentivo a pesquisa formal no âmbito do romance, o que provocou, conseqüentemente, o aumento da variação do romance na América Latina. Chagas ainda explica que sob a perspectiva dessa nova singularidade romanesca, o mito da identidade nacional foi substituído por várias “figuras reveladoras das muitas temporalidades e realidades coexistentes no presente” (CHAGAS, 2014, p. 249), as quais revelavam a complexidade das sociedades em vias de modernização, convivendo sincronicamente, como acontece no *Romance d’A Pedra do Reino*.

Resta-nos saber quais teriam sido as mudanças no campo literário brasileiro que possibilitaram a emergência de tal paradigma romanesco. Segundo Chagas (2014), a crise do paradigma identitário de retratar a nação seria um dos motivadores para a mudança do romance. Tal crise teria provocado um período de transição no referido gênero, o qual ocorreu de maneira discreta – sem que a crítica de imediato dela se apercebesse – entre as décadas de 1960 e 1970. Uma tendência à pluralidade pode ter marcado a caracterização das obras escritas nesse período, pois essas apresentaram certa singularidade e responderam diferentemente às condições de

possibilidade apresentadas pelo ambiente literário. De certa forma, cada romance desse período apresenta características próprias. Chagas (2014) ressalta, ainda, que a adoção por parte do romance de técnicas narrativas e tendências estilísticas dissonantes do paradigma realista de representação pode ter sido a motivação para o início da variedade entre as obras escritas no Brasil, e outros países do continente. Mudança essa que já podia ser visualizada a partir do final da década de 1950. Ainda segundo Chagas (2014), essas forças internas e externas ao sistema literário, que se esboçaram a partir dos anos sessenta, atuaram como fatores, muitos dos quais de cunho social e histórico, que podem ter contribuído positivamente para que a vertente realista e o paradigma da nacionalidade sofressem certo abalo a partir desse período. Chagas afirma também que, como não há respostas históricas exaustivas para essa questão da diversificação das obras nas décadas de 1960 e 1970, pode-se apenas trabalhar a certeza de que essa diversificação nas obras escritas nos anos da ditadura não resulta de um fator único, como a resistência política ao regime militar, ou de uma exigência específica do próprio sistema literário. Para Chagas, essas “forças exógenas e endógenas” que poderiam ter influenciado na diversidade entre as obras podem ser compreendidas de formas bastante variadas, como mostramos nos parágrafos seguintes.

Entre as causas endógenas, Chagas inclui a “diminuição relativa do interesse do romance brasileiro pela representação da identidade nacional” (CHAGAS, 2014, p. 238) que, segundo o autor, se diferencia do interesse pela tematização do país, assunto que ainda irá perdurar por algum tempo a ficção nacional. Em relação às causas exógenas, o autor citado aponta como motivação a “crise na representação da identidade local pelas ciências humanas, que entraram em compasso com a complexificação estrutural (econômica, política, demográfica...) do Brasil no terceiro quarto do século XX” (CHAGAS, 2014, p. 238). Essa crescente complexidade do sistema social e econômico do Brasil, ainda segundo Chagas, mudaria a forma de abordar a realidade do país. Assim, o componente crítico do romance e a experimentação de novos recursos estilísticos são aspectos ressaltados no romance de arquivo, que se caracteriza, sobretudo, pela postura de revisão crítica das representações literárias anteriores que investiram na afirmação do mito identitário.

De tal modo, partir do arquivo, o romance de Suassuna pôde retratar também a dificuldade mesma da literatura de se posicionar diante das questões históricas do país, apresentando essas questões como impasses vividos pelo intelectual naquele momento. Esse aspecto de revisão crítica da tradição literária pode ser analisado, nomeadamente, na configuração do narrador-protagonista do *Romance d’A Pedra do Reino*, cujo sonho é compor a “Grande Obra da Raça”. Seu desejo é superar os precursores, mestres da tradição literária brasileira e mundial

(Leandro de Barros, Roberto de Montalvão, Euclides da Cunha, José de Alencar, Homero e de muitos autores desconhecidos), citados para composição de sua obra “completa” e de “primeira classe”. Sob este aspecto, verificamos como *A Pedra do Reino* retoma a tradição literária brasileira, principalmente a do século XIX, como *O sertanejo*, *O Guarani*, *Lucíola*, *As minas de prata*, escritas por José de Alencar, autor que o narrador do *Romance d’A Pedra do Reino* considera seu maior precursor. Quaderna retoma essas e outras obras, fazendo comentários críticos sobre as mesmas, mas, sobretudo, procurando adequá-las às suas conveniências, pois, objetiva embelezar o sertão a partir de componentes fidalgos. Nos romances *O sertanejo* e *O Guarani*, Quaderna deseja se apropriar dos componentes “cavalariano” e “bandeiroso”, que podem conferir um “tom régio” à obra do referido narrador, embelezando, assim, a realidade sertaneja. Sob este aspecto, a configuração metaliterária de *A Pedra do Reino* explicita um exercício crítico de revisão da tradição letrada: do cordel, do conhecimento historiográfico e sociológico e da história literária, que funcionaram como discursos de poder, agindo sobre a tradição literária brasileira na construção de certa imagem de nação. Este é um das formas encontradas pela ficção de arquivo para tratar o tema da nacionalidade.

A partir do componente metaliterário, combinam-se a apropriação da tradição letrada, com as quais as personagens apresentam interpretações heterogêneas (embora anacrônicas) sobre a realidade sócio-política do Brasil, e os elementos de crítica literária, aspecto que enriquece a perspectiva de revisão do conhecimento letrado (da literatura e da historiografia) na ficção de arquivo. Por meio da exposição desses elementos de crítica literária, Quaderna escolhe os recursos composicionais de sua obra, a fim de elaborar, a seu modo, uma imagem “embelezada” da realidade pobre e suja do sertão. As discussões literárias entre as personagens concentram-se em torno de questões principais da teoria literária, especificamente, do romance como um gênero literário. Esses elementos são discutidos, segundo as teses literárias de seus mestres, os quais Quaderna busca copiar, a fim de galgar ao cargo de gênio da raça brasileira, ajustando seus ideais ao estilo “tapirista” de Samuel e ao “oncismo” de Clemente. Tais teses literárias mostram a grande oposição em relação às opiniões dos mestres, que divergiam entre si e se posicionavam sempre de forma antagônica, mas as opiniões de Quaderna buscam um tom conciliador para esse dualismo dos professores. Desse modo, diversos capítulos (ou folhetos) d’ *A Pedra do Reino* são dedicados aos comentários e digressões feitas pelas personagens sobre o fazer literário. Acreditamos que as considerações desses personagens sobre a estruturação formal e a temática do próprio gênero romanesco reforçam o caráter inovador da obra de Suassuna, que mistura a feita ficcional e a crítica literária. Também, a retomada de textos da tradição letrada tanto da

literatura como da história, pelas personagens Quaderna, Samuel e Clemente demonstra que o romance constitui-se, então, em um tipo de memória. Esta é a memória de arquivo, ativa e dinâmica, porque pressupõe também “a exposição do processo” pelos quais os textos são escritos, exibindo sua interação com as “verdades” cristalizadas, tais como “a identidade, a cultura, as instituições educativas” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 64, tradução nossa).

#### 4. A figuração plural da singularidade do Brasil

Visto sob a perspectiva da ficção de arquivo, o romance de Suassuna não anula de vez a tradição literária que busca interpretar a história e a cultura do país, mesmo que não almeje ser uma explicação do Brasil. Nesse sentido, o referido romance mostra o país como totalidade histórico-social em transformação, não se propondo, enquanto texto literário, a ser uma instância de investigação de nossa essência cultural. Desse modo, embora diversos assuntos movimentem a trama narrativa d'*A Pedra do Reino* – incluindo aí o messianismo sebastianista –, a discussão sobre características que definem nossa brasilidade continua sendo a temática que mais movimenta a dinâmica do enredo. Além do critério de raça, a polarização de posturas de direita e de esquerda, materializada nos trechos do romance em que esses três intérpretes do Brasil (Quaderna, Samuel e Clemente) dialogam sobre o futuro político da nação, também está baseada em ideais já ultrapassados, só que agora no que diz respeito a questões político-sociais.

Conforme defende Echevarría (2000), a história e a identidade nacional constituem os enunciados constantemente retomados e reconfigurados no romance de arquivo como “verdades” a serem questionadas e atualizadas no espaço do romance. A discussão sobre as características nacionais do Brasil pode ser observada nos debates e interpolações constantes das personagens Quaderna, Samuel e Clemente, personagens que trazem defesas a ideais ultrapassados e projeções utópicas para a cultura e para a política do Brasil. São ideais sobre raça, cultura e religião, baseados na ciência e na literatura do século XIX, mas que eles insistem em utilizar a contrapelo das transformações sociais, culturais e econômicas do país, uma vez que estão não mais no século XIX, mas em 1930. Nesse sentido, por meio dos debates entre essas personagens, o romance apresenta o Brasil a partir da década de 1930 como um tema aberto à interpretação. Para atender a seus próprios interesses, Quaderna, em companhia dos professores Samuel e Clemente, que, juntamente com o próprio Quaderna, eram os únicos membros fundadores da “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba” (SUASSUNA, 2007, p. 183) busca, então, obter dos mestres essa “receita” dessa “Antologia Nacional”, ao

mesmo tempo em que alimenta o desejo obsessivo de superar seus “geniais” professores. Samuel e Clemente são, em matéria de política e de literatura, os maiores rivais de Quaderna, já que eles também desejavam escrever a obra que mudaria o destino da nação. A “grande obra” da raça tem fundamentos patrióticos: o tema, a paisagem, o enredo, o gênero e os autores e obras que influenciam essa suposta grande obra devem partir de uma instância nacional, sendo um “romance-epopeico” feito de elementos que demonstrem as qualidades da raça castanha e morena do Brasil. Deve, portanto, condensar “toda a Literatura brasileira” (SUASSUNA, 2007, p. 198). O projeto de Quaderna baseia-se em noções idealizadas para a raça, a cultura e a religiosidade, com as quais o narrador, e também Samuel e Clemente, buscam interpretar a construção histórico-cultural do Brasil. Mas, por outro lado, os dois professores de Quaderna interpretam nossa formação cultural a partir de suas visões polarizadas e, aparentemente, inconciliáveis. Por um lado, Samuel, com base em seu “nacionalismo lusófono” (FARIAS, 2006, p. 238), defende que a nossa cultura se configura pela integração entre Brasil e Portugal, e deve ser representada por uma obra em verso, uma epopeia escrita por um gênio individual, que legitime o poder da nação portuguesa e sua influência guerreira e nobre sobre o Brasil. A obra deveria exaltar os feitos de Dom Sebastião e de Dom Henrique: “um homem que tenha nas veias o sangue dos Conquistadores ibéricos que fundaram, com a América Latina como base, o grande Império que foi o orgulho da latinidade católica” (SUASSUNA, 2007, p. 196). Por outro lado, Clemente, um “implacável Filósofo esquerdista” (SUASSUNA, 2007, p. 293), baseado em seu “nacionalismo xenóforo” (FARIAS, 2006, p. 239), proclama que a obra deveria se basear nos matizes negros e tapuias da raça e da cultura brasileiras; esta obra deveria fazer uma apreciação crítica da realidade do povo. Para Clemente, a “grande obra” deveria ser um “romance social e filosófico-literário, centralizado nas ações do verdadeiro líder revolucionário brasileiro, Zumbi, “o Rei Negro da República Popular dos Palmares!” (SUASSUNA, 2007, p. 201). Essa obra, segundo Clemente, deveria ainda, de preferência, ser de autoria de um homem do povo, “um descendente dos Negros e Tapuias, que, baseado nas lutas e nos mitos de seu Povo, faça disso o grande assunto nacional, tema da Obra da Raça!” (SUASSUNA, 2007, p. 196). Porém, tanto no plano estético quanto no político, Quaderna busca uma “terceira via” (CHAGAS, 2015, p. 19), pois discorda das visões antagônicas de seus mestres sobre o gênero e a forma da obra da raça. Nos debates que mantém com esses mestres, baseando-se, principalmente, na obra *Talcos e Avelórios*, de Caio Dias Fernandes, que também faz parte de sua formação intelectual, o narrador denuncia os preconceitos de seus professores em relação ao homem mestiço, e exalta as qualidades “caboclas” e “morenas” do sertanejo, defendendo que tais qualidades são um dos atributos do

gênio. Quaderna deixa claro que o mestiço sertanejo será o representante da nacionalidade brasileira e, portanto, o único modelo étnico a ser representado na “Grande Obra” nacional. Inclusive, Quaderna via em si próprio o modelo ideal da miscigenação brasileira, qualificando-se como: “um descendente moreno de Cabras e Mamelucos, de Caboclos” (SUASSUNA, 2007, p. 238). Portanto, ele teria o perfil mais indicado para ser o “Gênio da Raça”, ao contrário de Clemente e de Samuel, pois um era “Negro e outro Branco”. Vemos, assim, em Quaderna a possibilidade de explicar o povo brasileiro por meio da síntese da configuração cultural e étnica, o que resultou na formação de um povo novo, originário do sertão:

E havia mais, Clemente e Samuel, um Negro e outro Branco, desprezam-me por ser, eu, um descendente moreno de Cabras e Mamelucos, de Caboclos. Carlos Dias Fernandes escrevera: ‘Amemos a nossa Pátria pelo seu maravilhoso Sertão, que alenta o Gênio da Raça, com o puro sangue dos seus Caboclos!’ Esses áridos Sertões, abrasados pelo Sol, inacessíveis a toda invasão estrangeira, onde se gera uma sóbria Raça eqüestre de infatigáveis Ginetes destemerosos — esses rudes Sertões bravios e desolados, que inspirarão, um dia, a tumultuária concepção da nossa Epopéia. Era claro, claríssimo! (SUASSUNA, 2007, p. 238).

Conforme visto acima, os critérios definidores da nossa formação étnica e cultural, segundo Quaderna, podem ser reconhecidos com base no conceito de miscigenação. A visão do narrador sobre a identidade nacional é idealizada, baseada nos valores da miscigenação e de democracia racial. Por isso, ele declara que somos um povo de identidade nacional mestiça, porque fomos formados pelo caldo cultural das três raças que participaram da construção histórica da nação. Segundo Chagas (2015, p. 20), esta é uma alusão do romance ao discurso sociológico de miscigenação racial e de convívio harmônico das três raças no Brasil, defendido, entre outros, por Gilberto Freyre<sup>5</sup>. Dessa forma, vemos no imaginário de Quaderna acerca da constituição da nação brasileira uma crítica irônica ao discurso de conciliação da identidade nacional. Essa ironia pode ser confirmada pelo fato de que, em 1971, segundo afirma Chagas (2015), essas premissas de conciliação da identidade nacional já se encontravam entre o processo de canonização e o de desgaste.

Chagas afirma, ainda, que o modelo freyreano de explicação de nossas origens foi resgatado por Suassuna na personagem Quaderna com o objetivo de conferir-lhe uma acidez política que ele originalmente não possuía. Afinal, na década de 1970, as interpretações de Freyre começam a ser questionadas. Nesse sentido, “a ironia com que o imaginário de Quaderna é apresentado serve como defesa de Suassuna contra a imputação de ingenuidade àquelas premissas, mas ela não eliminava o predomínio do tom conciliador [...]” (CHAGAS, 2015, p. 20).

---

<sup>5</sup> A obra do sociólogo pernambucano que melhor define essa ideologia de miscigenação racial do Brasil é *Casa-Grande e Senzala* (1933).

Ainda segundo Chagas, esses valores “caboclos” de miscigenação racial imaginados por Quaderna são transpostos para a configuração do “romance-epopeico” que ele intenta escrever. O romance é visto pelo narrador como um gênero que pode abrigar o seu “ideal sintético de brasilidade”. A utopia de Quaderna de representar no romance o “Povo Fidalgo-Castanho do Brasil” e alçar ao poder o “povo da Onça-Castanha” (SUASSUNA, 2007, p. 276) tem relação com o discurso da cordialidade, o qual se encontra presente em vários aspectos do *Romance d’A Pedra do Reino*. Ainda segundo Chagas, o narrador-personagem teorizava acerca da forma-romance de acordo com o *modus* social que ele conhecia: “o romance seria o gênero da síntese, que no caso brasileiro, era definida como *conciliação* (de opostos), *negociação* (de conflitos), *harmonização* (de diferenças), em suma: de *cordialidade*” (CHAGAS, 2015, p. 19). O romance torna-se, para o protagonista de *A Pedra do Reino*, o “gênero apto a conferir *forma literária* ao Brasil” (CHAGAS, 2015, p. 19; grifos do autor) porque se adéqua à maneira como Quaderna interpreta a realidade social do país. Apenas a modernidade, segundo Chagas, ficava de fora do projeto conciliador de Quaderna. Em seu projeto romântico conciliador das diferenças, o narrador procurava unificar o presente do Brasil com as nossas raízes culturais, porém, ele excluía a modernidade, representada pela classe burguesa urbana.

Em complemento a análise de Chagas, verificamos que, em relação ao desejo de integração nacional e na busca por uma unificação das regiões também embasava as ideias de Quaderna e de Samuel, as personagens também pensavam em unificar o Brasil pela síntese das regiões, integrando esse imaginário regional aos seus projetos literários<sup>6</sup>. Dessa forma, as personagens colocavam em contraposição dois Brasis com características discrepantes e coexistindo de maneira compulsória: um Brasil do Nordeste, autêntico, rural, que preservava os valores tradicionais; e o outro Brasil dos centros urbanos, burguês e descaracterizado em seus valores autênticos. Seguindo o pensamento de Samuel, Quaderna estabelecia uma dicotomia mesmo no interior da região Nordeste, mas, ao contrário de Samuel que engrandecia o Nordeste da Zona da Mata, o narrador privilegiava o espaço do sertão, o qual era apresentado como expressão dos valores legítimos do Brasil. Assim, o mentor de Quaderna pensava em unificar o país dignificando-o por meio de uma epopeia que representasse os valores dos homens da Zona

---

<sup>6</sup> Segundo Farias (2006), as bases ideológicas discursivas do romance de Ariano Suassuna encontram refúgio, em relação à representação da realidade nordestina, nas concepções de Gilberto Freyre, presentes em *Manifesto regionalista* (1926), mas, sobretudo, nas concepções de Djacir Meneses, apresentadas no estudo *O outro Nordeste*, publicado em 1937. Em consonância com a concepção do sociólogo pernambucano de introduzir a categoria “região” como matriz da organização social do país, em contraposição à categoria político-administrativa de “estado”, o romance de Suassuna (e também *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego) afirmava a polarização “não separatista” entre o espaço do Nordeste e o espaço do Rio de Janeiro/São Paulo. Em relação às propostas de Djacir Meneses, o Nordeste era concebido por via da polaridade entre o sertão açucareiro-litorâneo e o algodoeiro-pastoril (FARIAS, 2006, p. 42).

da Mata do Nordeste, uma região litorânea e açucareira. Para Samuel, a obra da raça deveria ser escrita por um fidalgo vindo dos engenhos pernambucanos, que tenha na veia o sangue dos “conquistadores ibéricos que fundaram, com a América Latina como base, o grande Império que foi o orgulho da Latinidade católica!” (SUASSUNA, 2007, p. 196). Porém, Quaderna pensava em escrever um romance que elevasse os valores de um Brasil sertanejo, tendo como protagonistas o povo e a aristocracia fidalga sertaneja. A “Monarquia de Esquerda”, que Quaderna defendia como sistema político, era uma concepção compósita, que resulta da visão romântica do narrador sobre a convivência cordial entre o povo nordestino e os proprietários de terra, os quais constituíam a “fidalgua sertaneja”. Quanto à sua crença religiosa, esta era edificada na conciliação da religião católica, unificada com os valores populares do sertão, formando o “Catolicismo Sertanejo” ou “sebastianismo castanho” (FARIAS, 2007, p. 348). A nova religião proposta pelo narrador – o sebastianismo castanho – surge também da confluência dos valores da religião católica e da judaica, que são amalgamados às diretrizes do sistema político da monarquia de esquerda, que ele alicerça aos moldes da cultura sertaneja. Esses fundamentos concediam-lhe o direito a assumir ao mesmo tempo o posto de “Profeta da Igreja Católico-Sertaneja” e de herdeiro do trono do Brasil e “rei do Quinto Império e do Quinto Naípe” (SUASSUNA, 2007, p. 33), unificando e dignificando todas essas “vertentes distintas e complementares” em seu projeto conciliador de “incorporação do mito sebastianista no Nordeste brasileiro” (FARIAS, 2006, p. 352). Por meio dessa união de linhagens diferentes (sociais, políticas e religiosas), inscritas entre Portugal e Brasil, Quaderna profetiza a concretização do “Século do Reino”, afirmando o mito sebastianista na composição da crença religiosa nordestina. Por isso, ele profetiza a chegada de um líder revolucionário na figura de Sinésio, único por sua pureza e castidade, capaz de dignificar o povo sertanejo, combatendo os poderosos donos de terra.

Com isso, é possível afirmar que essas interpretações do Brasil próprias do romance de arquivo, defendidas por Samuel, Quaderna e Clemente, no presente do enredo, na década de 1930 trazem visões cristalizadas do final do século XIX, representadas pelo coronelismo, pelo sebastianismo, pelas rixas políticas entre famílias de latifundiários do Nordeste e pelo cangaço, formatos sociais do sistema oligárquico da República Velha. Essas formas sociais condiziam com os padrões de um atraso que o Brasil desejava superar a partir da década de 1930, quando novas formas de organização social eram anunciadas pela “transição, na sociedade brasileira, da estrutura rural oligárquica para a estrutura urbana e burguesa” (FARIAS, 2006, p. 33) e que as personagens do romance vivenciavam compulsoriamente. Os professores e o próprio Quaderna eram anacrônicos e demonstravam pouca experiência para entender a complexidade social e

política que se delineava no Brasil a partir de 1930. Entretanto, os diálogos intelectualizados das personagens Clemente, Samuel e Quaderna mostram a singularidade do Brasil como uma interpelação constante, uma questão ainda não resolvida devido à heterogeneidade dos formatos identitários e culturais do país.

Portanto, enquanto romance de arquivo, a diferença substancial do *Romance d' A Pedra do Reino* diz respeito tanto ao componente formal quanto ao temático, de forma que investe na autorreflexão para expor a própria condição de texto literário e, com base nisso, engendrar um tratamento crítico ao tema da singularidade nacional presente nas produções ficcionais que o antecederam.

## Referências

- CHAGAS, Pedro Dolabela. Sobre a origem histórica da diversidade do romance brasileiro contemporâneo. Uma leitura de Quarup como “romance de arquivo”. *Brasília* – Journal for Brazilian Studies. Vol. 3, n.1 (Jul. 2014).
- CHAGAS, Pedro Dolabela. O Romance da Pedra do Reino: o seu lugar na história. *Caletrosópio* - ISSN 2318-4574 - Volume 3 / n. 4 / jan./jun. 2015.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo*. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: Espaço Regional, Messianismo e Cangaço*. Recife: Editora Universitária - UFPE, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 8. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

## Renailda Ferreira Cazumbá

---

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, Bahia, Brasil.  
Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, na área de Língua Portuguesa, Literatura e Ensino de Língua Portuguesa.

## Edvania Gomes da Silva

---

Pós-Doutorado em Linguística (Unicamp), Doutorado e Mestrado em Linguística (Unicamp).  
Atualmente, é Professora Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB);  
docente do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (CAPES / UESB)  
e docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística (CAPES / UESB)

*Recebido em 01 de outubro de 2015.  
Aceito em 30 de novembro de 2015.*