

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A MORTE, O FEMININO E O SAGRADO:
UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA DAS ILUMINOGRATURAS DE ARIANO SUASSUNA

Ester Suassuna Simões

Recife
2016

Ester Suassuna Simões

A MORTE, O FEMININO E O SAGRADO:
UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA DAS ILUMINOGRATURAS DE ARIANO SUASSUNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Co-orientador: Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior

Recife
2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S593m Simões, Ester Suassuna
A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das
iluminogravuras de Ariano Suassuna / Ester Suassuna Simões. – 2016.
166 f.: il., fig.

Orientadora: Ermelinda Maria Araujo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências.

1. Literatura – História e crítica. 2. Movimento armorial (Arte brasileira).
3. Gravura. 4. O Sagrado. 5. Morte – Aspectos simbólicos. 6. Poetas
brasileiros. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araujo (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-175)

ESTER SUASSUNA SIMÕES

**A MORTE, O FEMININO E O SAGRADO: Uma Leitura Intersemiótica
das Iluminogravuras de Ariano Suassuna**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 16/6/2016.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior
Coorientador – TEORIA DA ARTE / UFPE

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Hildeberto Barbosa de Araujo Filho
JORNALISMO - UFPB

Recife – PE
2016

A Ariano Suassuna,
o meu guia, *que se foi para o Sol, transfigurado*

*“Ter um avô assim era para mim mais que um parentesco.
Era um laço de orgulho nas raízes mais antigas”*
Mia Couto

Agradecimentos

À orientadora desta pesquisa, Ermelinda Ferreira, por ter sido guia e companheira em todos os passos e por ter me apoiado em todas as decisões difíceis. O desafio foi grande, que bom que não tive que o enfrentar sozinha.

Ao coorientador Carlos Newton Júnior, pela disponibilidade e gentileza com que me ajuda sempre e por ter me deixado herdar um pouco da linda amizade dedicada a Ariano – que essa seja uma pequena homenagem, de nós para ele.

À minha mãe, por tanta ajuda, incentivo e compreensão. Madre, sua presença permitiu o máximo de tranquilidade e segurança possíveis nesses dias de instabilidade, muito obrigada.

Ao meu pai, grande incentivador, ouvinte e leitor. Meus caminhos são seus também!

À minha irmã, que, mesmo sendo mais nova, é quem me mostra o caminho do amor.

Aos meus avós, todos eles. Cada um à sua maneira, foram todos fundamentais na formação de quem eu sou hoje.

A todos os meus tios e tias, na pessoa de Tio Dantas. Meu patrão, sem tantas conversas esclarecedoras, e sem as várias ajudas na procura de materiais, nada disso seria possível.

Aos meus primos, especialmente a Mari e Lucas, pela atenção dedicada e por tantas ajudas.

À família Santos Silva, especialmente a Fátima e Eduardo, por tanta amizade e pelo socorro de todas as horas – este texto é de vocês também!

Aos meus amigos da família, da escola, de Letras e da Cultura. Aprendi sempre e muito com vocês, muito obrigada. Agradeço especialmente aos que, sendo maravilhosos como são, leram e revisaram partes deste texto: Carlla, Danielle, Dantinhas, Diogo, Duda, Emanuele, Jannine, Laís, Lucas, Malu, Mari, Paula e Rahissa.

A todos os meus professores, nas pessoas de Livia e Flávia Suassuna, Anco Márcio e Roland Walter.

Aos funcionários das coordenações de Letras e do PPGL, especialmente a Mércia e Diva.

A Fernanda, da xerox do DCE, que tanto me ajudou durante todo o meu percurso, desde o início da graduação.

À Capes, pela bolsa que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

Eu precisaria de alguém que me “ouvisse”; mas que me ouvisse sentindo cada palavra como um tiro ou uma facada. Porque é assim que eu ouço as palavras ligadas a essa história, Sr. Corregedor. Cada uma tem seu significado sangrento, no estranho “Sertão” que venho edificando aos poucos, ao som castanho e rouco do meu Canto, como um Castelo de pedra a partir do sertão real.

Ariano Suassuna

Resumo

Em 1980 e 1985 Ariano Suassuna publicou, em tiragens de cerca de 50 cópias, dois álbuns contendo, cada um, dez *iluminogravuras*. Gênero artístico criado pelo escritor, elas integram poema e ilustrações criados pelo artista em consonância com o que propunha o Movimento Armorial, lançado em 1970: a realização de uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular brasileira privilegiando a integração entre as diversas manifestações artísticas. Este trabalho propõe uma leitura intersemiótica desses dois álbuns, intitulados *Dez Sonetos Com Mote Alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*, a partir de três temas fundamentais: a morte, o feminino e o sagrado. A escassez de referencial teórico sobre o tema tornou necessário um aprofundamento inicial, que consistiu em uma investigação das diversas fontes referidas por Suassuna, bem como das publicações das iluminogravuras e de estudos sobre elas. Ainda como preparação para a leitura proposta, construiu-se um “inventário simbólico”, em que ficou clara a significativa recorrência simbólica tanto no âmbito pictórico quanto no âmbito lexical das iluminogravuras. Essa recorrência também existe nas demais produções de Suassuna, que, em verdade, unem-se em uma grande obra sistêmica, da qual as iluminogravuras são verdadeiros emblemas.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Iluminogravura; Movimento Armorial; Intersemiose.

Abstract

In 1980 and 1985 Ariano Suassuna published two albums containing ten *iluminogravuras* each in runs of about 50 copies. They are an artistic genre created by the writer that integrates poetry and illustration in line with what proposed the Armorial Movement, launched in 1970: the creation of high art based upon elements of Brazilian popular culture also favouring the integration between the various artistic manifestations. This paper proposes an inter-semiotic reading of these two albums, entitled *Dez Sonetos Com Mote Alheio* (Ten sonnets with quotes from others) and *Sonetos de Albano Cervonegro* (Albano Cervonegro's sonnets). The reading will take into account specially three key themes: death, the feminine and the sacred. The very short number of theoretical texts on the subject showed us the need for an initial deep search, which consisted of an investigation of the various sources referred to by Suassuna, as well as the publications of the *iluminogravuras* and studies on them. Also in preparation for the reading we propose, we created something we called "symbolic inventory". From this "inventory", it became clear that there is significant symbolic recurrence both in the pictorial context and in the lexical scope of *iluminogravuras*. This recurrence is also true in other productions of Suassuna, which means they are all unite in a large systemic symbolic universe, for which the *iluminogravuras* are true emblems.

Key words: Ariano Suassuna; Iluminogravura; Armorial Movement; Intersemiosis.

Lista de imagens

1. “O Presépio e Nós” (Coleção da autora) e “Martelo Agalopado”. (Foto de Manuel Dantas Vilar).	24
2. Cópia iluminada do Beato de Liébana (BACKHOUSE, 1998, p. 44)	29
3. <i>Apocalipse de Lorvão</i> . Disponível em: http://digitalq.dgarq.gov.pt . Acesso em: agosto 2015	30
4. Capa de folheto de J. Borges. (BORGES, 1993, p.71).	33
5. Ilustração do <i>Romance d’A Pedra do Reino</i> . (SUASSUNA, 2004, p.159)	34
6. Partições dos brasões. (TOSTES, 1983, p. 44).	36
7. Peças móveis dos brasões. (TOSTES, 1983, p. 49).	37
8. Peças honrosas dos brasões. (TOSTES, 1983, p. 60).	38
9. Brasão da família Albuquerque. (FARIA, 1961, p. 40). e brasão da família Cavalcanti. (FARIA, 1961, p. 154).	39
10. Ferros de ribeira. (FERREIRA apud PAES, 2012, p. 68).	40
11. Capa de Ferros do Cariri e exemplo de ferro (SUASSUNA, 1974a)	41
12. Diferenças em ferros familiares (MAIA apud PAES, 2012, p. 38).	42
13. Ferro Suassuna e Planeta Saturno	43
14. Alfabeto Sertanejo (NEWTON JÚNIOR, 1999)	44
15. Pintura rupestre da Tradição Nordeste (PESSIS, 2003, p. 83).	45
16. Pintura rupestre da Tradição Agreste (PESSIS, 2003, p. 87).	46
17. Pedra do Ingá, PB. (Foto de Anaís Simões).	48
18. Detalhes da Pedra do ingá, PB. (Foto de Anaís Simões).	50
19. Capas dos álbuns de iluminogravuras (LIBÂNIO, 2015, p. 80/82)	56
20. Painel de Guilherme da Fonte no aeroporto de Campina Grande	61
21. Detalhe da iluminogravura “A Mulher e o Reino”. (SUASSUNA, 1980).	70
22. Exemplo de busca em <i>imgseek</i> .	71
23. Planilha <i>Excel</i> 1	72
24. Planilha <i>Excel</i> 2	73
25. Nuvem de palavras do primeiro álbum.	75
26. Nuvem de palavras do segundo álbum.	76
27. Nuvem de palavras dos dois álbuns	77
28. Exemplos de desenhos de onça (SUASSUNA, 1980 e 1985)	81
29. Exemplos de desenhos de sol (SUASSUNA, 1980 e 1985)	87

30. “A Viagem”. (SUASSUNA, 1980).	103
31. “A Acauhan – A Malhada da Onça”. (SUASSUNA, 1980).	105
32. Retrato de João Suassuna	108
33. “Infância”. (SUASSUNA, 1980).	110
34. “A Estrada”. (SUASSUNA, 1980).	112
35. “A Mulher e o Reino”. (SUASSUNA, 1980).	113
36. “O Mundo do Sertão”. (SUASSUNA, 1980).	116
37. Brasões das famílias Albuquerque, Cavalcanti e Suassuna. (Brasão Suassuna: nanquim sobre papel de Lucas Suassuna Wanderley).	117
38. “O Sol”. (SUASSUNA, 1980).	119
39. “O Amor e a Morte”. (SUASSUNA, 1980).	122
40. “A Morte – A Moça Caetana”. (SUASSUNA, 1980).	124
41. Deusa das Serpentes	126
42. “O Sol de Deus”. (SUASSUNA, 1980).	127
43. A Mulher Vestida de Sol: Liébana, Lorvão, Suassuna.	128
44. “Abertura ‘sob pele de ovelha’”. (SUASSUNA, 1985).	130
45. Candelabros do Bem, da Verdade e da Beleza (SUASSUNA)	131
46. “Soneto de Babilônia e Sertão”. (SUASSUNA, 1985)	135
47. “O Campo”. (SUASSUNA, 1985)	138
48. “O Reino da Acauhan”. (SUASSUNA, 1985)	141
49. “Sonho”. (SUASSUNA, 1985)	142
50. “O Sono e o Mito”. (SUASSUNA, 1985)	144
51. “O Amor e o Desejo”. (SUASSUNA, 1985)	146
52. “A Tigre Negra ou o Amor e o Tempo”. (SUASSUNA, 1985)	148
53. “Dom”. (SUASSUNA, 1985)	152
54. “Lápide”. (SUASSUNA, 1985)	153

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
	PRIMEIRA PARTE - Apresentação das iluminogravuras	15
1	DEFINIÇÃO E INSERÇÃO NO MOVIMENTO ARMORIAL	15
2	FONTES	24
2.1	ILUMINURAS	25
2.2	GRAVURAS	30
2.3	ARTE HERÁLDICA EUROPEIA E SERTANEJA	34
2.4	ARTE RUPESTRE	44
2.5	MOTES E TEMAS	50
3	PUBLICAÇÕES	55
4	ESTUDOS SOBRE O TEMA	61
	SEGUNDA PARTE – Inventário simbólico das iluminogravuras	69
	TERCEIRA PARTE – Leitura intersemiótica das iluminogravuras	98
1	<i>DEZ SONETOS COM MOTE ALHEIO</i>	102
2	<i>SONETOS DE ALBANO CERVONEGRO</i>	129
	À GUIA DE CONCLUSÃO	157
	REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO

O oitavo dos nove filhos de Rita de Cássia e João Suassuna, Ariano, nasceu na capital do estado da Paraíba em 16 de junho de 1927. Quando o menino tinha apenas três anos de idade, sua família perde o convívio do pai, assassinado como consequência dos conflitos no âmbito da Revolução de 1930. Essa morte prematura marca profundamente Ariano Suassuna e toda a sua obra, que se constrói, de certa maneira, como uma homenagem à memória da figura paterna, como uma busca da recuperação do trauma pelo viés da arte.

A partir de 1930, Dona Ritinha, a viúva de João Suassuna, e seus filhos passam a ser perseguidos, tendo que mudar constantemente de casa e de cidade até conseguirem, finalmente, estabelecer-se em Taperoá (PB). É nessa vila sertaneja que Ariano, leitor entusiasmado, conhece os espetáculos de circo e de mamulengo e também as apresentações de cantadores, as músicas e versos do romanceiro popular, manifestações que mais tarde seriam enormemente significativas em sua produção artística.

Quando Suassuna era estudante da Faculdade de Direito do Recife, conheceu Hermilo Borba Filho e José Laurênio de Melo, entre outros jovens artistas, com quem retomou o Teatro do Estudante de Pernambuco em 1946. Foi no contexto do TEP que Suassuna conheceu a obra de Garcia Lorca, que é fortemente influenciada pela cultura popular espanhola, e começou a perceber que aqueles elementos da cultura sertaneja que admirava desde menino e que formaram sua visão de mundo possuíam forte potencial para a renovação do teatro brasileiro. Desde então, suas peças retomam folhetos de cordel e entremezes de autoria popular e mesmo os seus poemas desta época já apresentavam esta tendência.

Posteriormente, entre 1954 e 1961, juntamente com outros companheiros do TEP, Suassuna integrou O Gráfico Amador, grupo que priorizava a visão do livro como objeto de arte e que valorizava o cuidado estético na publicação para além das edições de luxo. Lima (2014) explica que havia n'O Gráfico também uma vontade de resposta ao vazio editorial nordestino que forçava a submissão total aos desejos dos editores do Sudeste, os quais só publicavam autores nordestinos já conhecidos do público. O objetivo inicial, portanto, era publicar os textos dos próprios integrantes do grupo – Suassuna foi um dos membros que tiveram textos publicados por O Gráfico Amador. Essa experiência marcou sua formação e pode ser apontada como um dos momentos de preparação para a posterior produção das iluminogravuras.

Estava claro o caminho artístico de Suassuna. Suas peças de teatro, romances e poemas, bem como toda a sua produção no domínio das artes plásticas começam a compor um universo

uno cuja fonte profunda inspiradora é o grande tesouro da produção popular brasileira (e nordestina em particular).

Em 18 de outubro de 1970, no Recife, é lançado oficialmente o Movimento Armorial. O princípio norteador desse movimento, que foi idealizado por Suassuna, é a busca pela realização de uma arte erudita brasileira a partir de elementos da nossa cultura popular. Entre os artistas do movimento, houve uma identificação mútua nessa busca, mesmo que a partir dela os caminhos traçados tenham sido vários. Essa identificação se deu também na tentativa de promover o diálogo entre as diferentes manifestações artísticas.

Os primeiros cinco anos que se seguiram ao lançamento do Movimento Armorial são considerados a “Fase Experimental”, que foi seguida de uma segunda fase mais amadurecida, conhecida como Fase Romançal. Depois disso, por volta de 1980, há quem anuncie o fim do movimento. No entanto, outros defendem que há, pelo contrário, um momento de aprofundamento das questões levantadas nos anos anteriores com a chegada de novos artistas na chamada Fase Arraial.

Na verdade, data exatamente de 1980 a publicação do primeiro álbum das chamadas iluminogravuras – neologismo formado pelas palavras *iluminura* e *gravura*. Essas duas modalidades artísticas, que juntas nomeiam o trabalho de Suassuna, têm em comum o fato de trazerem em si indicações de união entre a literatura e as artes plásticas¹. Nas iluminogravuras, não é diferente, e os símbolos que compõem o universo artístico de Suassuna são sintetizados na integração entre palavras e imagens. Foram publicados dois álbuns com essa produção, cada um com dez sonetos escritos e ilustrados em matriz pelo próprio poeta em folhas de papel cartão: *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980) e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985).

Nosso interesse por este estudo começou em 2009 quando, ainda no segundo ano da graduação, tivemos a oportunidade de fazer um curso de verão na Universidade de Cambridge cujo tema era a poesia romântica inglesa. Chamou-nos a atenção, na ocasião, o trabalho de William Blake, que “iluminou” muitos de seus textos com gravuras feitas em chapas de cobre e pintadas à mão. Esses trabalhos ilustrados do poeta inglês remeteram-nos imediatamente às iluminogravuras de Suassuna, que já conhecíamos anteriormente. Assim, o ensaio que apresentamos ao final daquele curso foi um estudo comparativo entre as duas produções intitulado “William Blake and Ariano Suassuna: illuminated artists”.

Além de suscitar um encantamento pessoal por essa produção artística *sui generis*, esse primeiro exercício de análise das iluminogravuras revelou algumas dificuldades que

¹ Pensando especificamente na xilogravura popular e na sua presença em capas de cordel.

terminaram por motivar o aprofundamento de questões diversas nesta dissertação. A mais significativa dessas dificuldades, sem dúvida, é a ausência de estudos detalhados que tratem exclusivamente ou ao menos prioritariamente desse tema. A obra de Ariano Suassuna tem sido muito estudada e, portanto, há produção bibliográfica importante sobre ela, bem como sobre o Movimento Armorial e seus integrantes em diversos programas de pós-graduação do país. Nota-se, no entanto, escassez de produção e de reflexão teórica sobre a poesia desse autor, especialmente no que concerne às iluminogravuras.

Esse não é um acontecimento gratuito e pelos menos dois fatores podem explicá-lo: em primeiro lugar, a poesia de Suassuna foi pouco publicada e os volumes que existem são praticamente raridades bibliográficas – é o caso, inclusive, das iluminogravuras; em segundo lugar, tratam-se de textos que, distantes da veia cômica pela qual o poeta ficou conhecido pelo público e repletos de símbolos próprios, podem ser vistos como de difícil acesso. De certa maneira, ao selecionar 20 sonetos seus e ilustrá-los, Suassuna termina ampliando significativamente suas possibilidades de expressão ao mesmo tempo em que oferece ao leitor mais “chaves” de acesso aos poemas ditos herméticos. É a unidade do conjunto que garante a existência de alegorias próprias, símbolos característicos e ressignificados no interior de sonetos e de ilustrações. O convite ao enigma da leitura é irresistível, e cada iluminogravura parece desafiar o leitor, e dizer, tal qual uma esfinge: “decifra-me, ou te devoro”.

É evidente que qualquer trabalho sobre este tema deve passar pela apreciação do diálogo entre a literatura e as outras artes, neste caso, especialmente a pintura. Sem essa consciência integradora da intersemiose, a leitura das iluminogravuras seria incompleta. Assim, este trabalho propõe duas tarefas complementares: uma apresentação geral das iluminogravuras como primeira tentativa de preenchimento daquela lacuna identificada; e uma sugestão de leitura intersemiótica dessa singular produção de Suassuna.

A primeira dessas tarefas se apresenta já na primeira parte desta dissertação, na qual se faz uma definição do gênero *iluminogravura* acompanhada de uma reflexão sobre a sua inserção no Movimento Armorial, idealizado por Suassuna. Em seguida, procurou-se identificar as fontes, principalmente pictóricas, mas também literárias, que teriam servido a Suassuna na feitura de suas iluminogravuras. Tenta-se, assim, contextualizar essa produção, localizando os muito variados parentescos que possui com a arte ocidental. São apresentados como fontes: as iluminuras medievais; as gravuras nordestinas; a arte rupestre; a arte heráldica²; os poemas e poetas que “emprestaram” motes e temas para os sonetos de Suassuna.

² Não só a heráldica medieval, mas também a dos ferros de marcar, referidos por Suassuna como “heráldica sertaneja”.

Para todas essas fontes, buscou-se estabelecer as definições e as aproximações possíveis com as iluminogravuras de Suassuna. Como referencial teórico, adotou-se, para cada um dos temas tratados, autores fundamentais, como Newton Júnior (1999) e Santos (2009) para a obra de Suassuna e o Armorial, Tostes (1983) para a arte heráldica, Costella (1984) para a xilogravura popular, Martin (1996) para a arte rupestre do Nordeste Brasileiro.

Ainda na primeira parte, faz-se um apanhado geral das diversas publicações parciais e totais das iluminogravuras de Suassuna. Inicialmente fruto de um trabalho que envolve fases manuais na produção do que pode ser chamado de livro “artesanal”, cada um dos dois álbuns de iluminogravuras não possuía mais do que 50 cópias. Ao longo dos anos, no entanto, as iluminogravuras passaram a ser produzidas de maneira avulsa e também reproduzidas em tamanho menor em catálogos, agendas, calendários, etc. Todas as publicações encontradas até o presente momento estão aqui catalogadas.

Como último ponto dessa parte introdutória, são discutidos todos os textos de crítica e análise que foram encontrados sobre o tema. Desde curtos artigos publicados em jornais e revistas até capítulos de dissertações e ensaios em revistas de pós-graduação. Como já foi dito, a produção disponível não é extensa, mas procuramos referi-la de maneira completa, apontando a abordagem específica de cada um dos textos encontrados a partir de buscas realizadas em bibliotecas e sebos, no portal de periódicos da Capes e também em arquivos pessoais a que tivemos acesso.

O pré-projeto de dissertação inicialmente apresentado a este programa de pós-graduação propunha a leitura e a análise dos dois álbuns de iluminogravuras (*Dez Sonetos com Mote Alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*) no âmbito da intersemiose. Para iniciar esse trabalho potencialmente vultoso, pareceu necessário, primeiramente, fazer uma espécie de reconhecimento e de mapeamento do corpus, a partir do qual se poderia estabelecer um recorte possível e uma metodologia adequada para desenvolver a análise. Propôs-se, então, a criação de um “inventário simbólico” de todas as iluminogravuras. Na segunda parte desta dissertação estão relatadas a concepção e a elaboração desse inventário, o qual está disponibilizado para o leitor na forma de uma planilha Excel. Também nessa segunda parte, discutimos as palavras mais frequentes nesses sonetos e suas peculiaridades simbólicas.

Por fim, na terceira parte, sugere-se uma leitura inicial das iluminogravuras dentro dos conjuntos formados pelos dois álbuns em que se inserem originalmente, por encontrar-se neles uma unidade que os configura como livros que devem ser lidos e analisados em contexto. Essa leitura é bastante orientada e enriquecida pelos dados e pelas questões levantadas nas duas primeiras partes deste trabalho. Os estudos de autores como Eco (2012), Gonçalves (1994),

Manguel (2009), Paz (1996) e Varga (1999), foram de grande importância para a reflexão sobre a apreciação da poesia e de imagens pictóricas, bem como sobre as possibilidades de relação entre esses dois tipos de leitura.

Em reflexão a partir dos dados levantados pelas duas primeiras partes desta dissertação, ficou claro que nos dois álbuns de iluminogravuras há importante unidade e coesão simbólicas e temáticas. Nas iluminogravuras, há uma primeira síntese do universo artístico suassuniano, inclusive no que ele representa de concretização do projeto armorial: criação de uma arte erudita brasileira a partir de raízes da cultura popular e da união de modalidades artísticas diferentes. Nesta perspectiva de integração, propusemos uma leitura das iluminogravuras a partir das representações simbólicas associadas a três eixos temáticos: a morte, o feminino e o sagrado.

PRIMEIRA PARTE

Apresentação das iluminogravuras

O sonho de unir o texto literário e a imagem num só emblema [...]

Ariano Suassuna

1 DEFINIÇÃO E INSERÇÃO NO MOVIMENTO ARMORIAL

Gênero artístico criado por Ariano Suassuna, a *iluminogravura* sintetiza, como sugere o neologismo que a nomeia, pelo menos duas influências importantes: as *iluminuras* medievais e as *gravuras* populares do Nordeste brasileiro. Trabalho feito em papel cartão, cada iluminogravura contém um soneto e suas ilustrações que, criadas originalmente numa matriz com tinta nanquim (a exemplo do texto), foram em seguida copiadas em offset para, então, serem coloridas a mão por Suassuna.

Esta produção, que alia, portanto, a literatura às artes visuais, está, a nosso ver, totalmente inserida na estética do movimento artístico idealizado por Suassuna, o Movimento Armorial. Para explicar esta inserção, falaremos inicialmente do próprio movimento, suas origens e seus desdobramentos.

A palavra “armorial” é um substantivo da língua portuguesa ligado à Heráldica que designa o conjunto de brasões de um povo; seu uso como adjetivo também é um neologismo e começou a ser usado por Ariano Suassuna ainda na década de 1950 em títulos e versos de poemas seus (o poema “Canto Armorial”, escrito em 1950, é um exemplo). Foi este neologismo que o escritor escolheu para nomear, posteriormente, o movimento artístico que idealizou e do qual permanece sendo o maior representante. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 90). Suassuna assim justifica a escolha desse nome:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual eu sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (SUASSUNA, 1974b, p. 9)

O primeiro argumento usado por Suassuna, a beleza da palavra, pode parecer de pouca importância, ou simples demais. Revela, no entanto, a imensa preocupação do escritor com a estética, ou melhor, com uma certa “coerência estética” de sua produção em todas as modalidades artísticas em que atuou. Quando questionado sobre o final do Movimento Armorial, tema de que trataremos posteriormente, Suassuna falava, inclusive, da perpetuação e manutenção de uma certa “estética armorial”.

É significativa também, no trecho transcrito, a referência específica à arte na pedra, ao Barroco brasileiro e ao Romanceiro nordestino, pois Suassuna costumava identificar três elementos formadores daquilo que hoje entendemos como a cultura brasileira: a arte rupestre, a arte barroca e a arte popular. Ao explicar o uso da palavra *armorial*, portanto, o escritor inscreve-a nestes três elementos fundadores e associa o seu projeto de obra artística à totalidade da cultura brasileira.

O Movimento Armorial foi lançado oficialmente no Recife, em 18 de outubro de 1970, com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara e uma exposição de esculturas, pinturas e gravuras. Naquele momento, Ariano Suassuna era diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da UFPE, que promoveu o evento. Além do programa da exposição, que pode ser visto como um pequeno manifesto, não houve, naquele momento, para este movimento artístico, a produção de um texto mais extenso que comentasse a proposta geral de seus artistas.

Assim, a divulgação inicial das ideias do Armorial foi feita posteriormente, por exemplo, através de entrevistas e palestras que o próprio Suassuna fez em vários lugares do país e em uma coluna intitulada “Almanaque Armorial”, que o escritor assinou no Jornal da Semana por cerca de dois anos (1972-1974). Sobre esta peculiaridade do Movimento, Idelette dos Santos afirma que “uma possível “armorialidade” se elabora, portanto, através da conceituação de fatos empíricos: o único ponto de partida está na obra de arte. A partir de práticas artísticas, criadas individualmente ou em grupo, aparecem as tendências, as linhas gerais da teoria armorial da arte” (SANTOS, 2009, p.33).

Somente alguns anos depois do lançamento oficial é que o escritor então publica certos encaminhamentos e definições mais detalhados do Armorial. A definição geral do Movimento, publicada em 1974, assim explica:

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

Em linhas gerais, é possível afirmar que o Movimento Armorial aproximou artistas que tinham em comum a busca por uma arte erudita brasileira baseada nos elementos da cultura popular nordestina, mais especificamente, como está claro no texto de Suassuna, do folheto de cordel. Sobre esta escolha, escreve Idelette dos Santos:

O folheto da literatura de cordel fornece ao artista armorial temas e esquemas narrativos; a cantoria lhe oferece gêneros poéticos pouco conhecidos, sonoridades e ritmos novos que fazem os poetas esquecerem, através de uma aprendizagem nova, as leis e regras da poesia letrada. O pintor e o gravador encontraram no folheto a ilustração, a xilogravura; o músico, sons e cantos novos tocados com instrumentos reinventados. (SANTOS, 2009, p.34)

No trecho transcrito, quase tudo nos parece bem colocado, principalmente por anunciar, na escolha do folheto de cordel, a valorização do diálogo entre as várias manifestações artísticas. Discordamos, no entanto, de um sugerido esquecimento das “leis e regras da poesia letrada” pelos poetas armoriais. A poesia de Suassuna não poderia servir de exemplo para tal; os próprios poemas iluminogravados, por exemplo, são todos feitos na forma clássica do soneto.

É possível perceber, então, que além das bases da cultura popular, outro princípio norteador importante do Movimento Armorial é a integração entre as artes. “Além do texto, oral ou escrito, a literatura de folheto oferece um modelo de integração de formas artísticas que a cultura erudita costuma distinguir com cuidado: palavra e imagem estão em contato direto” (SANTOS, 2009, p. 19).

Não por acaso, estavam inseridos no grupo de armoriais artistas da música, das artes plásticas e da literatura e havia, desde o começo, um incentivo à união de produções de linguagens artísticas diversas. Suassuna defende

uma visão mais democrática da beleza, menos racional e mais orgânica, uma visão de beleza que se afasta do *princípio da autonomia* da arte para abraçar o *princípio da integração*, tão presente em manifestações artísticas de ciclos culturais pré-clássicos e anticlássicos, e que, na tradição do pensamento ocidental, são tachadas de “exóticas” ou “primitivas”. (NEWTON JÚNIOR, 2012, p. 128).

Em texto sobre o Armorial, Suassuna apresenta as diretrizes do movimento, e assim se posiciona sobre este projeto:

Por um lado, estamos conscientes de que a Arte armorial, partindo das raízes populares da nossa Cultura, não pode nem deve se limitar a repeti-las; tem de recriá-las e transformá-las de acordo com o temperamento e o universo particular de cada um de nós. Por outro lado, temos consciência de que, se conseguirmos expressar o que é nosso com a qualidade artística necessária, estaremos seguindo o único caminho capaz de levar à verdadeira Arte universal – aquela que, partindo do nacional, se universaliza pela boa qualidade. (SUASSUNA, 1974b, p. 67)

Está inscrita nesta proposição a famosa ideia atribuída a Tolstoi que o próprio Suassuna citava constantemente em entrevistas e aulas-espetáculo: “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”. Os artistas armoriais, ao buscarem suas fontes na arte popular nordestina, não pretendiam, no entanto, restringir sua atuação a essa região.

O Movimento Armorial propôs uma produção nacional, coesa e aliada a um projeto que se pretendia ao mesmo tempo unificado e diverso. Sobre este projeto, no prefácio da *Seleta em Prosa e Verso* de Suassuna, Silviano Santiago afirma:

unem-se assim no produto literário o desejo de inscrevê-lo em determinado e específico ponto do Nordeste do Brasil (Paraíba, para ser preciso), e, ao mesmo tempo, a necessidade de apresentar este ponto como um microcosmo da realidade cultural luso-brasileira, a realidade cultural da civilização latina (SANTIAGO, 2011, p.21).

Importa esclarecer o que os artistas armoriais entendem por “arte popular”, já que esta seria a base de sua produção, e é um termo que pode ter definições diferentes. Distante do que se convencionou chamar de cultura “pop” e não necessariamente ligada ao que seria popular no sentido de bastante conhecido do público, a cultura popular à qual os armorias pretendem aliar suas obras é aquela que

é feita pelo Povo, pelo “quarto Estado”, aqui identificado com os analfabetos ou semi-analfabetos. É o conjunto dos espetáculos como o bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes de Cavallhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização europeia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular. (SUASSUNA, 2008a, p.156)

É importante perceber também que, ao escolher a arte popular como base de suas criações, os artistas armoriais não a colocam em posição inferior ou de menos qualidade em relação ao que se convencionou chamar de arte erudita. Não se busca o olhar exótico ou infantilizado sobre essa produção. Se essa continua sendo uma posição de certa maneira polêmica, na década de 1970 o contexto era ainda mais intimidador, como comenta o Professor Lourival Holanda:

Anos turbulentos aqueles, e que pediam uma ação de coragem lúcida no plano cultural – lúcida e generosa. Era preciso falar sobre os valores do povo sem adulação, numa postura (ou impostura) própria a tantos que se arvoraram a falar em nome do povo; e também sem desprezá-lo, como era prática corrente de certa elite que se achava bem pensante porque bem distante da rua. (...)E Ariano vinha reivindicar os valores disseminados na cultura popular como valores reais. Queria, sobre eles, um olhar além de toda condescendência do olhar exótico. (HOLANDA, 2007, p. 103)

Ainda como estudante da Faculdade de Direito do Recife, Suassuna conheceu Hermilo Borba Filho e José Laurênio de Melo, entre outros jovens artistas, com quem retomou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) em 1946. Foi no contexto do TEP que começaram as primeiras “experiências” de Suassuna na união entre o erudito e o popular no texto teatral, principalmente pela influência de Garcia Lorca. Suas peças retomavam folhetos de cordel e entremezes de autoria popular e também seus poemas desta época apresentavam esta tendência.

Outra experiência formadora que pode ser citada, esta no campo da produção plástica, é a vivência de Suassuna como membro d'O Gráfico Amador, assim definido no primeiro boletim do grupo:

O Gráfico Amador reúne um grupo de pessoas interessadas na arte do livro. Fundado em maio de 1954, tem a finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores. Os trabalhos são idealizados e projetados por Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. (LIMA, 2014, p. 53)

O Gráfico priorizou a publicação de obras de membros do grupo, e Suassuna teve pelo menos três textos publicados dentro desse contexto da cuidadosa forma gráfica. O primeiro, *Ode* (1955), é um pequeno livro de doze páginas que, ao que consta, possui apenas um poema: uma ode ao amigo José Laurênio de Melo. Também pelo Gráfico, foi publicado o programa da peça *A Pena e a Lei* (1960). Finalmente, a peça *O Casamento Suspeitoso* (1961) foi publicada pela Editora Igarassu, uma espécie de continuação e tentativa de profissionalização de O Gráfico Amador.

Lima (2014, p.62) diz que, no jargão interno da sociedade, eles dividiam os membros em dois grupos: “os chamados ‘mãos limpas’, ou seja, os que não sujavam as mãos com tinta de impressão por não participarem diretamente da produção dos livros; e os ‘mãos sujas’, que, de fato, sujavam as mãos produzindo os livros”. Suassuna era um dos membros “mãos limpas”, ou seja, que não se envolviam diretamente com o trabalho da editoração. Mas a convivência nas reuniões certamente contribuiu para o artista plástico que ele mostrou ser em trabalhos como as iluminogravuras.

Assim, toda essa produção artística de Suassuna, já integrada com os princípios que posteriormente seriam defendidos no contexto do movimento, permite que se fale de uma fase embrionária, de pesquisa, ou preparatória do Movimento Armorial, que iria desde 1946 até 1969.

Os primeiros cinco anos que se seguiram ao lançamento oficial do movimento foram

denominados por Suassuna de “Fase Experimental”. Santos (2009, p. 28) afirma que, neste período,

as pesquisas avançam em todas as direções, musicais em primeiro lugar – com a criação da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial, mais conforme à visão de Suassuna –, revelando jovens músicos e compositores de talento (...). No campo literário, realizam-se as primeiras publicações de jovens poetas da geração de 65 na revista da universidade, *Estudos Universitários*.

O próprio Suassuna reconhece que, nesta primeira fase, houve certos equívocos, aproximações feitas por “adesismos”, o que ocasionou uma acentuação de diferenças e uma diminuição do grupo a partir de 1975. Em seguida, portanto, identifica uma segunda fase mais amadurecida, que chamou de Fase Romançal.

Suassuna indica, como início da fase “romançal”, o dia 18 de dezembro de 1975, quando a Orquestra Romançal Brasileira foi apresentada pela primeira vez ao público pernambucano, no Teatro Santa Isabel. A nova fase corresponde também a um novo ponto de apoio estratégico: em março de 1975, Suassuna tornou-se o Secretário de Educação e Cultura do Município de Recife (...). (SANTOS, 2009, p.29).

Depois disso, por volta de 1980, há quem anuncie o fim do movimento. É o caso da própria Idelette dos Santos, que, após considerar que é difícil definir o final de um movimento artístico, afirma que se pode “arriscar a data de 1981 como o fim do movimento, quando Ariano Suassuna, numa carta aberta publicada no *DP [Diário de Pernambuco]*, declara abandonar a literatura, deixar de publicar, de dar entrevistas, em suma, retira-se do palco cultural para realizar um balanço pessoal.” (SANTOS, 2009, p. 32).

Em entrevista para o Jornal da BEP³, em Porto de Galinhas em setembro de 2011, Ariano Suassuna diz que o Movimento Armorial continua vivo e atuante. Em seguida, faz uma ressalva: “O mais importante é a presença de uma estética armorial. O Movimento mesmo, eu marco o tempo dele entre 1970 e 1980”. A escolha do período tem a ver com um projeto maior em relação à sua produção artística e ao que a ela Suassuna pretendia associar. A Escola do Recife⁴, importante movimento do século XIX que influenciou Suassuna, tem suas datas de atuação entre 1870 e 1880. De propósito e como uma homenagem, portanto, Suassuna situa o

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jUfXteQZq3U>. Último acesso em julho de 2015.

⁴ Sobre esse movimento, diz Lourival Holanda (2007, p. 100): “Por volta de 1870, um grupo de críticos e intelectuais se empenhou em refundar valores de brasilidade que fizessem reação ao desgaste dos critérios anteriores – eram o que se convencionou chamar a *Escola do Recife*. Sua função foi fundamental para nortear os caminhos da reivindicação e da produção de uma certa identidade nacional, sobretudo através das Letras, e sua consequente política cultural. Sílvia Romero, Tobias Barreto, Clóvis Beviláqua são alguns dos nomes que a memória literária guarda de imediato. Ariano Suassuna reconhece a importância deles e, em tempo oportuno, assume levar adiante a lição.”

Armorial precisamente um século depois.

Santos corrobora essa ideia de continuidade da estética armorial, ressaltando mais adiante no mesmo livro: “O movimento, enquanto fenômeno cultural necessariamente delimitado no tempo e no espaço, acabou, mas o Armorial permanece e constitui hoje uma das grandes correntes da nova geração de artistas brasileiros, principalmente no campo das artes plásticas, da música e do teatro” (SANTOS, 2009, p.282).

Essa continuidade seria marcada, para alguns autores, depois da Fase Romançal, por um momento de aprofundamento das questões levantadas nos anos anteriores e de renovação do Movimento com a chegada de novos artistas (Dantas Suassuna e Romero de Andrade Lima na pintura e o Trio Romançal na música, por exemplo). Newton Júnior (2011a, p. 40) assim se posiciona sobre essa questão:

com o lançamento, em 1995, do Projeto Cultural Pernambuco-Brasil, elaborado por Suassuna para ser executado ao longo de sua gestão como Secretário Estadual de Cultura, no terceiro Governo de Miguel Arraes, inicia-se, a meu ver, a terceira fase do Movimento, que passei a chamar de Ilumiara e Suassuna chama de Arraial.

Este aprofundamento passa, inclusive, segundo o autor, por uma ampliação das fontes inspiradoras do Movimento:

Se a poética armorial, numa primeira fase (a fase “Experimental”), baseou-se quase exclusivamente no folheto de cordel, usando-o como uma espécie de “bandeira” e estabelecendo, a partir das xilogravuras que ilustram suas capas, os princípios para uma pintura e uma gravura de viés erudito, não podemos deixar de registrar que essa proposta inicial enriqueceu-se substancialmente nas duas fases seguintes (a “Romançal” e a “Arraial” ou “Ilumiara”), a partir da inclusão, em suas considerações, de dois outros universos artísticos – o da arte pré-histórica brasileira e o da arte popular dos povos do chamado “terceiro mundo”. (NEWTON JÚNIOR, 2011b, p. 38)

O ano de 1981, que alguns apontam como o final do Movimento Armorial, marca também o momento em que Suassuna começa a escrever um livro que permanece inédito. Seria uma continuação da trilogia iniciada com a *Pedra do Reino* e depois interrompida; porém, de maneira mais ousada, Suassuna apresenta-o como um *livro-síntese*, em que estariam presentes elementos da prosa, da poesia e do teatro, bem como das artes visuais.

O período de “silêncio” de Suassuna citado por Santos durou quase dez anos: até o final da década de 1980, o autor não deu entrevistas e manteve-se distante da vida pública. É, entretanto, um período de grande produção: “quando ele falava em isolamento, em abandono da vida literária, não queria dizer que renunciava à literatura, e sim a toda a publicidade em volta da sua produção. Continuou escrevendo e dando suas aulas de estética e cultura brasileira,

em vários cursos da UFPE.” (NEWTON JUNIOR, 1999, p.94).

Como exemplo dessa produção, podemos dizer que datam de 1980 e 1985 as publicações do primeiro e do segundo álbuns de iluminogravuras, intitulados, respectivamente, *Dez Sonetos com Mote Alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*. Esse gênero, como identifica Newton Júnior (1999, p. 123), “não deixa de ser uma resposta concreta a um dos sonhos do Movimento Armorial”. Ao dizer isso, o estudioso se refere, especificamente, à seguinte formulação feita por Suassuna, cujo início usamos como epígrafe desta parte de nosso trabalho:

O sonho de unir o texto literário e a imagem num só emblema, para que a Literatura, a Tapeçaria, a Gravura, a Cerâmica e a Escultura falem, todas, através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas. Insígnias de qualquer maneira desenhadas, gravadas e iluminadas – sobre superfícies de pedra, de barro-queimado, de tecido, de couro, de áspero papel ou, então, modeladas pela forma e pela imagem da palavra. (SUASSUNA, 1989)

Se o romance inédito seria uma síntese total de vários gêneros diferentes, as iluminogravuras podem ser consideradas o primeiro passo neste caminho. Nelas, unem-se, em harmonia e ressignificação, literatura e artes plásticas a partir dos três elementos que Suassuna considerava fundadores da cultura brasileira: a arte rupestre, a arte barroca e a arte popular.

O texto literário, nas iluminogravuras, é o poema. No universo particular de Suassuna, foi a poesia que serviu sempre de fonte e de base para toda a criação artística. Em muitas entrevistas e durante décadas, o escritor se declarou, antes de tudo, poeta, e lamentou o fato deste ser o aspecto de sua obra mais ignorado pelo público e pela crítica. Na verdade, o próprio Suassuna preferiu, a certo ponto, não publicar mais suas poesias, que passaram a integrar o conjunto do seu livro inédito. Ainda hoje, portanto, a poesia do escritor segue pouco publicada, pouco divulgada e, conseqüentemente, pouco lida.

De tal forma a produção poética de Suassuna é integrante do seu projeto de produção artística, que é impossível não a considerar quando do estudo de sua obra. Principalmente pelo que essa poesia representa de sucesso em relação ao que sempre postulou como princípios de seu fazer artístico:

A gramática da criação poética de Ariano consiste numa reorganização articulada dos elementos da cultura popular de modo a fazê-los reacender seu sentido de resistência à inevitabilidade despótica do real, à pressão do presente duro que sempre ameaça de desagregação as forças do sonho (HOLANDA, 2007, p. 98).

É verdade que, repletos de símbolos cujas referências se formam dentro do próprio texto, além de inversões e uso de léxico diferenciado, os poemas de Suassuna nem sempre são de fácil apreciação. Tornam-se de mais fácil acesso, porém, quando lidos em conjunto com outros

poemas ou com peças e romances do autor.

Isto se dá pelo caráter sistêmico⁵ da produção do poeta, que criou – ou vinha criando em continuidade – um mesmo universo artístico e simbólico no qual convivem peças de teatro, romances, poesia, pintura, escultura e tapeçaria. Sobre isto, diz Newton Júnior (1999, p. 111): “o hermetismo, na poesia de Suassuna, não surge como uma opção gratuita do autor. Antes, é uma espécie de condenação ditada pela própria obra.”.

O crítico português Paulo Alexandre Esteves Borges, em artigo sobre os sonetos de Suassuna, comenta as características da linguagem usada e também corrobora esta visão de relativo “hermetismo”, e a superação do mesmo pela leitura do conjunto da obra do autor, especialmente sua prosa (referindo-se, especificamente, à trilogia de que faria parte o *Romance d’A Pedra do Reino*):

Linguagem heráldica, afim à estética armorial, extremamente visual, pictórica, cromática e simultaneamente mística – como se nela se redescobrisse o primordial falar de Anjos e Diabos de Carne –, ela reúne o inteligível e o sensível na sugestão, sempre impossível e sempre conseguida, do Inefável que comumente os transcende e neles se presentifica. Daí o seu hermetismo intrínseco, gerado pela comunicação superior que nela se veicula, o qual, operando uma natural e salutar elevação e seleção dos leitores segundo o nível do simbolismo que nela consigam penetrar, exige, pelo menos no plano da sua explicitação cultural, a leitura conjunta dos *Sonetos* e dos dois volumes já publicados da referida trilogia romanesca. (BORGES, 1998, p.158)

Nesse trecho, é de assinalar também a referência à linguagem *visual* da poesia de Suassuna, que, com léxico próprio e bem trabalhado, alude à fauna e à flora do sertão, mas também às bandeiras, cores e insígnias usadas pelo povo. A literatura armorial, em geral, parece prezar por essa visualidade: Raimundo Carrero, em depoimento publicado na revista *Continente Multicultural*, afirma que já se considera afastado da estética armorial, mas diz também que o que teria ficado desse movimento em sua literatura é a “intensa visualização” (2002, p. 22). Este aspecto da poesia de Ariano Suassuna pode ser visto como facilitador, nas iluminogravuras, da interação texto – imagem.

Além de certa dificuldade na leitura, há, na poesia de Suassuna, uma diferença em relação à veia cômica pela qual o poeta ficou conhecido pelo grande público. Peças como *Auto da Compadecida*, *A Pena e a Lei* e *Farsa da Boa Preguiça*, bem como as inúmeras Aulas-Espetáculo que apresentou em todas as regiões do país, garantiram essa associação do escritor ao riso, ao dom de contar histórias; mas há, na sua poesia, uma visão trágica do mundo forte e impossível de ignorar.

⁵ Expressão utilizada por Jarbas Maciel e retomada por Carlos Newton Júnior (1999, p. 16).

Talvez tenha sido, então, buscando ampliar as possibilidades de expressão artística e, ao mesmo tempo, criar “chaves” de acesso aos poemas ditos herméticos que Suassuna selecionou 20 sonetos seus e, ilustrando-os, criou dois álbuns de *iluminogravuras*, gênero que, como estamos tentando demonstrar, conecta-se com as propostas do Movimento Armorial, tanto no que diz respeito às bases do folheto de cordel e da arte rupestre quanto à integração entre as artes. Parece-nos claro que as iluminogravuras são realmente os emblemas unificados de poesia e artes plásticas com que sonhou Suassuna no trecho anteriormente transcrito.

Este trabalho analisará as iluminogravuras presentes nos dois conjuntos *Dez Sonetos com Mote Alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*. Trata-se de um recorte, já que há pelo menos outras duas iluminogravuras criadas de maneira avulsa. Uma delas tem como título “O Presépio e Nós”⁶ e a outra “Martelo Agalopado”.

Figura 1 - "O Presépio e Nós" (SUASSUNA) e "Martelo Agalopado" (SUASSUNA)



2 FONTES

Suassuna é um escritor que nunca se preocupou em esconder as influências que recebeu para construir sua obra. Pelo contrário, declarava-as frequentemente em entrevistas e aulas.

⁶ Uma versão anterior deste poema foi publicada também pelo grupo *O Gráfico Amador* como cartão de natal do ano de 1956.

Nelas, costumava citar, por exemplo, Cervantes, Euclydes da Cunha e Mathias Ayres. Mesmo com essa peculiaridade do autor, é difícil e muito provavelmente desnecessário determinar exatamente qual é o papel específico e o grau de importância de cada uma das diversas fontes artísticas e das obras que representaram influências diretas na criação das suas iluminogravuras. Vale, no entanto, conhecê-las antes de entrarmos nas análises e leituras propostas nos capítulos seguintes.

Sabemos também que não seria possível tratar de todos os trabalhos que podem ter influenciado o de Suassuna. Portanto, os que aqui aparecem fazem parte de um recorte por nós sugerido a partir de leituras relacionadas à obra do escritor e do acompanhamento de entrevistas concedidas por ele e publicadas em meios diversos⁷.

Dito isto, começaremos pelos dois elementos que nomeiam o trabalho do poeta, as iluminuras e as gravuras, tentando buscar, no amplo universo que estas nomenclaturas englobam, aquilo que mais as aproxima do que foi feito nos álbuns *Dez Sonetos com Mote Alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*. Grande influência declarada de Suassuna, a arte rupestre também será considerada uma fonte importante aqui, bem como a arte heráldica. No domínio do texto, trataremos dos motes e temas apresentados em muitos dos sonetos de Suassuna.

2.1 ILUMINURAS

O livro *A History of Illuminated Manuscripts*, de Christopher de Hamel (2012), analisa as produções de manuscritos medievais. Segundo o autor, de maneira aproximada, a Idade Média corresponde ao período entre o momento em que, a partir da evolução dos rolos de papel, começamos a fabricar livros no formato retangular e o momento da invenção e do uso recorrente da imprensa, que, pouco a pouco, substituiu os copistas medievais. Blasselle (1997, p.28) afirma que, ainda que seja necessário distinguir os diferentes períodos ao longo da história, o livro medieval apresenta, em relação ao livro como nós conhecemos, diferenças de aspecto, mas não de estrutura.

Os manuscritos medievais mais ricos e valiosos incluíam ilustrações de cor em ouro

⁷ Alguns textos teóricos poderão apresentar datas relativamente antigas. Explicamos: há livros que são referências importantes nos respectivos temas e que não foram republicados recentemente; outros se encontravam na biblioteca de Suassuna, cujo acesso nos foi gentil e generosamente cedido pelo escritor e por seu filho, Dantas Suassuna. Estavam no acervo do poeta as seguintes referências: Borges (1993), Brennand (1974), Costella (1984), Faria (1961), Japiassu (1970), Leite (1966), Martin (1996), Pessis (2003) e Suassuna (1993, 1998). Não buscamos enveredar por um caminho que apontasse à Crítica Genética, por exemplo, mas o acesso ao acervo de Suassuna nos facilitou certas delimitações na busca por essas “fontes” para as iluminogravuras, inclusive no que diz respeito à procura da origem de certos motes utilizados em seus poemas.

e/ou prata. Esses metais preciosos apareciam em letras iniciais, fundo de pinturas e detalhes como auréolas de santos. Se levarmos à risca a nomenclatura técnica, na verdade, somente esses manuscritos que incluem decoração em ouro ou prata e que refletem, portanto, a luz que incide sobre eles, é que poderiam ser chamados de *iluminuras* (CLEMENS; GRAHAM, 2007, p. 33).

Apesar desta distinção, o próprio Hamel justifica o título de seu livro dizendo que “o termo manuscritos iluminados (*iluminuras*) para todos os livros medievais europeus é conveniente e evocativo, se não é absolutamente preciso, e aqui é usado somente no seu sentido geral”⁸. (HAMEL, 2012, p.9). No verbete *iluminura* do dicionário Houaiss (2007) não há sequer menção ao uso de metais preciosos: “desenho, miniatura, grafismo que ornamenta livros, esp. manuscritos medievais”. O termo *miniatura*, que deriva da palavra latina *minium* (cor vermelha) também é usado por alguns autores para designar esses manuscritos medievais ornamentados.

Eco (2003) lembra que era grande a importância da luz na Idade Média, período que, entretanto, permanece associado, no senso comum, às trevas:

o homem medieval se vê, ao contrário (ou pelo menos se representa na poesia ou na pintura), em um ambiente luminosíssimo. O que chama a atenção nas miniaturas medievais é que elas, que talvez tenham sido realizadas em ambientes sombrios mal iluminados por uma única janela, são plenas de luz, de uma luminosidade, aliás, particular, gerada pela combinação de cores puras, vermelho, azul, ouro, prata, branco e verde, sem esfumaturas (ECO, 2003, p.99).

O autor diz também que essa luz é associada à concepção da *claritas*, um dos três elementos que São Tomás de Aquino considerava necessários à Beleza (proporção, integridade e *claritas*) e ao próprio Deus: “uma das origens da *claritas* deriva certamente do fato de que em numerosas civilizações Deus era personificado como a Luz” (ECO, 2003, p. 102).

Newton Júnior (1999, p. 124), ao explicar o que seria a *iluminura* medieval, diz que sendo “arte ligada ao Românico, seguia todas as convenções da pintura românica. As páginas eram ricamente ornamentadas, com motivos florais, geométricos, monogramas, letras iniciais de textos, cenas religiosas, dentre outras ilustrações, que dividiam ou não o espaço com o texto, estendendo-se pelas margens do papel, em barras ou molduras”.

Blasselle (1997, p.36) afirma que, além dos afrescos, os livros são a fonte privilegiada de acesso à pintura da Alta Idade Média. Segundo o autor, a ilustração de manuscritos possuía funções diversas, de estruturação do texto, de informação ou de ornamentação. As letras iniciais, que a princípio apresentavam apenas um tamanho maior, foram, ao longo do tempo, se

⁸ Tradução nossa. Texto original: “the term ‘illuminated manuscripts’ for all the European medieval books is a convenient and evocative one, if not absolutely accurate, and is used here only in its general sense.”

desenvolvendo em belos trabalhos com desenhos geométricos, animais e motivos florais. O mesmo acontece com as margens, que às vezes eram continuações dessas letras iniciais. O autor fala também das ilustrações de página inteira, que foram ganhando importância, a ponto de haverem manuscritos dos séculos XIV e XV em que praticamente não há mais texto.

Ainda sobre as características das iluminuras, Newton Júnior afirma que “na Península Ibérica, eram comuns as figuras monstruosas, bestas-feras, animais alados, e todo um repertório de imagens fantásticas de inspiração árabe. Como toda pintura românica, a iluminura era uma pintura de contornos fortes e cores vivas, principalmente o amarelo ouro.” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p.124).

A estudiosa Janet Backhouse, em livro sobre a bela coleção de manuscritos da British Library, afirma que a escolha dos livros a serem adornados com iluminuras variou bastante ao longo dos séculos e que, durante o início da Idade Média, a grande maioria dos manuscritos iluminados era de importância religiosa (BACKHOUSE, 1998, p. 7). A própria história dos livros iluminados na Europa ocidental, segundo a autora, começa com a introdução da fé cristã nas regiões anteriormente dominadas por povos germânicos. Sendo o cristianismo uma religião fortemente centrada em um livro, a Bíblia, “ter acesso a uma cópia desse texto era um pré-requisito fundamental para todos os padres, tanto como fundamentação para seus ensinamentos, quanto como uma necessidade central na execução da liturgia” (BACKHOUSE, 1998, p. 11). A Bíblia seria naturalmente a grande escolha para ilustrações, grande caminho para a evangelização de iletrados.

Em entrevista concedida por ocasião de uma exposição de suas iluminogravuras, Suassuna citou como inspiração para este seu trabalho, na “tradição da arte medieval, as chamadas iluminuras, que eram obras feitas normalmente nos mosteiros e conventos, por frades, muitas delas tendo como assunto o Apocalipse” (SUASSUNA, 2008b). Em outra entrevista, o autor fala novamente dos apocalipses, destacando-os em relação a outros manuscritos medievais: “Então, eu me lembrei que nos manuscritos medievais do Apocalipse o artista juntava texto e ilustração. E eles chamavam *iluminuras*.” (SUASSUNA, 2015, p. 98).

Raquel de Fátima Parmegiani, em seu artigo “O apocalipse e o imaginário do medo nas iluminuras medievais” faz comentário sobre a importância deste texto durante o período medieval:

Dentre os livros bíblicos mais lidos e apropriados pela literatura e arte visual, o Apocalipse foi, sem dúvida, um dos mais importantes para a cultura medieval. Temas como Cristo entronado e cercado pelos quatro evangelistas, o Juízo Final, o inferno, imagens diabólicas, dragões no abismo, bestas com sete cabeças e dez chifres, prostituta da Babilônia sobre a besta, são

recorrentes nas miniaturas, nos portais e tímpanos das Igrejas. Pode-se dizer que a tradução visual desse texto colaborou de forma efetiva para que o medo do fim penetrasse no imaginário dessa sociedade. (PARMEGIANI, 2011,p.1).

Eco (2014, p.73) afirma que é com o Apocalipse de São João Evangelista que o feio, sob a forma do terrificante e do diabólico, faz sua entrada no mundo cristão. O autor compara as representações desse livro com o que hoje conhecemos como *disaster movies*, nos quais não se poupa a audiência de detalhes, e afirma que:

entre todas as interpretações do texto joanino, a que obteve o mais retumbante sucesso foi um comentário elefantino de centenas de páginas contra as poucas dezenas ocupadas pelo texto interpretado: trata-se de *In Apocalipsim, Libri Duodecim* do Beato abade de Liébana (730 - 785), que escreve na Espanha visigótica para a corte do rei de Oviedo.

Em texto sobre as gravuras do artista Gilvan Samico, ao falar das heranças culturais trazidas pelos portugueses para o Nordeste brasileiro, Suassuna cita “as extraordinárias xilogravuras românicas do chamado ‘Apocalipse de Lorrão’, do Liébana ou do ‘Livros das Aves’” (SUASSUNA, 1998, p.13).

O *Comentário do Apocalipse de São João*, manuscrito que teria sido produzido por um beato do mosteiro de Liébana, na Península Ibérica, é um dos mais famosos textos medievais, tendo sido copiado por mosteiros de vários lugares da Europa em épocas bastante distintas. Ficou conhecido pelo nome de *Beato de Liébana* e suas cópias são referidas, de maneira genérica, como *Beatos*. A figura abaixo mostra uma das cenas do apocalipse (a mulher vestida de sol e a besta de sete cabeças) em uma cópia do chamado *Beato de Liébana* feita no monastério de Silos, norte da Espanha no ano de 1109.

Figura 2 - Cópia iluminada do Beato de Liébana



Fonte: BACKHOUSE, 1998, p. 44

Egry (1972, p.9) explica que no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal, há dois manuscritos iluminados do século XII: “um dos manuscritos, de 1184 – parte dum bestiário – representa uma ornitologia – *Livro das Aves* –; o original é atribuído a Hugue de Saint-Victor, tendo, no dizer do autor, essa cópia sido feita no reinado de Afonso. Deve, pois, tratar-se de D. Afonso Henriques”. Esse livro, ricamente ilustrado, usa as aves como exemplos morais a serem seguidos pelos monges.

O segundo manuscrito referido por Egry e arquivado na Torre do Tombo é uma cópia ilustrada do *Comentário do Apocalipse de São João*, “compilado de anteriores comentários por Beatus de Liébana, no fim do séc. VIII. É uma das 23 cópias medievais ilustradas que se conhecem, e a única dos oito exemplares do séc. XII que traz data exata: 1189” (EGRY, 1972, p. 9).

Este manuscrito, encadernado em pele castanha, é composto por 219 folhas e está escrito em latim. Segundo Egry (1972, p. 33), “é indubitável que a escrita e a ilustração se fizeram simultaneamente, começando-se ora pela ilustração, ora pelo texto. Esta teoria pressupõe a identidade do escriba com a do iluminista; mas também aqui há dúvidas baseadas em alguns erros das ilustrações como se o texto não tivesse sido lido”. O texto é escrito majoritariamente em cor preta, sendo destacadas em cor vermelha algumas letras iniciais, epígrafes e frases julgadas como de maior importância.

A estudiosa afirma que as ilustrações do chamado *Apocalipse de Lorvão* possuem características da tardia arte clássica ocidental, enumerando algumas delas:

a moldura das pinturas que junta os seus elementos dispersos e composições livres, o fundo originalmente neutro, a redução do conteúdo ao essencial – no que o iluminador quer demonstrar só a própria história, descuidando as formas – o tipo de Cristo, jovem e imberbe, sempre rodeado de uma glória redonda, a forma circular do mapa-mundi. (EGRY, 1972, p. 35)

Figura 3 - Página do Apocalipse de Lorvão



Fonte: Arquivo nacional da Torre do Tombo, Portugal (acervo *online*).

Percebe-se, mesmo após reduzida pesquisa diante da quantidade de manuscritos medievais, que a presença das iluminuras nas iluminogravuras não se encerra no fato de que, no dois casos, há um trabalho manual que envolve a partilha do espaço entre texto e ilustrações. Além disso, podemos apontar como características comuns aos dois: o repertório de imagens fantásticas, inclusive de animais e bestas; recorrência do uso de cores primárias, principalmente no primeiro álbum; demarcação de espaços com molduras; cenas estáticas voltadas para o observador; trabalho especial de caligrafia nos títulos e nas primeiras letras dos textos.

2.2 GRAVURAS

Assim define “gravura” José Roberto Teixeira Leite no apêndice de seu livro *A gravura brasileira contemporânea*:

Arte e técnica que possibilita a representação de figuras ou formas, linhas, caracteres, etc., sobre qualquer superfície dura, em cavado (gravura em metal),

relevo (gravura em madeira) ou planograficamente (gravura em pedra), mediante a utilização de buril, bisel, roseta, agulha ou qualquer outro instrumento. Em sentido lato, o mesmo que *estampa*. (LEITE, 1966, p.69)

Nesse livro, o autor parece dar preferência às gravuras feitas em metal e em pedra: “é tempo, porém, de voltar à gravura em metal e à litografia. Oficinas litográficas abundaram no Segundo Império, devendo ser citadas as de Briggs, Heaton e tantas mais. Foi no mesmo setor que surgiram as primeiras estampas de interesse artístico executadas no Brasil (...)”. (LEITE, 1966, p. 3).

Não é o caso de Suassuna, que, como aponta de maneira crítica Everardo Ramos (2008, p. 4), demonstra clara preferência pela gravura em madeira, contribuindo para a associação direta, quase como sinônimos, entre os termos “xilografura” e “gravura popular” no senso comum e também entre os estudiosos do tema.

Costella (1984, p.33) distingue, ao enumerar os tipos de impressão em relevo, dois campos: o utilitário e o artístico. Em seguida, afirma que estão predominantemente no campo artístico as produções de xilografia, linografia e galvanotipia. Interessa-nos, principalmente, o que nas xilogravuras há de intenção artística e de trabalho estético. Mantendo nossa atenção para evitar, então, a aproximação excessiva dos termos “xilografura” e “gravura popular”, afirmamos que é o trabalho que resulta do encontro dos dois que deve ser aqui descrito e considerado como uma das fontes das iluminogravuras.

A já citada obra de Antônio Costella é dividida em duas partes: “Introdução à gravura” e “A xilografia no Brasil”. Na segunda parte, o autor começa lembrando que a história dessa técnica no nosso país começa ainda antes da chegada dos portugueses, pois há indícios do uso da xilografia pelos índios brasileiros. Estaria predominantemente associado à produção europeia, no entanto, o que ele escolhe chamar de “xilografura popular do Nordeste”, ligada também ao folheto de cordel:

Como era comum as gráficas padecerem de longos períodos de ociosidade, pois os jornais eram poucos, os cantadores, com pequeno gasto, passaram a empreitar a impressão de seus versos. (...) Esses impressos de feição rudimentar procuram ornar-se, ao menos na capa, de algum adorno que os tornassem mais atraentes. Partindo de vinhetas tipográficas, passaram, desde a década de 1920, a contar com xilogravuras. (COSTELLA, 1984, p. 94)

Como representantes desta produção no século XX, o autor destaca: Severino Gonçalves de Oliveira, conhecido como Cirilo, de Pernambuco; José Martins dos Santos e Manuel Apolinário, de Alagoas; e Damásio Paulo, Lino Silva, Manuel Caboclo e João Pereira do Ceará. Em seguida, comenta uma ameaça de extinção da xilografia popular nordestina, e que alguns

artistas passam então a produzir essas gravuras separadas de folhetos e divulgadas de maneira avulsa (COSTELLA, 1984, p. 96).

Essa é uma estratégia usada por J. Borges, a quem Ariano Suassuna se referia como um dos dois melhores gravadores do país:

É por isso que cito sempre a par os nomes de José Francisco Borges e Gilvan Samico. O primeiro, autor de folhetos, é um homem do Povo. O segundo não é, mas tem seu trabalho profundamente ligado ao da xilogravura popular. A meu ver, são eles os dois maiores gravadores do Brasil. (SUASSUNA, 1993, p. 152).

José Francisco Borges nasceu na cidade de Bezerros, em Pernambuco, no ano de 1935. Seu trabalho artístico começa pela literatura de cordel, sendo sua primeira publicação de 1964: “com este Folheto, intitulado ‘O encontro de dois vaqueiros no Sertão de Petrolina’ e ilustrado com uma xilogravura do mestre Dila de Caruaru, eu tive muita sorte – vendi 5.000 exemplares no período de 60 dias.” (BORGES, 1993, p. 17).

Obtendo sucesso nas primeiras vendas, J. Borges resolveu começar a ilustrar ele mesmo as capas de seus folhetos para atrair mais compradores. Se Costella (1984) lembra-nos que a xilografia tem uma tendência ao utilitarismo também, podemos, na verdade, encarar aqui este fenômeno como a integração entre as artes que o Armorial tanto valoriza: “a gravura não é uma arte independente: ela se encontra a serviço da literatura, especialmente da literatura popular, ou da literatura oral, quando essa alcança o registro gráfico que lhe permite subtrair-se à dependência das variantes” (BRENNAND, 1974).

No geral, as xilogravuras populares, inclusive as de J. Borges, apresentam ausência de perspectiva, ou perspectiva pouco definida. São imagens chapadas, com poucos detalhes finos que representam alguma cena, personagem ou espaço presente na história do cordel que ilustra.

Figura 4 - Capa de folheto de J. Borges



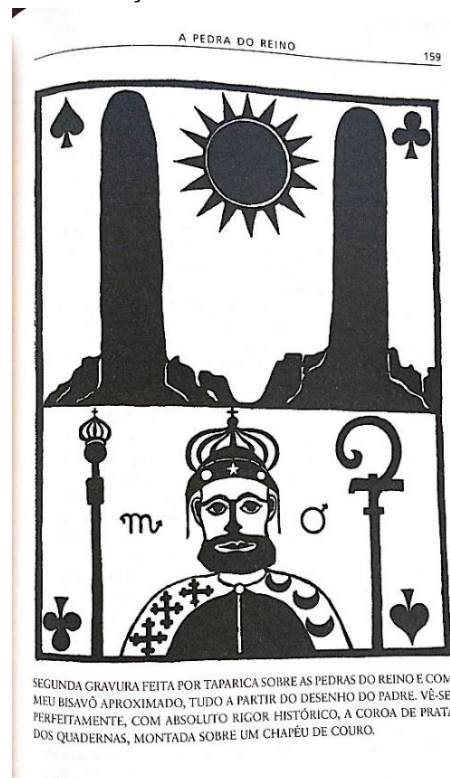
Fonte: BORGES, 1983.

Integrante do Movimento Armorial, Gilvan Samico é reconhecidamente um dos maiores gravadores do Brasil. Em entrevista à revista *Hoblicua*, Suassuna explica que, em fins da década de 1960, pensou em pedir a ele que ilustrasse o romance que estava escrevendo. Estando o amigo fora do país, e por sugestão de Francisco Brennand, o escritor decide, então, ilustrar ele mesmo *A Pedra do Reino* (SUASSUNA, 2015, p. 97). “Tudo indica que o trabalho de ilustração d’*A Pedra do Reino* serviu para Suassuna exercitar-se e medir forças no sentido de levar adiante sua produção no campo das artes plásticas”, diz Newton Júnior (1999, p.121).

Essas ilustrações teriam sido, então, a grande preparação para as iluminogravuras. No *Romance d’A Pedra do Reino*, as imagens desenhadas pelo autor são atribuídas ao irmão de Quaderna, o narrador da história. O personagem se chama Taparica Pajeú-Quaderna, é gravador e fica responsável por representar bandeiras, animais, retratos e tudo mais que pede seu irmão. Em recente entrevista, Dantas Suassuna avalia este trabalho e reforça sua relação com a xilogravura: “Meu pai era um grande desenhista. Imagine fazer, em caneta, um desenho que parecesse com uma gravura”⁹.

⁹ Jornal do Commercio. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/suplementos/jc-mais/noticia/2015/08/02/desenhos-criados-por-ariano-suassuna-sao-revelados-mais-de-40-anos-depois-192543.php>

Figura 5 - Ilustração do *Romance d'A Pedra do Reino*



Fonte: SUASSUNA, 2004, p.159

Os desenhos foram feitos à mão por Suassuna, mas a presença das xilogravuras populares é clara tanto no traço quanto nos temas. Há, portanto, um respeito às características da produção, por exemplo, de J. Borges, sendo possível afirmar o parentesco das ilustrações do *Romance d'A Pedra do Reino* e das iluminogravuras com a xilogravura popular: “parentesco que reside na ausência de perspectiva, na despreocupação em relação à anatomia, nos desenhos chapados, nos traços toscos e fortes, na profundidade e relevos apenas indicados, enfim, na intenção de se afastar de uma representação *ideal* do real” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p.133).

2.3. ARTE HERÁLDICA EUROPEIA E SERTANEJA

A heráldica pode ser definida como “a arte e a ciência que determina, produz e estuda os brasões, interpreta as origens e o significado simbólico e social de família, grupo, nação ou instituição” (TOSTES, 1983, p. 13). Segundo a autora, ela surge da necessidade de identificação dos combatentes de batalhas e torneios na Idade Média, que, tendo rostos e corpos escondidos por proteções, dificilmente poderiam ser diferenciados.

Os brasões surgem, portanto, com a finalidade de distinguir indivíduos e, aos poucos, passam a identificar grupos de uma mesma família ou província. Dentro de um mesmo grupo, reconheciam-se indivíduos por *diferenças* ao brasão familiar ou do território. No século XIII,

instituem-se regras controladas pelo arautos, que regulamentam o uso dos atributos simbólicos e a sua hereditariedade.

O escudo, além de ser o objeto de proteção do guerreiro, abrigava a identificação de sua família, que podia surgir de uma situação especial, de uma alusão a um nome, entre outras possibilidades. As regras para a confecção desses brasões, de que falávamos no parágrafo anterior, são muitas e não serão aqui mencionadas por completo. Destacaremos algumas que parecem ajudar na leitura das iluminogravuras.

Na heráldica, não há grande variedade de *esmaltes*, como são chamadas as cores utilizadas nos escudos. Ao todo, são cinco: *blau* (azul); *goles* (vermelho); *sinopla* (verde); *sable* (preto); *púrpura* (roxo) (TOSTES, 1983, p. 38). A cada um desses esmaltes está associada uma série de símbolos relativos aos sentimentos, aos signos do zodíaco, aos meses do ano, a pedras preciosas, etc.

Exemplificamos com o esmalte *goles*, que:

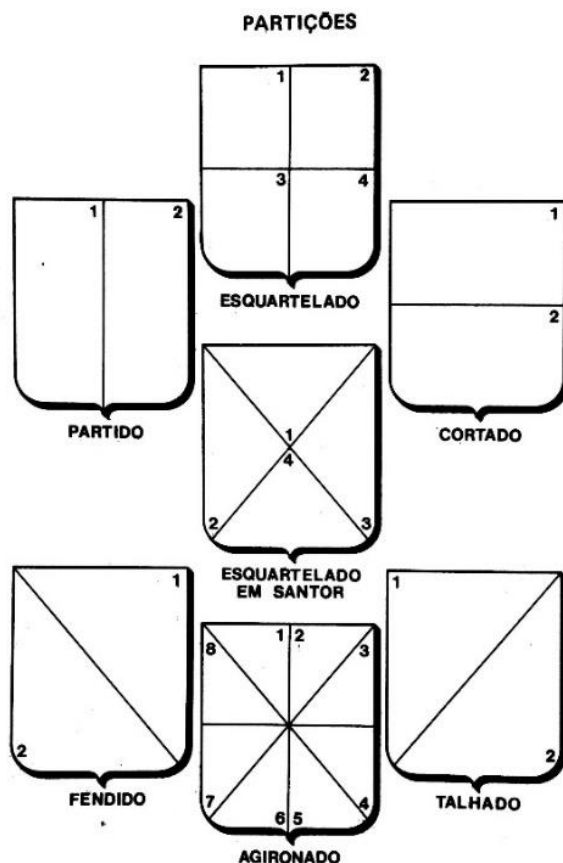
Representa a coragem, o sangue derramado a serviço do Estado e a crueldade. *Goles* tem, provavelmente, origem na expressão *ghiul* do persa, que os cruzados teriam aprendido, e quer dizer rosa. Simboliza, nas pedras preciosas, rubi; nos planetas, Marte; nos signos, Áries e Escorpião; nos elementos, fogo; nos dias da semana, terça-feira; nos meses, março e outubro; nos metais, cobre; nas árvores, cedro; nas flores, cravo; nas aves, pelicano; nas virtudes, caridade; nas qualidades mundanas, valentia, nobreza, magnanimidade, valor, atrevimento, intrepidez, alegria, vitória, generosidade, honra, fervor, ardil e sangue. (TOSTES, 1983, p. 38)

Alguns escudos eram cobertos com uma combinação estampada de dois esmaltes chamada de *pele*, que lembrava o antigo costume de guerreiros que se protegiam com peles animais nas batalhas. Se não for possível usar cor na reprodução de um desses escudos, há uma representação gráfica para cada um dos esmaltes, com xadrez ou listras, por exemplo.

Em geral, não se coloca um esmalte sobre outro. Há algumas exceções permitidas, como a figura da Cruz de Jerusalém ou “quando peças ou parições estão *Brocantes*, ou seja, sobrepostas.” (TOSTES, 1983, p. 47). Quando do uso de mais de um esmalte, a divisão espacial pode ser feita de maneiras diferentes, sendo assim, segundo Tostes (idem, p. 44), o brasão chamado de: partido (linha divisória vertical); cortado (linha divisória horizontal); esquartelado (duas linhas divisórias, uma vertical e outra horizontal); fendido (linha divisória diagonal com ponto superior à esquerda); talhado fendido (linha divisória diagonal com ponto superior à direita); agironado (quatro linhas divisórias, uma vertical, uma horizontal e duas diagonais). Essa maneira de organizar os elementos no espaço pode ser encontrada em várias iluminogravuras. Citamos como exemplo a iluminogravura do soneto “O Mundo do Sertão”,

que tem tema do “nosso armorial”. Há uma linha horizontal que permite a leitura da ilustração como um brasão cortado.

Figura 6 - Partições dos brasões

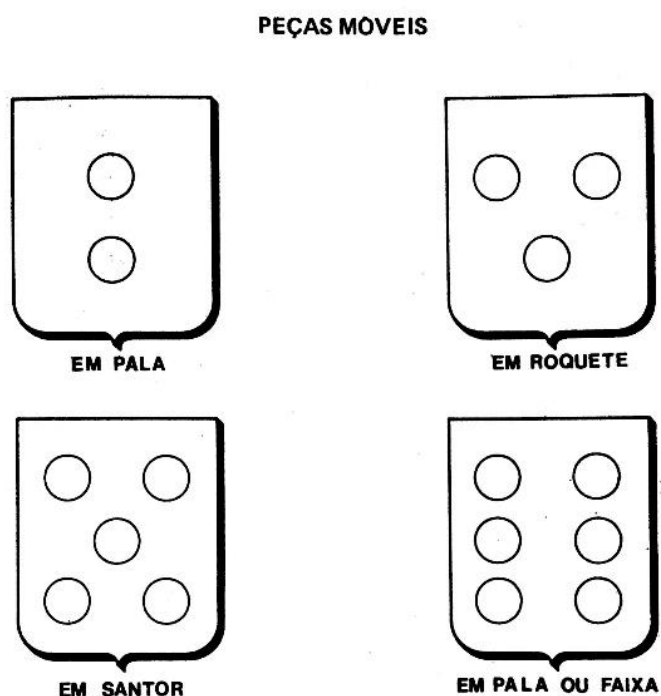


Fonte: TOSTES, 1983

A posição das peças móveis também é definida, por exemplo, “os móveis isolados devem ser colocados no centro. Em número de 2, em *pala*; em 3, devem ser postos 2 em chefe e um em ponta, que se designa – *roquete*. Quando em número de 5, brasona-se 2 em chefe, um no centro e 2 em ponta, que se chama *santor*.”¹⁰ (TOSTES, 1983, p. 47).

¹⁰ No dicionário *Aurélio*, indica-se que o termo “santor” é, na verdade, originário de um erro tipográfico da palavra “sautor”, que, como mostraremos a seguir, é usada no *Armorial Lusitano*.

Figura 7 - Peças móveis dos brasões

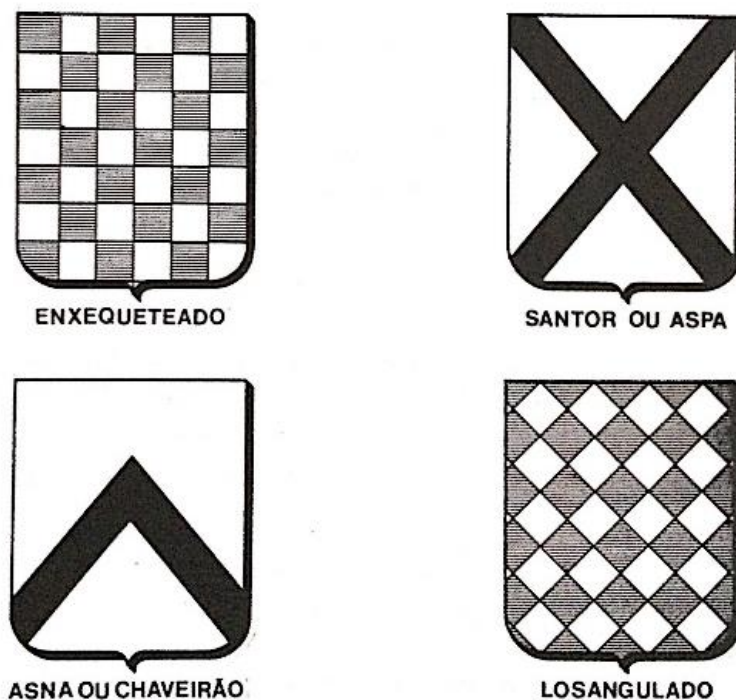


Fonte: TOSTES, 1983

Toda figura animal deve mirar à direita. Como o guerreiro colocava-se atrás do escudo, a direita, neste caso, é a esquerda do leitor/ observador. Esse costume pode ser verificado em várias manifestações artísticas e se justifica pelo fato de que as pessoas seguem uma ordem de leitura de imagens da esquerda para a direita, e os animais assim posicionados adquirem uma aparência mais ameaçadora. Esta regra é obedecida em todas as iluminogravuras, à exceção de casos em que a inversão claramente ocorre por uma questão de simetria, como um dos animais que ladeiam a figura de Nossa Senhora ou da “mulher vestida de sol” em “O Sol de Deus”.

Além das peças móveis, muitos brasões possuem peças *honrosas*, que assim são chamadas “por terem sido usadas sobre o escudo, depois que os primeiros Cavaleiros esgotaram todas as combinações de cores” (TOSTES, 1983, p. 52). A *asna* ou *chaveirão* é uma dessas peças honrosas. Fora do brasão, ficam os elementos externos, entre os quais o *timbre*, a figura que frequentemente era colocada sobre o elmo do Cavaleiro.

Figura 8 - Peças honrosas dos brasões.



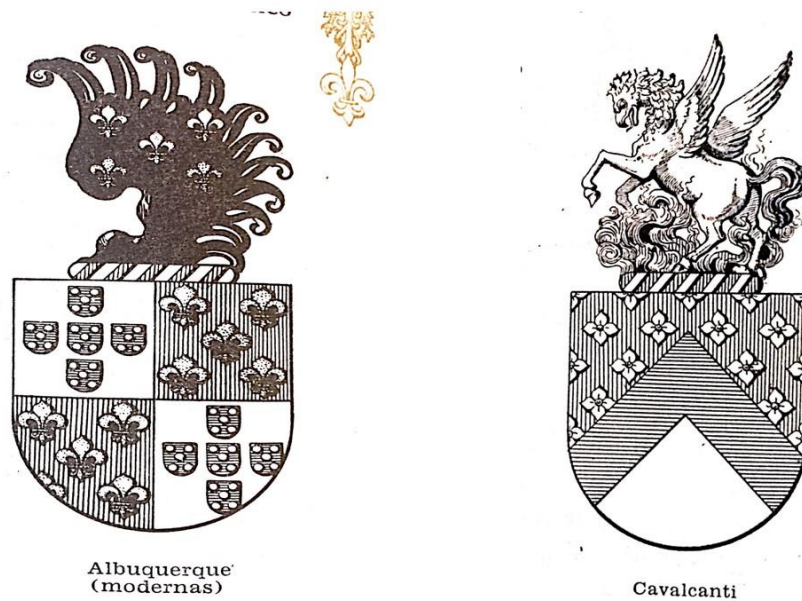
Fonte: TOSTES, 1983

No livro “*Armorial Lusitano: genealogia e heráldica*” (1961), encontra-se uma catalogação, por ordem alfabética, das “famílias nobres” portuguesas, suas origens e suas armas. Vários dos elementos apresentados nessa publicação passam por releituras e podem ser identificados nos desenhos de Suassuna. Especial atenção tivemos ao que o volume diz sobre as duas famílias das quais descenderam os Suassuna: Albuquerque e Cavalcanti.

O brasão moderno da família Albuquerque assim é descrito: “Esquartelado: o primeiro e o quarto quartéis, de prata, com cinco escudetes de azul postos em cruz, cada escudete carregado de cinco flores-de-lis de ouro postas em sautor. Timbre: um castelo de ouro, rematado por uma flor-de-lis do mesmo; ou uma asa de negro, carregada de cinco flores-de-lis de ouro postas em sautor” (FARIA, 1961, p. 40).

Por sua vez, assim são descritas as insígnias da família Cavalcanti: “de prata, mantelado de vermelho semeado de quadrifólios do primeiro esmalte e uma asna de azul, brocante sobre o traço do mantelado. Timbre: hipogrifo rampante de sua cor, entre chamas.” (FARIA, 1961, p. 154).

Figura 9 - Brasões das famílias Albuquerque e Cavalcanti.



Fonte: FARIA, 1961.

Para Suassuna, no Brasil, a arte heráldica é predominantemente popular. Essa afirmação, ele justifica através de exemplos:

a unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalcadas e cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. (SUASSUNA, 1977b, p. 40)

Os ferros familiares usados para marcar bois são parte de uma tradição sertaneja que tem finalidades próximas às da heráldica europeia medieval. Em dissertação sobre o tema, Paes (2012, p.44) explica o início dessa associação formal entre as duas heráldicas:

A expressão “heráldica sertaneja” foi usada pela primeira vez pelo escritor cearense Gustavo Barroso, para denominar o encadeamento de marcas ligadas umas às outras por diferenças acrescentadas pelos descendentes de um fazendeiro, que um dia criou um caixão como base. Para ele, essas diferenciações apostas ao ferro ancestral representavam elementos de uma verdadeira heráldica.

A estudiosa exemplifica algumas das finalidades das marcas de ferrar: representar a propriedade, seja de animais ou de qualquer bem material que as receba; caracterizar a origem (“nobre”) das famílias; demarcar um espaço territorial próprio. Afirma também que

a partir da perspectiva do patrimônio cultural, a dinâmica de valores e sentidos atribuídos por um grupo social diretamente ligado às manifestações culturais, as marcas de ferrar, enquanto símbolos, podem ser consideradas como

referências culturais de um grupo de pessoas que fazem parte do universo rural, no qual a tradição dos ferros está inserida. (PAES, 2012, p. 13)

Antigamente, o gado do sertão nordestino era criado sem cercas, em áreas abertas que pertenciam a mais de um criador. Não era incomum, portanto, que os animais se afastassem bastante, terminando em lugares distantes em que a marca de seu criador não era mais reconhecida. Para garantir que a rês desgarrada fosse devolvida ao seu dono, os criadores marcavam duas vezes o seu gado: com o ferro individual e com o “ferro da ribeira”, que identificava o local de origem. As marcas de ribeira, frequentemente formadas apenas por uma letra, aos poucos caíram em desuso com o desaparecimento das criações de gado solto. Paes (2012, p. 68) defende que apesar deste tipo de marca estar em desuso, não deve ser visto como menos significativo, “pois cada valor agregado às marcas representa um tempo e um significado, que precisam ser valorizados como formadores de uma tradição que vem varando o tempo e se mantendo, ainda hoje, pelos sertões da Paraíba”.

Figura 10 - Exemplos de Ferros de Ribeira.



Fonte: FERREIRA apud PAES, 2012.

No ano de 1974, a Editora Guariba, do Recife, publicou (em tiragem de apenas 550 cópias, sendo 50 delas fora de comércio) um livro de Suassuna chamado *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja*. Trata-se de um livro de arte, composto por um ensaio escrito e ilustrado pelo autor e dez pranchas com reproduções de ferros, organizados em uma caixa de tecido com o ferro da família Suassuna estampado na capa.

Figura 11 - Capa de *Ferros do Cariri* e exemplo de reprodução de ferro.

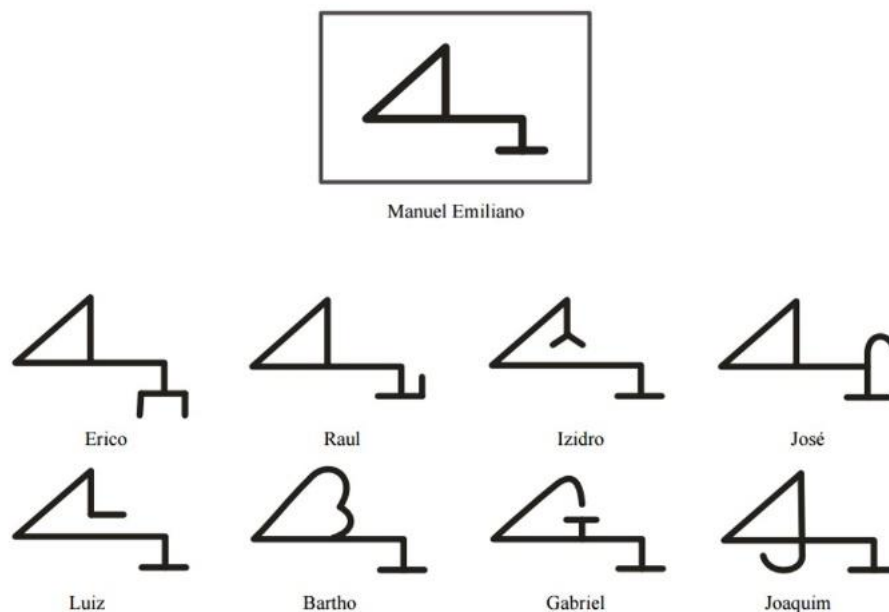


Fonte: SUASSUNA, 1974a.

No ensaio introdutório, o escritor fala da gradativa importância que tiveram em sua vida os ferros sertanejos de marcar bois e das pessoas que, desde a época da convivência na escola, contribuíram para que ele começasse a ver nesses ferros mais um importante elemento do que, depois, ele passaria a chamar de arte armorial (SUASSUNA, 1974a). A partir das notas de um antepassado seu chamado Paulino Villar dos Santos Barbosa, Suassuna reproduz e analisa ferros de várias famílias diferentes, aproveitando-os como exemplos para a explanação sobre as regras e padrões que caracterizam esta arte heráldica. Explica, por exemplo, que a base de um ferro familiar chama-se *mesa* – Paes (2012) aponta também a variante *caixão* – e que as diferenças acrescentadas a ela pelos descendentes chamam-se *divisas*.

De acordo com esta tradição, as marcas surgem a partir de um desenho inicial que serve de base para toda uma família. Nessa base, que pode ser identificável ou não, os descendentes acrescentam ou subtraem traços de acordo com seus critérios pessoais, criando novas marcas originais capazes de diferenciar suas posses. Mas essa não representa a única forma de se criar uma marca. Os filhos podem, simplesmente, usar a mesma marca do pai, acrescentando um segundo ferro com um número que os caracterize ou podem, ainda, criar uma marca totalmente original. (PAES, 2012, p. 12)

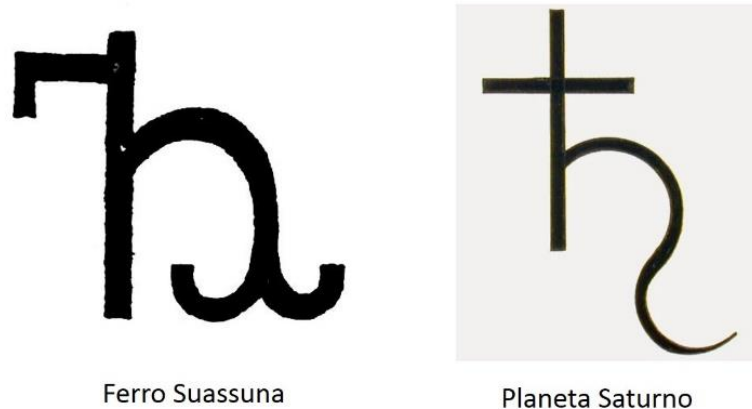
Figura 12 - Diferenças em ferros familiares.



Fonte: MAIA apud PAES, 2012.

Interessante é a aproximação que Suassuna faz em seu texto entre alguns ferros familiares sertanejos e símbolos do zodíaco. Diz ele: “Não sei se essas coisas nos vieram da Península Ibérica. Mas a astrologia tinha e tem, ainda, muita influência no Sertão, principalmente através do “Lunário Perpétuo”, do “Grande e Verdadeiro Livro de São Cipriano” (SUASSUNA, 1974a). Não descarta, portanto, a possibilidade de alguns dos ferros terem sido feitos a partir dos símbolos astrológicos dos signos e planetas pessoais dos donos de gado. Não há menção a isso no ensaio, mas o ferro dos Suassuna, reproduzido na capa do livro e também no seu conteúdo, parece-nos próximo ao símbolo astrológico de Saturno, planeta de simbologia forte: “Saturno é o regente dos signos de Capricórnio e Aquário, que se opõem à luminosidade e à alegria de viver; desse modo, ele se associa às sombras e ao deserto, onde a vida é escassa e existe nas circunstâncias mais difíceis” (CARVALHO, 2011, p. 216).

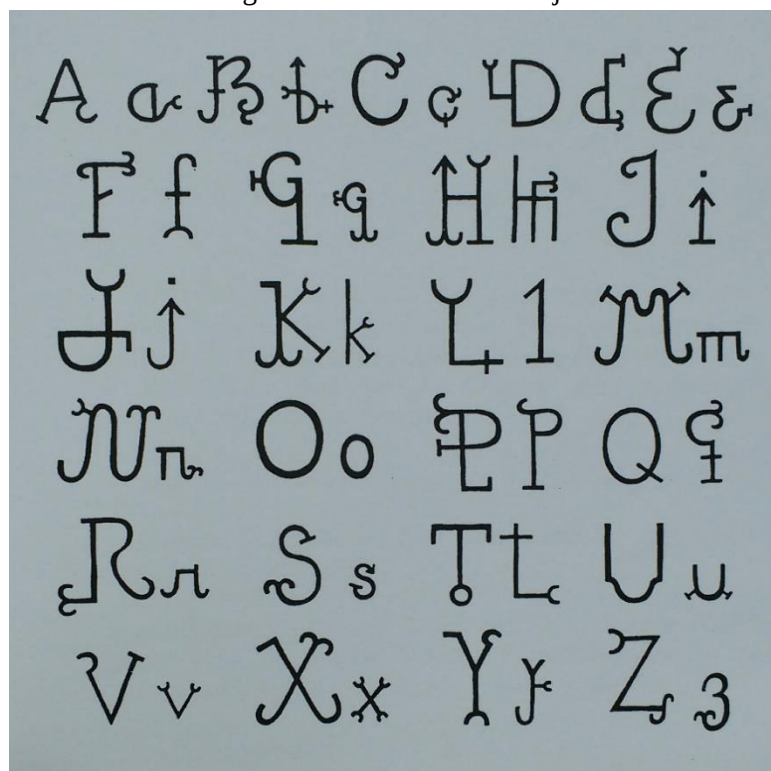
Figura 13 - Ferro Suassuna e Planeta Saturno.



Paes (2012, p. 58) diz que “é preciso entender que as marcas de ferrar gado foram criadas com o simples intuito de identificação, mas, com o passar do tempo, acumularam novos significados capazes de transformá-las em símbolos” (PAES, 2012, p.58). Ainda que seja difícil de encontrar a origem de cada ferro, chamamos a atenção para o fato de que o próprio intuito de identificação associado a essas marcas já pode ser visto como um caráter simbólico.

Separando em partes o texto do ensaio de Suassuna (1974a), estão as letras de outra criação do escritor, o alfabeto sertanejo, baseado nos ferros de marcar bois apresentados. É com esse alfabeto que ele escreve o título da maioria de seus sonetos iluminogravados. Posteriormente, os *designers* Ricardo Gouveia de Melo e Giovana Caldas criaram, a partir do alfabeto sertanejo de Suassuna, uma fonte de computador que chamaram de Armorial e hoje está presente em quase toda publicidade ou texto de apresentação relacionados ao próprio Suassuna ou ao Movimento Armorial.

Figura 14 - Alfabeto Sertanejo



Fonte: SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1999.

2.4 ARTE RUPESTRE

Na segunda fase do Movimento Armorial, como já foi dito no primeiro tópico deste capítulo, há um aprofundamento nas reflexões teóricas do grupo, e, na verdade, uma ampliação das fontes artísticas consideradas fundamentais. É então que, além da arte popular aliada ao romanceiro nordestino, propõe-se o estudo e o aproveitamento da arte rupestre do Brasil, “ampliando, assim, sobremaneira, o alicerce nacional-popular no qual a poética armorial encontra-se alicerçada” (NEWTON JÚNIOR, 2012, p. 127). Principalmente a partir da década de 1970, Suassuna foi, portanto, entusiasta dos estudos que revelavam a presença forte de uma arte pré-histórica no Nordeste Brasileiro.

Alguns arqueólogos propõem substituir o termo “arte” por “registro rupestre”, na tentativa de garantir que a visão puramente estética não domine suas análises. Em livro sobre a Pré-história no Nordeste do Brasil, a pesquisadora Gabriela Martin afirma:

O registro rupestre é a primeira manifestação estética da pré-história brasileira, especialmente rica no Nordeste. Além do evidente interesse arqueológico e etnológico das pinturas e gravuras rupestres como definidoras de grupos étnicos, na ótica da História da Arte representa o começo da arte primitiva brasileira. A validade ou não do termo “arte”, aplicado aos registros rupestres pré-históricos, é tema sempre discutido. Parece-me que toda

manifestação plástica forma parte do mundo das ideias estéticas e consequentemente da História da Arte” (MARTIN, 1996, p. 219).

A partir da década de 1970, intensificou-se o estudo e as descobertas de manifestações da arte rupestre no Nordeste Brasileiro. Exemplo disto é o trabalho realizado no Parque Nacional Serra da Capivara, no Piauí, que hoje consta na lista de Patrimônio da Humanidade da UNESCO. O aprofundamento das pesquisas de reconhecimento das pinturas presentes nesse e em outros sítios arqueológicos brasileiros levou a uma introdução de critérios preliminares de ordenamento e classificação dessa produção. Assim, foram identificadas e descritas inicialmente três tradições de pinturas rupestres predominantes: Tradição Nordeste, Tradição Agreste e Tradição Geométrica.

Grande facilitadora do estudo dos costumes das comunidades pré-históricas, a tradição Nordeste é a de maior presença na região da Serra da Capivara:

fazem parte dela figuras reconhecíveis por qualquer observador, dispostas sobre as paredes rochosas, representando ações e acontecimentos. São figuras reconhecíveis, de caráter antropomórfico e de outras espécies animais. Existem também representações de plantas e de objetos, mas são minoritárias no conjunto. (PESSIS, 2003, p.83).

Figura 15 - Pintura rupestre da Tradição Nordeste e detalhe da iluminogravura “Lápide”



Tradição Nordeste



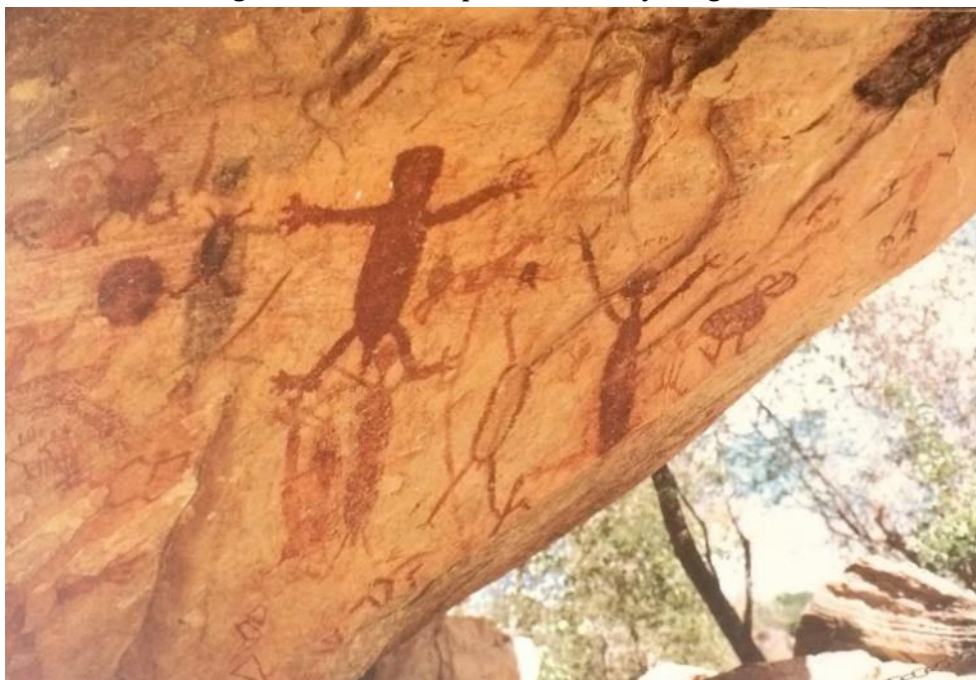
Detalhe da iluminogravura “Lápide”

Fontes: PESSIS, 2003; SUASSUNA, 1985.

Nas pinturas da Tradição Agreste, há figuras reconhecíveis, normalmente antropomórficas, mas representadas isoladamente, sem a noção de conjunto apresentada no parágrafo anterior. Segundo Anne-Marie Pessis (2003, p.86), não há registro, nessa tradição, de

figuras fitomorfas. Se as figuras da Tradição Nordeste são feitas a partir de técnicas complexas e elaboradas, na Tradição Agreste “as pinturas são negligenciadas, optando-se pela procura de efeitos óticos através de grandes superfícies pintadas e preenchidas sem utilizar procedimentos cuidadosos de acabamento” (PESSIS, 2003, p. 87).

Figura 16 - Pintura rupestre da Tradição Agreste.



Fonte: PESSIS, 2003.

A autora apresenta a terceira tradição, a Geométrica, como ainda dentro de um caráter provisório. Estariam abrigadas nessa classificação todas as pinturas em cujas formas não se reconhecem animais, homens, plantas ou objetos. Segundo Pessis (2003, p.88), não há indícios que apontem que as pinturas desta tradição pertençam a algum grupo étnico específico. “Trata-se apenas de conjuntos de pinturas com diferenças morfológicas e técnicas que, em alguns sítios, apresentam caráter dominante, mas minoritárias no conjunto de sítios pintados do parque Nacional.”

Mas a arte rupestre não é feita apenas de pinturas. Nas iluminogravuras de Ariano Suassuna, a presença dessas manifestações artísticas pré-históricas se mostra especialmente evidente no diálogo com as insculpturas presentes na Pedra do Ingá, uma itaquatiara que fica no município de Ingá, na Paraíba.

Itaquatiara (pedra pintada, em tupi) é o nome pelo qual ficaram conhecidos os painéis com gravuras indígenas feitos nas rochas de margens e de leitos de cursos de água, presentes no Brasil inteiro. As itaquatiaras brasileiras são bastante heterogêneas em relação ao seu

tamanho e também às técnicas utilizadas para a sua confecção, mas parecem compartilhar o fascínio que provocam, gerando interpretações místicas e fantásticas das mais diversas. Sua configuração favorece essa característica enigmática, pois a localização próxima a cursos de água torna difícil a investigação arqueológica detalhada das populações que as criaram, inclusive no que diz respeito à cronologia da execução dos painéis (MARTIN, 1996, p.268).

Dentre as itaquatiaras nordestinas, a Pedra Lavrada de Ingá, ou Itaquatiara de Ingá destaca-se pela homogeneidade gráfica e pela beleza estética: nesse sítio, há um enorme mural de gravuras de 24m x 3m aproximadamente. “Os desenhos foram realizados seguindo-se uma linha contínua e uniforme, insculpida na rocha, de três centímetros de largura e seis a sete milímetros de profundidade. A parte superior do painel está enquadrada por uma linha de círculos gravados, de cinco centímetros de diâmetro.” (MARTIN, 1996, p. 270). Há relatos de um painel muito maior na área, destruído na década de 1950 para a fabricação de blocos de pedra.

Figura 17 - Pedra do Ingá, PB.

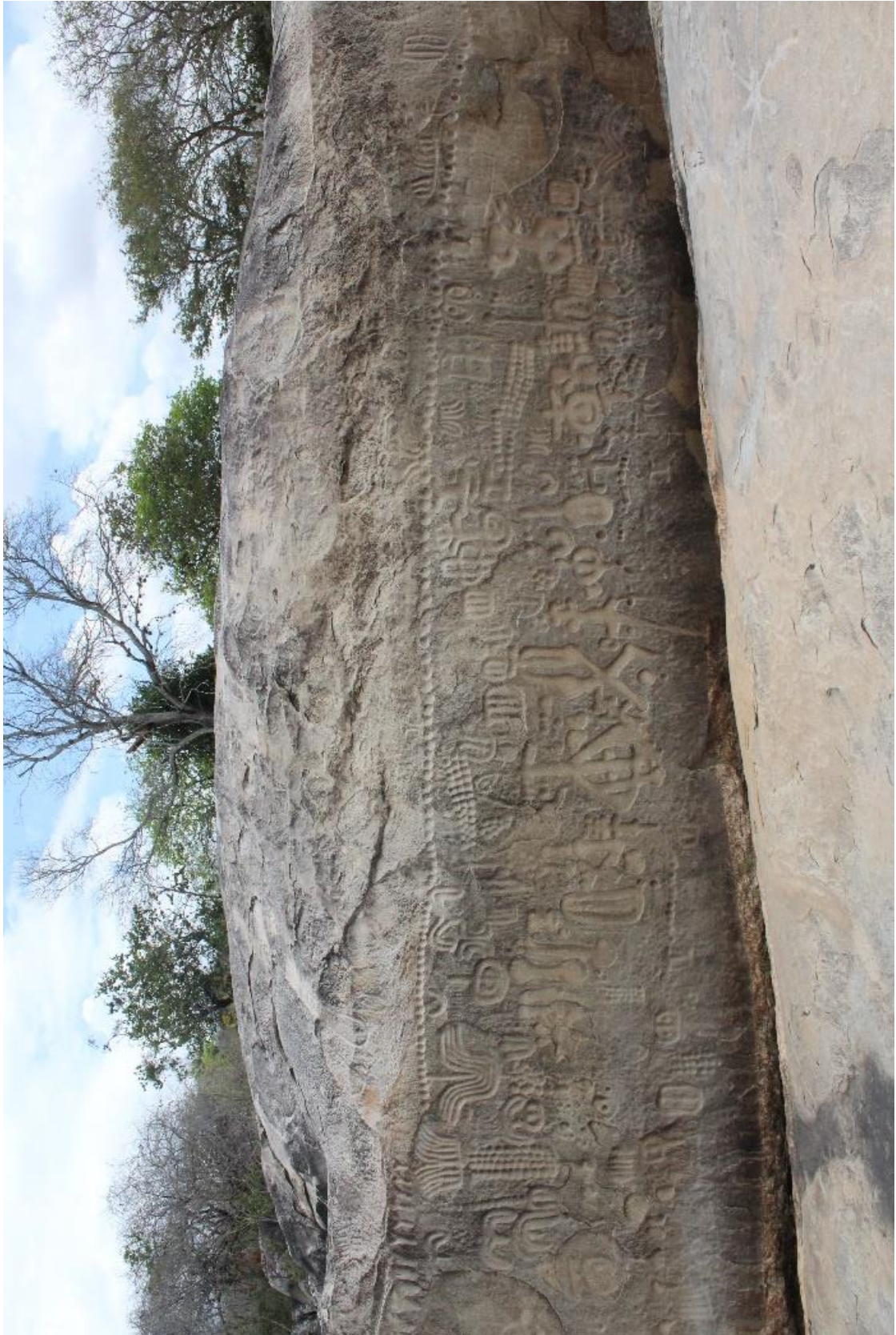


Foto de Anaís Simões.

Por essas características únicas, a Pedra do Ingá atrai muitos visitantes e gera reflexões e teorias das mais variadas sobre o significado de seus símbolos e a origem dos homens que os criaram. Martin (1996, p. 271) exemplifica: “as interpretações que a Pedra Lavrada de Ingá tem sofrido vão desde as explicações e ‘traduções’ mais desvairadas – nas quais não faltam gregos, fenícios e outros visitantes transatlânticos ou transpacíficos – até explicações lógicas, porém impossíveis de serem cientificamente demonstradas”.

A essa gama de significados pensados para as figuras da Pedra do Ingá, somam-se os que o próprio Suassuna atribuiu em sua obra. O trecho que transcreveremos a seguir é de um ensaio datado de 1998 e republicado no “Almanaque Armorial” (SUASSUNA, 2008g). Neste texto, o escritor reproduz um diálogo que teve com um amigo judeu chamado Josef David Yaari, para quem explica o conceito de *ilumiara* [grifos nossos]:

– Ilumiaras são anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Carirys no sertão do Nordeste brasileiro, e que, como “A Pedra do Ingá”, na Paraíba, foram lugares de cultos. Por isso, normalmente têm como núcleo uma Itaquiara, isto é, um Monólito-central, lavrado por baixos-relevos ou decorados por pinturas rupestres. A do Ingá não é pintada, é lavrada numa pedra castanha que até por isso lembra a cerâmica de Brennand. Vista de longe, parece um torso de Mulher tatuado pelos letrados, figuras e sinais. Mais de perto, é Beemot, a Fera terrestre. Sua superfície é coberta por estranhas marcas entalhadas na pedra. Entre elas, uma **figura masculina – sacerdote ou Divindade menor, talvez – e que, com uma Esfera entre os pés, parece exercitar-se num passo de jogo ou Dança**, ao mesmo tempo em que conduz nas mãos um Vaso-de-Oferendas. Mas existem, ainda, **Candelabros**, ou, talvez e mais certo, Pássaros e corolas de Cactos perigosos.

– “Farás para ti um Candelabro de 7 braços” – murmurou Yaari, aludindo à Menorá, o candelabro judaico do Velho Testamento.

– Os candelabros do Ingá têm, normalmente, 9 braços, e não 7! – expliquei. – Estão situados junto de Cocares enormes, **Lagartos, sóis, luas, sexos, estrelas e Serpentes**, formas gravadas não se sabe com que instrumentos rudes e primitivos no Céu opaco, duro, áspero, constelado e chumboso da pele-de-fera da Pedra. Assim, os baixos-relevos insculpidos em sua superfície transformam o Monólito numa grande Escultura que aproveitou e incorporou a forma da Pedra original e que há milhares de anos está ali como homenagem não se sabe a que terrível Deus-Desconhecido.” (SUASSUNA, 2008g, p.253)

Figura 18 - Detalhes da Pedra do Ingá, PB.



Foto de Anaís Simões.

Nas iluminogravuras, os símbolos descritos por Ariano aparecem representando a função ou entidade que o escritor neles enxerga, tornando a linguagem pictórica de suas ilustrações parte deste segredo presente na arte rupestre.

2.5 MOTES E TEMAS

Pertencente ao universo do romanceiro popular nordestino, a poesia de improviso dos cantadores frequentemente envolve desafios a partir de um “mote”, que pode ter um ou dois versos e deve ser “glosado” sem alterações pelo poeta, normalmente ao final da glosa. Uma glosa é uma estrofe que deve ser criada na hora e pode ser, por exemplo, uma décima.

Originalmente, a décima possui dez versos de sete sílabas, em rima ABBAACDDC, e já existia na tradição mediterrânea (utilizada, por exemplo, por Calderón de la Barca), tendo chegado ao Nordeste através do romanceiro. Em várias aulas-espetáculo¹¹, Ariano Suassuna exemplificava a décima contando que, certa vez, na cidade de Santa Luzia do Sabugi, na Paraíba, deu o mote “A vida venceu a morte” ao cantador Dimas Batista, que assim criou, de improviso:

Na vida material,
cumpru o sagrado destino,
o filho de Deus divino

¹¹ Exemplo é aula proferida em Belo Horizonte no ano de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TmtrivOIGuM>. Última consulta em 26/08/2015.

nos deu glória espiritual.
 Deu o bem tirou o mal,
 livrando-nos da má sorte.
 Padeceu suplício forte,
 como o maior dos heróis.
 Morreu para dar vida a nós,
a vida venceu a morte.

A retomada de textos de outros autores é bem comum na obra de Suassuna. Pode-se dizer que a intertextualidade é uma das características marcantes de seu processo criativo: muitas de suas peças, por exemplo, são baseadas em folhetos de cordel, ou espetáculos de mamulengo; há também muitas alusões à Bíblia e citações de textos de outros autores nos poemas, romances e peças desse escritor. Em *Vida Nova Brasileira*, Suassuna (1999, p. 181) escreveu: “Sempre que leio um Poeta que me toca, aparece um verso que se liga à minha vida, ao Sertão, ao sangue de meu País, à pedra do meu destino na terra. Foi assim, aliás, que surgiu a maior parte dos sonetos aqui reunidos”. Um dos desafios da análise dos sonetos iluminogravados, portanto, é justamente a identificação dessas fontes múltiplas e significativas na construção desses textos.

Como já foi dito, o primeiro álbum de iluminogravuras, publicado em 1980, tem como título *Dez Sonetos com Mote Alheio*. Abaixo do título de cada soneto há, portanto, a explicitação da origem do mote usado. Do mote ou do tema, já que, apesar do que anuncia o título do álbum, apenas os quatro primeiros sonetos são feitos a partir de “motes”. São eles: “A Viagem”, com mote de Fernando Pessoa; A Acauhan – “A Malhada da Onça”, com mote de Janice Japiassu; “Infância”, com mote de Maximiano Campos; e “A Estrada”, com mote de Augusto dos Anjos.

O primeiro soneto iluminogravado apresenta um mote de Fernando Pessoa, que vem do poema “Ah, um Soneto...”, do heterônimo Álvaro de Campos (grifo nosso):

Ah, um Soneto...

**Meu coração é um almirante louco
 que abandonou a profissão do mar**
 e que a vai relembrando pouco a pouco
 em casa a passear, a passear...

No movimento (eu mesmo me desloco
 nesta cadeira, só de o imaginar)
 o mar abandonado fica em foco
 nos músculos cansados de parar.

Há saudades nas pernas e nos braços.
 Há saudades no cérebro por fora.
 Há grandes raivas feitas de cansaços.

Mas — esta é boa! — era do coração
que eu falava... e onde diabo estou eu agora
com almirante em vez de sensação? ...

Também é do heterônimo Álvaro de Campos, por exemplo, o poema “Ode Marítima” e é esse tema da saudade portuguesa do mar que parece ter unido os universos de Suassuna e Pessoa nesse exemplo de mote. O soneto de Suassuna em que vemos reproduzidos os dois primeiros versos de “Ah, um soneto...” chama-se “A Viagem” e canta a ancestralidade portuguesa do poeta paraibano.

O mote utilizado no segundo poema do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio* é de Janice Japiassu (1970, p. 78) e vem do “Soneto”, que foi publicado no volume *Sete Cadernos de amor e de guerra*:

Soneto

De nossa safra de hastes resinosas
Acendam-se as candeias do louvor
Como árvore de fogo alucinada
de nossos ossos brote o vingador

Que seja pródigo em justiça e glória
E seja fiel — e valoroso — e alado
Tenha de lince o olhar e d’água os passos
E porte, do deserto, o acre ornato

O negro céu fecundo em tempestades
Lhe tema o gesto e o silêncio fundo
Filho da noite, o séquito da morte
Morda o seu rastro de aço — e moribundo

Gema aclamando o novo rei chegado
Espada de ouro em pasto ensanguentado

Janice Japiassu é uma escritora nascida na Paraíba e que, em Pernambuco, integrou a chamada “Geração de 65” e o Movimento Armorial. Suassuna foi grande entusiasta de sua obra, que, segundo Santos (2009, p. 47), é armorial em *Canto amargo* (1968) e, principalmente, em *Sete cadernos de amor e de guerra*. Nesse segundo livro citado, onde está o poema que cedeu o mote aqui discutido, “a pesquisa direta dos modelos poéticos da literatura popular nordestina se articula com uma abordagem do romanceiro pelo viés de obras letradas, como o *Romanceiro cigano*, de Federico García Lorca, ou o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles” (2009, p. 47).

Sobre Japiassu, Suassuna escreveu, ainda em 1970: “sinto-me de tal modo identificado com ela, que falar sobre seu trabalho criador em Poesia é quase como falar sobre o meu. (...) Ela está realizando de tal forma a Poesia com que eu sonhava, que excedeu meu sonho e eu nada mais tenho a dizer nesse campo” (SUASSUNA, 2008d, p. 168). Neste soneto específico,

não é difícil perceber a relação entre os dois pastos – o *incendiado*, de Suassuna, e o *ensanguentado*, de Japiassu.

De maneira original, o terceiro mote utilizado por Suassuna não vem de um verso de poema: é o título de um romance de Maximiano Campos, *Sem lei nem rei*, publicado em 1968. Em texto publicado como posfácio desse romance, Suassuna diz que, nele, Maximiano “tem a coragem de unir o realismo poético e épico sertanejo – mais clássico, mais ‘barroco do Deserto’, mais da linhagem de Euclides da Cunha – a um certo romantismo heroico, mais parecido com José de Alencar e como barroco luxuriante da Zona da Mata”. (SUASSUNA, 1968, p. 130).

Como no caso de Janice Japiassu, a aproximação entre os dois escritores se faz, também, pelo contato com o romanceiro popular nordestino: “o romance começa com uma estrofe do nosso Romanceiro erudito ligado ao popular, e acaba com outra do próprio Romanceiro Popular do Nordeste. É como se *Sem lei nem rei* fosse, ele mesmo, um Romance popular em versos da Literatura oral nordestina” (SUASSUNA, 1968, p. 131).

O quarto e último mote utilizado no segundo álbum de iluminogravuras é de Augusto dos Anjos e encontra-se no poema “Queixas noturnas”, publicado em 1906, em jornal e em 1912 no livro *Eu* (ANJOS, 2001, p.112):

Queixas noturnas

Quem foi que viu a minha Dor chorando?!

Saio. Minh'alma sai agoniada.

Andam monstros sombrios pela estrada

E, pela estrada, entre estes monstros, ando!

Não trago sobre a túnica fingida

As insígnias medonhas do infeliz

Como os falsos mendigos de Paris

Na atra rua de Santa Margarida (...)

Além do mote, faz parte das características de versos populares a presença de “temas”. A ideia de base a partir da qual se constrói o texto continua, mas, ao contrário do mote, as palavras exatas não precisam ser respeitadas para que seja considerado o uso do tema. Ao pedir um mote ao cantador, espera-se que as palavras reapareçam tais quais sugeridas; ao pedir um tema, na verdade, de maneira geral, o que se espera é que aquele assunto seja tratado nos versos, mais livremente.

Augusto dos Anjos é o autor mais referenciado dos dois álbuns de iluminogravuras. Ao todo, além desse cujo mote foi apresentado, ao longo dos dois conjuntos há mais quatro sonetos com temas desse poeta conterrâneo de Suassuna: “O Sol”; “O Amor e a Morte”; “O Amor e o

Desejo”; “A Tigre Negra ou O Amor e o Tempo”. Há algumas aproximações possíveis entre os dois poetas, como bem aponta Leão (2003, p. 14):

São ambos excelentes sonetistas; ambos usuários dos símbolos na escolha do seu léxico; ambos preocupados em revalorizar esses símbolos pelo uso de maiúsculas iniciais; ambos dando ênfase a certas palavras que neles se repetem, como “negro”, “pomas”, “aroma”, “fogo”, “abrasar”, “crestar”, “dardejar”; e, sobretudo, como esclarece o próprio Suassuna, ambos pensando, descrevendo, sugerindo através de “imagens concretas, de contornos nítidos e firmes” e fugindo ao uso de palavras conceituais e abstratas.

Encontramos dois dos quatro textos de Augusto dos Anjos que “cederam” temas aos sonetos de Suassuna. É a partir dessas descobertas que se pode afirmar que quando Suassuna atribui um tema a um poeta, não necessariamente faz referência a um assunto por ele tratado em sua produção. Nos dois casos localizados, o que há é uma citação dos versos, como em um mote. A diferença fundamental é que os temas recebem alterações. Vejamos os dois temas de que falávamos, na comparação entre os versos de Augusto dos Anjos e de Suassuna:

“A Ilha de Cipango”, Augusto dos Anjos (2001, p. 101)	“O Sol”, Ariano Suassuna (1980)
Vejo terribilíssimas adagas, Atravessando os ares bruscamente	vejo Facas, anéis, punhais e adagas atravessando os Ares reluzentes.

“Poema Negro”, Augusto dos Anjos (2001, p. 106)	“O Amor e a Morte”, Ariano Suassuna (1980)
A Morte, em trajes pretos e amarelos, Levanta contra mim grandes cutelos E as baionetas dos dragões antigos.	E a Morte, em trajes pretos e amarelos, Brandirá, contra nós, doidos Cutelos E as Asas negras dos Dragões antigos.

De todas as referências de motes e temas feitas nos sonetos iluminogravados, as únicas cujas origens são reveladas por Suassuna são as que estão na última prancha do segundo álbum (“Lápide – final ‘a descoberto’ – com temas de Virgílio, o Latino, e Lino Pedra-Azul, o Sertanejo”) ainda que o faça sem dizer exatamente de que texto as retirou. Assim está escrito em apresentação que fez para seu soneto no livro *Vida Nova Brasileira*:

Naquele dia, eu estava lendo mais ou menos descuidado, quando, de repente, saltaram para dentro do meu sangue umas palavras de Virgílio que diziam: “Insensato, que sonhou, com chapas de cobre e tropel de cavalos, repetir o corisco e o Raio inimitável”. Meu sangue estremeceu. Era como se eu visse,

ali resumida, a tentativa fundamental e falhada da minha vida (...). Por outro lado, eu lera também, naqueles dias, uns versos do Cantador Lino Pedra-Azul, meu conterrâneo como Augusto dos Anjos, versos que diziam: "Meu Povo, quando eu morrer, coloquem no meu caixão meu uniforme de Couro, meu guarda-peito e Gibão, com um bonito retrato de meu cavalo Alazão". Tudo aquilo pegou fogo dentro de mim; e então, inspirado nesses dois Mestres, um egresso da tradição mediterrânea, outro das Catingas e carrascais do Sertão onde morei, escrevi o seguinte soneto (SUASSUNA, 1999, p.181).

Neste caso não há, como mostramos com os temas encontrados de Augusto dos Anjos, equivalência em apenas dois versos. Em “Lápide” (SUASSUNA, 1985), encontramos a presença dos trechos por ele citados como temas praticamente em todo o soneto. Os versos iniciais lembram as instruções deixadas por Lino Pedra-Azul: “Quando eu morrer, não soltem meu Cavalo / nas pedras do meu Pasto-incendiado”. Em seguida, a instrução é que um dos filhos cavalgue o alazão numa sela de couro “que arraste, pelo Chão pedroso e pardo, / chapas de Cobre, sinos e Badalos”. Na terceira estrofe, “tropel de Cascos” e “Som de ouro fundido”. Na estrofe final, a insensatez alertada por Virgílio: “em vão – Sangue insensato e vagabundo”.

Também são citados, nas iluminogravuras, como origens de temas o barroco brasileiro e o “nosso armorial”. A valorização da produção brasileira, e em especial a nordestina e sertaneja não existia, para Suassuna, apenas no plano teórico. Amostra disso é que, entre os autores de quem o poeta toma motes e temas, há uma larga predominância de escritores nordestinos. Além dos já citados Janice Japiassu, Augusto dos Anjos, Maximiano Campos e Lino Pedra-Azul, lá estão: Deborah Brennand, Renato Carneiro Campos, Abaeté de Medeiros e Ângelo Monteiro.

Assim como Lino Pedra-azul, Tupan Sete é um autor popular. A referência de como encontrá-lo, no entanto, parece desaparecida e, apesar de parecer muito provável, não podemos afirmar que ele seja também nordestino. Para concluir, ainda como autor referenciado por Suassuna, temos Virgílio, que, por sua vez, recebe a identificação de “o latino”.

3 PUBLICAÇÕES

Originalmente, as iluminogravuras não existiam em forma de livro tradicional; elas são feitas em papel cartão, medem aproximadamente 44 cm x 66 cm e foram publicadas em dois álbuns, cada um com dez trabalhos. O primeiro álbum, de 1980, chama-se *Dez Sonetos com Mote Alheio*; o segundo, de 1985, chama-se *Sonetos de Albano Cervonegro*. Cada iluminogravura contém um soneto e suas ilustrações e os álbuns foram organizados em duas caixas de madeira, também ilustradas por Suassuna:

Figura 19 - Capas dos álbuns de iluminogravuras (SUASSUNA, 1980 e 1985).



Fonte: Libânio (2015, p.80/82)

Apenas quatro sonetos dos vinte que foram iluminogravados (“Infância”, de *Dez Sonetos com Mote Alheio* e “Abertura sob pele de ovelha”, “Sonho” e “Dom”, de *Sonetos de Albano Cervonegro*) não faziam parte anteriormente de um livro chamado *Vida Nova Sertaneja*. Como em *Vida Nova*, de Dante Alighieri, o texto desse livro é composto por intercalações de poesia e prosa. Os trechos em prosa apresentam os sonetos que seguem, fazendo referências a fatos da vida do autor que contextualizam o soneto e garantem a sequência narrativa entre eles, que formam, assim, uma autobiografia poética.

Inédito desde a década de 1970, o texto de *Vida nova sertaneja* foi publicado no encarte do CD “A Poesia Viva de Ariano Suassuna” em 1998, sob o título de *Vida nova brasileira*. Ouve-se a voz de Suassuna, que lê os sonetos e os textos de apresentação ao som de trilha sonora assinada por Antônio Madureira.

A existência deste texto anterior permite afirmar que, já em sua concepção, os sonetos iluminogravados formavam um conjunto que, na verdade, seguia uma linha narrativa. Se, em *Vida Nova Brasileira*, esta linha narrativa era entrelaçada pela prosa, nos álbuns iluminogravados ela fica a cargo da ordenação dentro dos álbuns e da interpretação do leitor. No caso do primeiro álbum, *Dez Sonetos com Mote Alheio*, há também uma espécie de roteiro de leitura, uma folha introdutória em que, de maneira sucinta, Suassuna apresenta o tema de cada uma das iluminogravuras.

Apesar de serem quase os mesmos sonetos nos dois casos, a ordenação deles nos álbuns

iluminogravados não é a mesma presente em *Vida Nova Brasileira*, como demonstramos no quadro a seguir:

Título em Vida Nova Brasileira	Posição no conjunto	Título nos álbuns iluminogravados	Posição no conjunto
Nascimento – o Exílio	1º	Soneto de Babilônia e Sertão	12º
Nascimento – A Viagem	2º	A Viagem	1º
O Mundo – O Reino da Acauhan	3º	O Reino da Acauhan	14º
O Reino – A Morte	4º	A Acauhan – A Malhada da Onça	2º
A Vida - A Estrada	5º	A Estrada	4º
A Mulher e o Reino	6º	A Mulher e o Reino	5º
O Amor e o Desejo	7º	O Amor e o Desejo	17º
O Mundo do Sertão	8º	O Mundo do Sertão	6º
À Onça do Sol e à do Mundo	9º	O Sol	7º
O Sono e o Mito	10º	O Sono e o Mito	16º
A Leoa – o Amor e o Tempo	11º	A Tigre Negra ou o Amor e o Tempo	18º
O Campo	12º	O Campo	13º
O Amor e A Morte	13º	O Amor e A Morte	8º
A Moça Caetana – A Morte Sertaneja	14º	A Morte – A Moça Caetana	9º
Lápide	15º	Lápide	20º
A Morte – O Sol do Terrível	16º	O Sol de Deus	10º

Acontece que é tão grande a conexão entre esses sonetos que a alteração da ordem não prejudica o sentimento de conjunto e de lógica linear. Há, nos dois casos, uma espécie de linha narrativa que pode ser identificada pelo leitor. Além da reorganização da ordem, os álbuns de iluminogravura diferem de *Vida Nova Brasileira* também pela ausência de “costura” ou “apresentação”, papel exercido pelos trechos em prosa. Mesmo que haja o pequeno roteiro do primeiro álbum, já anteriormente citado, essa linha narrativa permanece bem menos clara. Aqui,

não há mais essa integração entre prosa e poesia, mas sim entre poesia e pintura.

O processo de confecção das iluminogravuras impôs, inicialmente, uma reduzida tiragem de apenas 50 exemplares: feitas as matrizes com tinta nanquim em papel cartão, estas eram copiadas através do processo offset e, em seguida, coloridas à mão. Suassuna contou, nesta segunda parte, com a ajuda da sua esposa, a artista plástica Zélia Suassuna e de sua filha, Maria Suassuna.

Depois da tiragem inicial, durante décadas o escritor continuou a fazer iluminogravuras avulsas, de maneira que comumente se tem acesso a cópias isoladas de seu conjunto original, às vezes com datas diferentes de 1980 e 1985. E, no entanto, a unidade de compreensão dos álbuns como livro depende, obviamente, desta apreciação do todo.

Embora de certa maneira raros, há caminhos de se acessar estes conjuntos em sua totalidade. Foram feitas algumas publicações em contextos diversos, catálogos, agendas, etc. Tentaremos listar aqui as publicações de conjuntos de iluminogravuras, no todo ou em partes, feitas ao longo do tempo, contextualizando-as em seu momento e situação de publicação.

Em 2000, o SESC Pernambuco publicou um catálogo com as 20 iluminogravuras (SUASSUNA, 2000), ordenadas segundo as posições nos dois álbuns originais. Em texto de apresentação intitulado “Uma Autobiografia Poética”, Carlos Newton Júnior diz: “a bem verdade, esses dois álbuns, juntos, terminam formando um livro só: uma espécie de autobiografia poética, baseada, principalmente, numa reflexão sobre o estar-no-mundo e o fazer artístico”.

Nessa mesma edição, há o pequeno roteiro de Suassuna para o primeiro álbum iluminogravado, em que ele apresenta aqueles dez poemas como integrantes de sua *Vida-Nova Sertaneja* e, ainda que entendendo que “poema explicado é poema morto”, dá indicações sobre o tema de cada um deles. Esse texto de Suassuna integrava a caixa do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*, servindo, além de roteiro de leitura/apresentação, como uma espécie de sumário.

Ainda no ano 2000, o Instituto Moreira Salles dedicou a edição do segundo semestre dos “Cadernos da Literatura” a Ariano Suassuna. Além de longa entrevista com o escritor, dados biográficos e ensaios dos estudiosos Idelette dos Santos, Carlos Newton Júnior, Wilson Martins e Lígia Vassalo, a publicação conta com a edição de um texto até então inédito: um poema em “martelo gabinete” (forma utilizada pelos cantadores nordestinos que consiste em estrofes de seis versos de dez sílabas) datado de 1991. O texto se apresenta em uma técnica próxima à da iluminogravura que Suassuna chamou de “estilogravura”. A expressão *stilo*, que designa o objeto com o qual os estudantes romanos marcavam os cadernos de cera com que estudavam, ajuda a compor o nome desta técnica que consiste em desenhos feitos em tinta preta

com metal sobre papel branco.

Também estão publicadas nos Cadernos sete iluminogravuras, todas do álbum *Sonetos de Albano Cervonegro*, na seguinte ordem: “O Campo” (datado de 1997); “O Amor e o Desejo” (sem data); “O Reino da Acauhan” (datado de 1997); “Abertura ‘sob pele de ovelha’” (sem data); “Sonho” (sem data); “Soneto de Babilônia e Sertão” (datado de 1997); “Lápide” (datado de 1996). A ausência de data em algumas e a datação da década de 1990 em outras sugerem que as iluminogravuras reproduzidas na edição foram feitas posteriormente à tiragem inicial, possivelmente, inclusive, de maneira avulsa.

A CELPE organizou, em 2003, uma exposição das vinte iluminogravuras de Suassuna. Na ocasião, foram feitas reproduções de seis delas em tamanho original para distribuição gratuita como brinde de final de ano, junto com um calendário ilustrado com elementos pictóricos das iluminogravuras. Na caixa produzida, estavam as seguintes obras: “O Mundo do Sertão”, “A Acauhan – A Malhada da Onça”, “O Sol”, “A Mulher e o Reino”, “Sol de Deus” e “Infância”.

Em 2005, o setor educativo do Departamento Nacional do SESI publicou um material didático para professores com o título “Cultura Popular e Ariano Suassuna”. Além de breve explicação sobre a biografia e a obra do autor, o material contém reproduções de duas iluminogravuras do segundo álbum, “O Reino da Acauhan” e “Lápide”. As reproduções foram feitas em tamanho muito próximo do original, provavelmente para possibilitar seu uso em sala de aula.

Por ocasião do aniversário de oitenta anos de Ariano Suassuna, em 2007, a Sarau Agência de Cultura Brasileira promoveu uma “Semana Armorial”, que consistiu em um projeto extenso de exposições, apresentações artísticas e Aula-Espetáculo apresentada pelo próprio Suassuna no teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 2008, após o encerramento do projeto, foi publicado um *Catálogo e guia de fontes* (NEWTON JÚNIOR, 2008). Neste catálogo, estão reproduzidas as vinte iluminogravuras dos dois álbuns. Elas aparecem na ordem correspondente a da publicação original, exposta na terceira e na quarta colunas da tabela apresentada nesta dissertação.

Marluce Dias, ex-diretora geral da Rede Globo e Eurico Carvalho, seu marido, produziram uma agenda em homenagem a Ariano Suassuna em 2011. Com coordenação editorial de Adriana Victor, jornalista que trabalhou com Suassuna e escreveu um perfil biográfico do escritor, e direção de arte do designer Ricardo Gouveia de Melo, a agenda apresenta reproduções de qualidade das iluminogravuras na página inicial de cada mês.

No texto de apresentação da agenda, explica-se que a maior parte das iluminogravuras

reproduzidas pertencem ao álbum *Sonetos de Albano Cervonegro*, mas “como temos 12 meses e, na coleção, 10 iluminogravuras, atendemos a uma sugestão de Ariano e incluímos mais duas: “Infância” e “A Acauhan – A Malhada da Onça” (...). A primeira ilustra o mês em que o nosso homenageado faz aniversário; a outra foi para outubro, lembrando a data de morte de seu pai e guia, João Suassuna.”.

A ordem escolhida para as iluminogravuras não segue, portanto, nem a dos álbuns nem a do livro *Vida Nova Brasileira*. Na agenda em questão, todas as iluminogravuras do segundo álbum estão datadas de 2007. As duas do primeiro estão sem data. Os poemas aparecem na seguinte ordem: em janeiro, “Abertura ‘sob pele de ovelha’”; em fevereiro, “O Campo”; em março, “Lápide”; em abril, “O Reino da Acauhan”; em maio, “O Sono e o Mito”; em junho, “Infância”; em julho, “Dom”; em agosto, “O Amor e o Desejo”; em setembro, “Sonho”; em outubro, “A Acauhan – A Malhada da Onça”; em novembro, “A Tigre Negra”; em dezembro, “Soneto de Babilônia e Sertão”.

O segundo número da revista *Hoblicua*, publicado em 2015, no Piauí, foi inteiramente dedicado a Suassuna. Estão presentes no volume uma reprodução do alfabeto sertanejo, poemas do autor¹², seu discurso de posse na ABL, uma entrevista com Suassuna e um curto verbete sobre sua vida e sua obra. Há também nessa edição reproduções de boa qualidade de oito dos vinte sonetos iluminogravados. Separados em dois grupos de acordo com os álbuns em que foram publicados originalmente, estão presentes na revista os seguintes trabalhos: “A Viagem”, “A Acauhan – A Malhada da Onça”, “Infância” e “A Estrada”, de *Dez Sonetos com Mote Alheio*; “O Campo”, “O Reino da Acauhan”, “A Tigre Negra” e “Lápide”, de *Sonetos de Albano Cervonegro*.

Há mais publicações, portanto, de iluminogravuras do segundo álbum. Talvez suas cores vibrantes sejam mais atrativas para publicações que visam a apreciação da produção plástica de Suassuna, em geral menos conhecida do público. Dentre os trabalhos do primeiro álbum, o mais reproduzido é “A Acauhan – A Malhada da Onça”, em que Suassuna fala mais diretamente da morte de seu pai.

Além das publicações e reproduções em catálogos das iluminogravuras, a presença delas no meio artístico também se faz na forma de releituras. Nota-se o uso de desenhos das ilustrações em vários contextos diferentes, por exemplo, em cenários de peças de Suassuna. É

¹² Estão publicados na revista os seguintes poemas: “Ao Cristo Crucificado”, de 1951; “A uma dama transitória”, de 1953; “Décimas ante um retrato de Camões”, de 1953; três “Odes” de 1955 dedicadas a Zélia, Laurênio e Aloísio; “Romance em louvor de Manuel Bandeira”, de 1966; “Dístico”, de 9 de outubro de 1970; “Martelo agalopado” datado de 1961-1972; “O presépio e nós – poema de natal”, de 1956 e reescrito em 1980.

o caso do cenário da peça *Farsa da Boa Preguiça*, dirigida por João das Neves e produzida pela Sarau Agência de Cultura Brasileira no ano de 2007, como parte do já referido projeto que celebrou os oitenta anos do escritor.

Outro exemplo de releitura que nos ocorre é o do artista plástico Guilherme da Fonte, genro de Suassuna, que trabalha principalmente com mosaicos de granito e criou vários painéis inspirados nos desenhos do poeta. Em série concluída desde 2008, o artista recriou, em painéis de grandes dimensões (cerca de 8,5 m x 2,5m), as vinte iluminogravuras de Ariano Suassuna presentes nos álbuns *Dez Sonetos com Mote Alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*.

Dispostas horizontalmente, na posição paisagem (as iluminogravuras são todas na posição retrato), as poesias e imagens se intercalam de maneira original nos painéis de Guilherme da Fonte. Não houve ainda uma exposição pública do conjunto deste trabalho, mas um desses painéis orna o Aeroporto Presidente João Suassuna, em Campina Grande, PB. Trata-se do poema “Fazenda Acauhan – Lembrança de meu Pai”, iluminogravado com o título de “A Acauhan – A Malhada da Onça” no primeiro álbum (ver também a Figura 29, com a iluminogravura):

Figura 20 - Painel de Guilherme da Fonte no aeroporto de Campina Grande, PB.

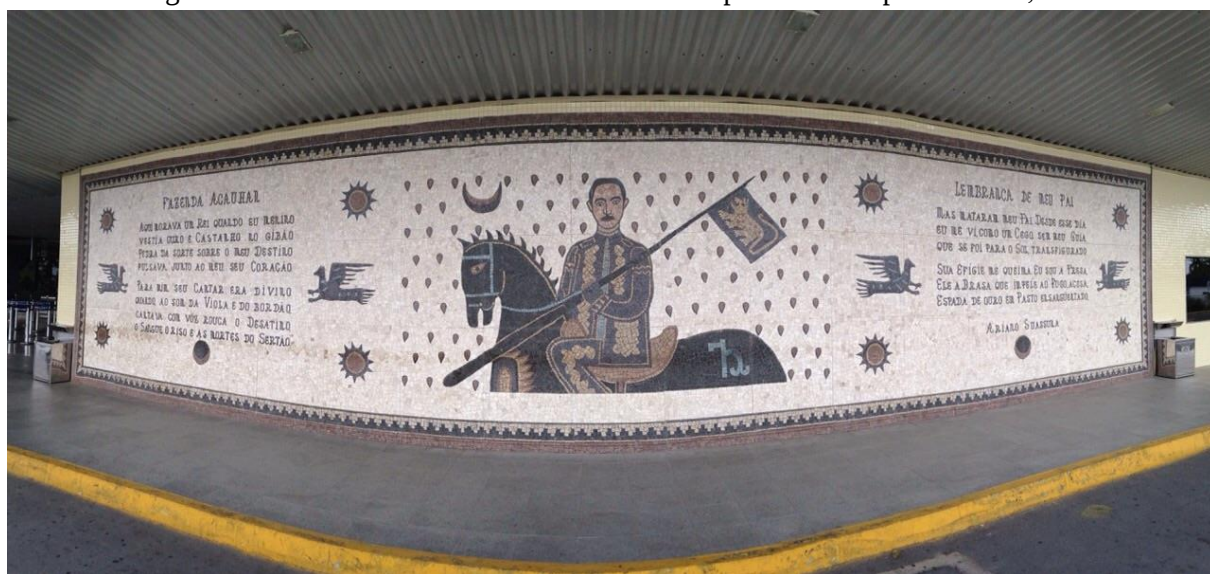


Foto do artista.

4 ESTUDOS SOBRE O TEMA

Já afirmamos que não há muitos trabalhos que tratam da poesia de Suassuna, muito menos das iluminogravuras, em programas de pós-graduação do país. Encontramos apenas uma dissertação que trata desse tema de maneira predominante, tendo sido defendida em 2015 na UFMG. Fizemos um levantamento dos textos que tratam, mesmo que de forma secundária ou

reduzida, dessa produção de Suassuna. Comentaremos, portanto, nesta parte do trabalho, todos os textos de capítulos de livros, estudos pontuais ou de introdução sobre o tema e artigos de jornais e revistas encontrados, bem como a dissertação supracitada, comentando sua abordagem específica por ordem cronológica de publicação.

Segundo o seu autor, o artigo “Na hora de lançar A Pedra do Reino – os Sonetos de Ariano Suassuna” (BORGES, 1998), publicado em Lisboa, mais do que um texto crítico, é uma celebração do que chamou de “novas iluminuras em que o espírito pacientemente concede à letra caligrafada e à imagem pintada toda a altura e profundidade de sua divina inspiração” (idem, p. 156); um apelo ao público português que descubra e valorize Suassuna; e uma apologia “de quem sabe estar escrevendo sobre algo venerável” (idem, p. 157).

Após apresentar brevemente a obra de Suassuna e descrever a ligação de seu teatro e do seu romance com o romanceiro popular nordestino, Borges (1998, p. 158) afirma que “é este mesmo universo, em refluxo para o microcosmos anímico do Autor, e concentrado na filigrana da sua autobiografia visionária, na paisagem das alucinantes hierofanias sertanejas, que o leitor encontra nos *Sonetos*”.

Neste artigo, parece-nos valioso o já anteriormente referido comentário sobre a origem do aparente hermetismo na poesia de Suassuna, e de sua superação pela leitura do conjunto dos textos do autor. Ajuda-nos também o que diz sobre a relação texto-imagem nas iluminogravuras, observando que as ilustrações são “indissociáveis do texto e do seu sentido, destinadas a uma leitura simultânea, sendo a expressão visível do Canto” (BORGES, 1998, p.159).

A noção da obra do poeta como sistema único e coeso guia esta breve análise, que consegue identificar nas iluminogravuras seus pilares fundamentais: “notável cúmplice estético, exegético e hierofânico dos Sonetos são as iluminuras em que Suassuna se inspira nas formas da arte pré-histórica do Brasil e na mesma imagética mito-simbólica dos seus romances” (BORGES, 1998,p.158).

O capítulo “As iluminogravuras”, do livro *O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna* (NEWTON JÚNIOR, 1999), é o texto de apresentação mais completo das iluminogravuras já publicado, e nos foi de grande ajuda para a elaboração da primeira parte desta dissertação. No início do texto, o estudioso relata a preparação feita por Suassuna quando da feitura das ilustrações do *Romance d'A Pedra do Reino*, o processo de criação das iluminogravuras, sua organização em álbuns e a origem dos sonetos, que já compunham o livro *Vida Nova Sertaneja*. Destaca, em seguida, que o processo de ilustração da iluminogravura começa já na caligrafia ela mesma, referindo-se ao uso, principalmente nos títulos dos sonetos,

do “alfabeto sertanejo”.

Comparando os dois álbuns de iluminogravuras, Newton Júnior enumera três diferenças básicas entre eles: uso mais intenso de cor no segundo álbum e de espaços brancos de fundo no primeiro álbum; a presença maior de figuras da arte rupestre brasileira no segundo álbum; a relação imagem-texto, que no primeiro álbum, é mais direta. “No mais, os resultados mantêm as mesmas características básicas de representação, traço, composição e ocupação do espaço pictórico” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p.129).

No mesmo capítulo, o autor faz ainda a análise da composição de duas iluminogravuras: “A Acauhan – A Malhada da Onça” e “Lápide”. Seu olhar volta-se sobretudo para o plano pictórico, pois o texto poético é o foco de outra parte do mesmo livro. Assim, a análise esclarece questões de simetria, uso de espaço e afinidades com a iluminura medieval e com a gravura popular. Segundo o autor, não foi aleatória a escolha das iluminogravuras analisadas: “ao tempo em que demonstram o diálogo proposto pelo autor entre poema e pintura, elas nos servem como introdução a um tema caro da poesia em estudo: o tema da herança, notadamente a que é passada de pai para filho.” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 142).

Outro texto de Newton Júnior, o já citado “Uma autobiografia poética” (2000), apresenta as iluminogravuras, ressaltando a validade de lê-las como conjunto. Trata-se de uma espécie de síntese do capítulo acima comentado. Há também, nesta apresentação, uma explicação do título do segundo álbum: “Albano Cervonegro é um pseudônimo de Ariano Suassuna – ‘Albano’ é uma variante de ‘albino’ e provém do latim *albus* (branco, alvo); ‘Cervonegro’, por sua vez, é a tradução portuguesa da palavra tupi *Suassuna*, apelido familiar adotado como nome pelo bisavô de Ariano” (NEWTON JÚNIOR, 2000).

Também no ano de 2000, por ocasião do lançamento do catálogo do SESC com as iluminogravuras, Foed Castro Chamma publicou texto intitulado “Iluminogravuras” no jornal *A União*, da Paraíba. O poeta evoca os diálogos que enxerga entre a produção de Suassuna e os pilares da cultura ocidental, passando pelo Império Romano, pela Bíblia, por Dante Alighieri. Afirmar também que “o maneirismo-barroco na Renascença ibérica estende-se ao Brasil de maneira a reivindicar Ariano Suassuna a insígnia protetora nos brasões que recria, dando origem ao Movimento Armorial.” (CHAMMA, 2000).

Chamma (2000) faz ainda uma síntese dos temas dos sonetos presentes nos dois álbuns, associando-os à memória da infância e das perdas de Suassuna e a uma visão religiosa do mundo e da terra: “a tragédia dos Suassuna transforma-se em herança de sangue do Filho, identificando com a terra, à qual transfere o Drama revestido da ‘imagem da palavra’ e do desenho dos ferros”.

O autor termina seu texto afirmando que a leitura dos textos de Suassuna representa o acesso a um nível metafórico de discurso oposto ao realismo que, no entanto, mantém contato com ele. Se, por um lado, essa bipolaridade de discurso “evidencia tentativa de hegemonia cultural, por outro lado denota a subjetividade emergindo através dos símbolos e ícones regionais como os revestidos de gibão de couro e de estrelas, insígnias verdadeiras de uma poderosa identidade cultural.” (CHAMMA, 2000).

A análise mais detalhada em termos de texto verbal e pictórico de uma iluminogravura de que temos notícia é a que fez a professora Ângela Vaz Leão no ensaio “A Tigre Negra: uma iluminogravura de Ariano Suassuna”, publicado em 2003. Esse texto foi uma das inspirações para o desenvolvimento do projeto que aqui apresentamos. Trata-se de uma leitura intersemiótica, em que a autora propõe “uma análise estilística muito simples, procurando mostrar a integração entre palavra e imagem” (LEÃO, 2003, p. 15).

A estudiosa começa dizendo que lamenta não ter podido analisar a obra à luz de seu contexto, pois não conseguiu ter acesso às demais iluminogravuras para fazê-lo. O ensaio é prova, no entanto, de que, apesar de comporem um conjunto coeso, cada iluminogravura brilha também por si só (NEWTON JÚNIOR, 2000).

Sua análise parte inicialmente do texto, como que respeitando a ordem de produção – Suassuna diz em várias ocasiões que sua produção plástica parte de sua literatura, nunca o contrário. Leão (2003) inicia sua leitura pelo título e pela procura, na obra de Augusto dos Anjos, da origem do tema utilizado para o soneto: “não é difícil perceber que se trata da Morte, tema quase constante na poesia de Augusto dos Anjos e de grande frequência na obra de Suassuna” (LEÃO, 2003, p. 15). Mas a morte, diz a autora, é um tema que se desvela aos poucos no soneto de Suassuna, estando inicialmente escondido atrás da união *amor – tempo* do título.

Leão (2003, p. 16) defende que “a tentativa de interpretação do soneto deve começar, obviamente, pela compreensão de seus mecanismos linguísticos”. Destaca inicialmente, portanto, aspectos como o uso do substantivo “tigre” como feminino e inversões em sintagmas nominais. Nesta primeira fase da análise, além do cuidado com a ordem poética em comparação com uma “ordem lógico-sintática”, consideramos interessante o trato da estudiosa com o léxico do soneto. Leão propõe o agrupamento de vocábulos por campos semânticos, possibilitando o que chama de uma visão do universo do poema. Exemplificamos com o campo semântico símbolos femininos: “Romã, Colina, Taça, Rosa, Paloma, Pomas, Cabeleira, crespo Capacete” (LEÃO, 2003, p. 17). Antes de adentrar pela linguagem pictórica, a análise aborda ainda fatores formais do poema, tais como o uso de maiúsculas, a métrica e a rima.

O restante da análise é feito de forma a destacar as relações entre texto e ilustração.

Apesar de tratar-se de uma iluminogravura do segundo álbum, que apresenta essa relação de maneira menos direta, como já anunciava Carlos Newton Júnior (1999), a autora consegue traçar paralelos entre as duas linguagens. Exemplificamos com um trecho de sua análise:

voltando à segunda quadra, a sua representação pictórica se completa logo abaixo, com o desenho estilizado de uma Paloma, palavra que, na gíria brasileira, significa “meretriz”. De frente, asas estendidas, pernas dobradas, ela abre a sua “rosa” ou a sua “Romã felina” para o “Dardo em fogo do Sol”. Totalmente integrada com o texto, essa gravura remete à segunda quadra, “abres ao Sol tua Romã felina”, ao mesmo tempo que faz o trânsito para o primeiro terceto (“ao fogo cresta a rosa da Paloma”). (LEÃO, 2003, p. 22)

O ensaio termina com uma síntese sobre o tema da morte, dominante no soneto. A estudiosa destaca a relação existente no soneto entre o encontro amoroso, o sagrado e a morte, que será tratada também ao longo do nosso trabalho: “se as duas quadras falam do encontro amoroso entre homem e mulher, os dois tercetos mostram o encontro amoroso entre o ser humano e a Morte, encontro único, singular, que liberta o homem da sua contingência terrena.” (LEÃO, 2003, p. 23).

A edição de maio de 2005 da revista *Continente Multicultural* apresenta uma interessante matéria de capa que trata da associação entre escrita e imagem a partir das obras de escritores que também se aventuraram no campo das artes plásticas. Nas duas páginas dedicadas a Suassuna, são apresentadas suas experiências iniciais de contato e prática de diversas modalidades artísticas, até o momento em que ele decide pela dedicação exclusiva à literatura. É somente mais tarde, diz o poeta, que ele percebe que, ilustrando os próprios textos, poderia unir pelo menos dois desses talentos. Comenta-se as ilustrações feitas por Suassuna para o *Romance d’A Pedra do Reino*, para, em seguida, tratar das iluminogravuras.

Nessa matéria da revista *Continente Multicultural*, há duas passagens da entrevista concedida que são especialmente interessantes para compreender o processo de criação das iluminogravuras. Na primeira, Suassuna diz: “Eu criei o nome *iluminogravura* para batizar esses textos que são não apostos a uma ilustração, mas que se fundem com ela numa obra de arte só”. A unidade almejada pelo artista é impossível de ser ignorada pelo leitor. Na segunda, lemos: “Eu sempre fui ligado à pintura figurativa. Às vezes, as pessoas pensam que eu não gosto de arte abstrata... eu gosto muito. Eu gosto muito de Kandinsky, gosto demais de Miró. Eu não me considero um artista plástico. Eu sou um escritor que tem interesse pela imagem gráfica. Eu procuro dar expressão a esta imagem literária. Então, naturalmente, isto inclina para a figura”.

O artigo “A iluminogravuras de Ariano Suassuna”, de Alexei Bueno, foi publicado no

suplemento cultural *O Prelo*, da Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, em 2006. Nele, Bueno faz uma breve introdução ao trabalho plástico de Suassuna, falando, por exemplo, das ilustrações que criou para *A Pedra do Reino*. Em seguida, com trecho transcrito de Carlos Newton Júnior, introduz a temática das iluminogravuras, descrevendo seu processo de criação.

Bueno (2006, p. 14) comenta o aspecto autobiográfico dos sonetos, e associa-os a uma “tradição estética que nasce, entre nós, do *sertão mítico*, o sertão dos jagunços, dos beatos e dos cangaceiros, majoritariamente mas não exclusivamente nordestino, e que sempre foi fonte e inspiração para algumas das mais poderosas obras da arte brasileira”, ao mesmo tempo em que marca a proximidade que isso tem com as bases do Movimento Armorial.

Sobre os sonetos, diz que “medularmente brasileiros, aproximam-se, por inequívoca genealogia estética, de certa grande poesia do pós-simbolismo português, a poesia *paúllica*, a poesia do *Paulismo*.” (BUENO, 2006, p. 15). Esta aproximação, explica o autor, se confirma com “a audácia das metáforas, a aproximação violenta, muitas vezes explicitada pelo uso de hífen, de termos aparentemente afastados gramatical e conceitualmente, o uso disseminado e bastante simbolista de maiúsculas, o cunho hierárquico do todo” (idem). O que diferenciaria os dois lados dessa comparação, seriam os espaços: de um lado, o medievalismo e a paisagem lusitana, do outro, outro tipo de medievalismo e a paisagem do sertão nordestino.

Como exemplos para o leitor, reproduz em tamanho pequeno três iluminogravuras, a saber, “A Acauhan – A Malhada da Onça”, “A Mulher e o Reino” e “O Sol”. Transcreve também os sonetos “A Acauhan – A Malhada da Onça” e “Lápide”. Sobre a relação imagem texto nas iluminogravuras, afirma: “qualquer leitura dos poemas sem a sua ambivalência plástica, assim como qualquer fruição da moldura visual sem o seu substrato verbal redundariam em diminuição, para não dizer traição, à sua admirável unidade estética.” (BUENO, 2006, p. 15).

Por ocasião dos 80 anos de Suassuna, a professora Guaraciaba Micheletti organizou um livro que reúne resultados de pesquisa sobre aspectos vários da obra do autor. O texto “Iluminogravuras de Ariano Suassuna: cartografia com letra e pincel”, de Maria Inês Batista Campos (2007), integra o volume e é o texto mais recente encontrado sobre o tema. A análise proposta pela autora, que considera principalmente as iluminogravuras “A Morte – A Moça Caetana” e “Lápide”, tem como pressuposto teórico a perspectiva bakhtiniana do discurso, sobretudo no que diz respeito aos conceitos de “criação poética”, “plurilinguismo” e “autoridade poética”. A escolha do corpus se deu por temática, já que a autora escolhe por objetivo de pesquisa “identificar as intersecções verbo-visuais e simbólicas, destacar o tema da morte como núcleo trágico da vida do sertão e, numa aparente contradição, a transfiguração da

vida pela arte.” (CAMPOS, 2007, p. 127).

O título da dissertação de mestrado de Daniella Libânio, defendida em 2015 na UFMG, é “A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial”. No primeiro capítulo, intitulado “Ariano Suassuna artista plástico e o Armorial”, a autora apresenta os conceitos de poética e estética, tratando dos postulados teóricos e concepções do próprio Suassuna sobre a arte em geral no contexto do movimento artístico por ele idealizado, lembrando que, “apesar de o Movimento Armorial não ter uma linha rígida de princípios(...), ele tem um caráter programático, e aponta direções para a criação de uma arte brasileira erudita fundamentada na cultura popular, configurando-se numa poética”(LIBÂNIO, 2015, p. 23).

No segundo capítulo, “Armorial: uma poética com DNA intermediático”, o principal foco é a compreensão da poética armorial como uma poética que tem como um de seus fundamentos a intermedialidade. Para tanto, a estudiosa disserta sobre esse conceito, aproximando-o dos princípios e práticas artísticas armoriais. Segundo ela, a inter-relação que se cria entre as diferentes modalidades artísticas e mídias no Armorial se dá de duas maneiras: a partir da recriação de modelos textuais, textos e mídias, e pela forte relação entre as diversas mídias.

O primeiro caso, o da recriação, trata de produções que têm como referência os diversos caminhos oferecidos pelo romanceiro popular ou por outros modelos artísticos ou discursivos/literários, especialmente a tradição dos emblemas; o das relações estreitas entre as mídias, refere-se às formas de relação intermediática em que se entrelaçam as diversas artes e mídias nas criações armoriais. (LIBÂNIO, 2015, p. 60).

Atentamos para o fato de que, nas iluminogravuras, os dois casos são perceptíveis simultaneamente. Há recriações, como já discutimos, através de motes, temas e alusões a outros textos, como também há verdadeira indissociabilidade entre texto literário e imagens plásticas. As iluminogravuras são o tema do terceiro capítulo do texto de Libânio, “Iluminogravuras: interações entre o poeta e o artista plástico”. Nesse capítulo, ela descreve o processo criativo dessas obras, sua concepção desde a escrita dos poemas, seu processo editorial singular e totalmente controlado pelo artista. Para a análise, escolhe um “estudo de caso”, e se debruça sobre a iluminogravura “A Mulher e o Reino”, do álbum *Dez Sonetos com mote Alheio*.

Nesse estudo de caso, vários pontos interessantes são levantados. Inclusive a afirmação de que “apesar de separáveis entre si, os diversos textos que compõem as iluminogravuras só alcançam coerência plena quando lidos conjuntamente” (LIBÂNIO, 2015, p. 85). A leitura da estudiosa parece privilegiar os elementos pictóricos, tais como os símbolos dos naipes de baralho, a presença do cavalo alazão, o candelabro da Pedra do Ingá e o caju. Associando esses

elementos também a trechos de outros textos de Suassuna, Libânio enriquece significativamente a leitura da iluminogravura como conjunto.

Em método que lembra o que fez Leão (2003) em seu ensaio, a estudiosa lista aquilo que chama de imagens concretas, que, quando listadas e esquematizadas, favorecem a visualização das relações entre o texto do poema e as ilustrações que o complementam:

a. Símbolos femininos: Mulher, Alazã, Ária em corda do Sol, Rosa, esmeralda.

b. Ideias relativas à dualidade e contraste: Manhã, candieiro aceso, Luz.

c. Expressões associadas à ideia da morte e efemeridade da vida: tudo passa, o tempo duro tudo esfarela, acaba por finir e corromper, o Sangue há de morrer, escuridão. (LIBÂNIO, 2015, p. 85)

A partir dos símbolos femininos e da ideia de dualidade e contraste – que ela associa ao tema indicado por Suassuna nesta iluminogravura (Barroco brasileiro) –, Libânio faz uma interessante observação sobre como os elementos da ilustração parecem ser organizados dividindo o espaço entre elementos femininos de um lado (alazã, naipes vermelhos, romã, etc.) e masculinos do outro (cervo, naipes pretos, caju, etc.). O último capítulo do texto da estudiosa é dedicado ao estudo de artistas armoriais contemporâneos que também trabalham de forma intermediática (a saber, Romero de Andrade Lima e Guilherme da Fonte).

Dos textos aqui listados, três são claramente mais relevantes ao aprofundamento do estudo sobre as iluminogravuras: o de Newton Júnior (1999), o de Leão (2003) e o de Libânio (2015). Guardadas as devidas proporções, e sabendo que cada um deles se insere em um contexto diferente (o primeiro é um capítulo de um livro que apresenta de maneira abrangente a poesia de Suassuna como um todo, o segundo é um ensaio publicado em uma revista de pós-graduação e o terceiro é uma dissertação de mestrado), é importante perceber que nenhum deles tratou todas as iluminogravuras dos dois álbuns.

As considerações que por ventura hajam sobre o conjunto (especialmente em Newton Júnior e Libânio, já que Leão não chegou a ter acesso a ele) são feitas a partir de características comuns a todos os trabalhos, e não se atentam a cada uma das iluminogravuras. O presente trabalho propõe de maneira inédita, portanto, a apreciação dos vinte sonetos que compõem os álbuns e suas ilustrações, naquilo que chamamos de leitura intersemiótica. Para tanto, elaboramos, inicialmente, um “inventário simbólico”, que será apresentado e discutido na próxima parte desta dissertação.

SEGUNDA PARTE

Inventário simbólico das iluminogravuras

“O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical”

Clarice Lispector

A poesia de Suassuna pode ser considerada de difícil acesso. Já foi comentado nesta dissertação que essa leitura pode ser mais facilmente alcançável se feita em conjunto, seja com outros poemas, seja com a obra teatral ou de prosa do escritor. Isso se dá por estarem todos esses textos inseridos em um mesmo universo simbólico que Suassuna foi construindo ao longo da vida.

Para empreender uma leitura das iluminogravuras, que se inserem, elas também, nesse universo de Suassuna, pareceu necessário, primeiramente, fazer uma espécie de reconhecimento e mapeamento do corpus, a partir dos quais poderíamos estabelecer um recorte possível e uma metodologia adequada para desenvolver a análise. Propôs-se, então, a criação de um “inventário simbólico” de todas as iluminogravuras, um espaço em que estivessem listados e agrupados os símbolos recorrentes nesses trabalhos.

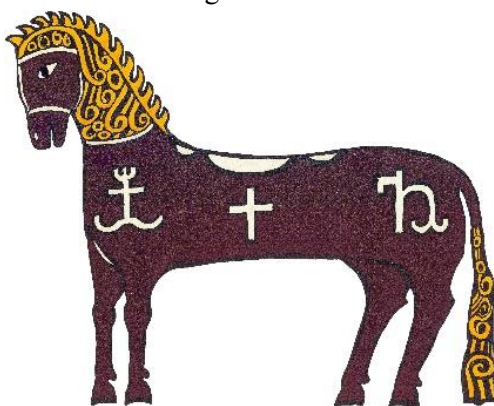
O primeiro desafio enfrentado foi decidir quais informações deveriam ser registradas e de acordo com que categorias. Classificar e categorizar símbolos não são tarefas fáceis, especialmente antes de iniciar a análise propriamente dita. A primeira proposta de categorização fez-se na forma de uma tabela elaborada no programa *Office Word* com as seguintes categorias, escolhidas a partir das primeiras leituras dos soneto e suas ilustrações: título; mote; origem do mote; tema geral; apresentação do poema em *Vida nova brasileira*; termos recorrentes; figuras animais; referências a figuras animais no poema; figuras humanas; referências a figuras humanas no poema; símbolos com referência sexual ou de gênero; referências a símbolos sexuais no poema; símbolos ligados à Pedra do Ingá; organização espacial e simetria; observações complementares.

Na primeira apreciação de resultado, logo ficou clara a ausência de alguns repertórios simbólicos importantes, tais quais a heráldica e os símbolos astrológicos, bem como a ineficácia do uso da palavra para registro de representações pictóricas. Ficou claro também que uma tabela textual, embora muito útil para a análise dos poemas, não facilitaria o trabalho de

reconhecimento e mapeamento das imagens. A solução seria recortar e listar as imagens por elas mesmas, sem a “tradução” em palavras.

A partir deste momento, outro tipo de desafio se impôs: o de lidar com as iluminogravuras como documentos e manipular sua estrutura digitalmente. Conseguimos escanear em gráfica as iluminogravuras, que geraram arquivos em alta definição. Utilizamos, então, o programa Photoshop CS6¹³ para isolar os elementos de cada iluminogravura. Principalmente nas obras do primeiro álbum, cujo fundo branco auxilia no isolamento dos elementos, o resultado foi bastante satisfatório, vide exemplo:

Figura 21 - Detalhe da iluminogravura “A Mulher e o Reino”.



Fonte: SUASSUNA, 1980.

Finalizado este processo nos dois conjuntos, foram gerados 209 arquivos isolados, 97 do primeiro álbum e 112 do segundo. Há, portanto, uma média de 10 elementos diferentes em cada iluminogravura. Em seguida, surge, portanto, uma nova questão: como gerenciar e acessar facilmente cada uma dessas imagens? Sabíamos que já existe a possibilidade de um mecanismo de busca utilizado pelo *Google* que encontra imagens a partir de um arquivo ou foto que o usuário carrega na barra de busca, sem que seja necessário associar a eles nenhuma palavra. A tecnologia que permite esse tipo de pesquisa chama-se *Content-based image retrieval* (CBIR)¹⁴.

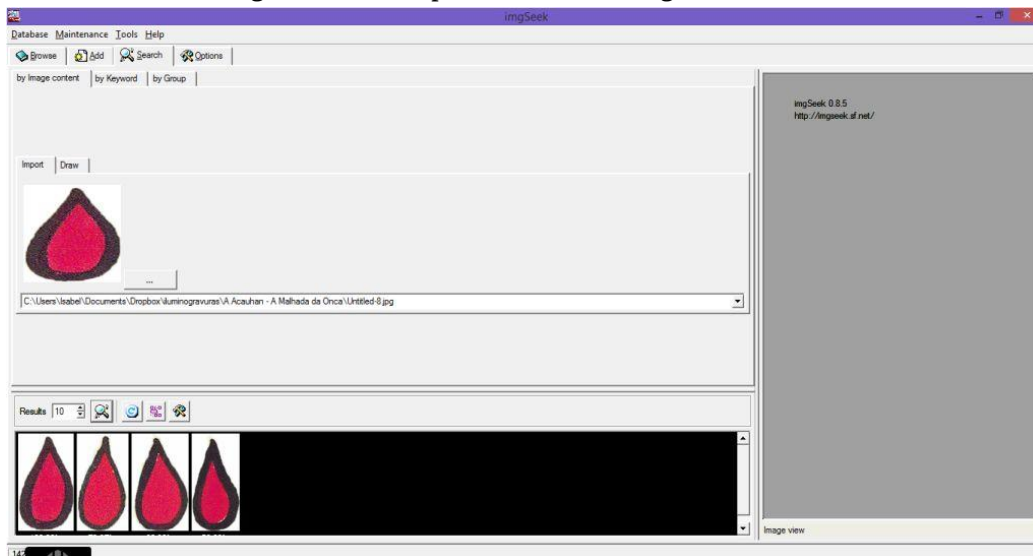
Um dos programas acessíveis ao público que utiliza o CBIR é o *imgseek*. Nele, cria-se uma base de dados com imagens de sua escolha e a busca se fará entre essas imagens. Criamos, então, uma base de dados com todos os elementos que haviam sido isolados anteriormente, separando-os por pastas nomeadas com o título da iluminogravura de origem. Obtivemos

¹³ Para tanto, foi utilizada a versão *trial* do programa.

¹⁴ O CBIR garante a busca de imagens por conteúdo, sem passar, portanto, por palavras-chave ou descrições. O termo “conteúdo” aqui refere-se a cor, forma, textura ou qualquer outra informação que pode derivar da própria imagem.

resultados rápidos e de precisão satisfatória na busca por imagens parecidas em diferentes iluminogravuras. A imagem abaixo é um exemplo de busca no *imgseek*:

Figura 22 - Exemplo de busca em *imgseek*.



Ao carregar a imagem que vemos na linha superior, o programa localiza quatro outras imagens semelhantes. Clicando sobre elas, lemos o nome da pasta na qual estão salvas na base de dados, reconhecendo, portanto, de qual iluminogravura elas foram retiradas. As imagens que vemos na linha abaixo pertencem, respectivamente, a: “A Acauhan – A Malhada da Onça”; “A Morte – A Moça Caetana”; “O Amor e a Morte”; “O Sol”.

O problema da busca rápida e pontual havia sido resolvido. Restava a necessidade da fácil visualização dos arquivos de imagens e também do uso das categorias textuais referenciadas anteriormente. Passamos, então, a utilizar o *Microsoft Excel*, com o qual criamos uma pasta com duas planilhas diferentes.

A primeira, que chamamos de “Mapeamento geral” contém vinte linhas com os títulos dos sonetos iluminogravados e, a elas associadas, as colunas com o que consideramos serem facilitadores das análises (transcrição do poema, título, mote, origem do mote, apresentação do poema no livro *Vida Nova Brasileira*, palavras recorrentes, glossário, etc), como mostra a Figura 23:

Figura 24 - Trecho da planilha Excel criada a partir do “Inventário Simbólico”.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
1															
2	Sonetos com Mote Alheio														
3	A Viagem														
4															
5	A Acauhan - A Malhada da Onça														
6															
7	Infância														
8															
9	A Estrada														
10															
11	A Mulher e o Reino														
12															

Em relação ao texto propriamente dito, outro recurso que nos pareceu interessante nesta fase de mapeamento e de inventário é o *Wordle*¹⁵. Pois, da mesma maneira que achamos relevante identificar padrões e repetições nas ilustrações das iluminogravuras, também consideramos pertinente a observação dos padrões lexicais presentes nos sonetos. Essa ferramenta tornou visual uma frequência lexical que já era percebida na leitura dos textos.

O dito hermetismo que há nesses sonetos não é necessariamente resultado de um vocabulário de difícil acesso. Criamos, como parte do inventário simbólico, um pequeno glossário para facilitar nossa própria leitura e, ao listar as palavras que não conhecíamos, percebemos que elas não são numerosas. Não acontece também o uso de muitos neologismos, de certa maneira frequentes na prosa de Suassuna.

O que desafia o leitor, e, portanto, configura o grande enigma a ser decifrado, são as muitas metáforas originais que aqui aparecem. Carvalho (2011, p. 182) chama essas ocorrências de neologismos semânticos, “ou seja, aqueles criados não por meio de processos de formação de palavras, mas surgidos com a atribuição de um novo significado a palavras já existentes na língua, as quais não sofrem nenhum tipo de alteração em sua estrutura morfo-fonológica”. Qualquer análise desses textos deve levar em consideração, portanto, esses novos significados possíveis.

¹⁵ Criado pelo programador americano Jonathan Feinberg, esse programa gera, a partir de textos fornecidos pelo usuário, “word clouds”, que aqui chamaremos de “nuvens de palavras”. O programa analisa o texto e calcula com que frequência os termos se repetem, desconsiderando palavras muito recorrentes na língua portuguesa, como “para” ou “de”. O cálculo é proporcional e, quanto mais frequente uma palavra é no texto de origem, de maior tamanho será a sua representação na nuvem de palavras.

As primeiras imagens geradas a partir da utilização do *Wordle* com os sonetos dos dois álbuns não são necessariamente surpreendentes. As três palavras mais frequentes nos *Dez Sonetos com Mote Alheio*, por exemplo, foram *sangue*, *pedra* e *sol*, seguidas por *mundo*, *sertão* e *estrada*. No segundo álbum, também não foi surpreendente o resultado obtido quando da busca por frequência de termos, mas não deixa de chamar a atenção a grande “coincidência” que se instala quando se percebe que duas das três palavras mais frequentes – *sangue*, *sol* e *fogo* – são iguais às do primeiro. Em seguida, *amor*, *sono*, *morte*. Graficamente, as nuvens geradas com os textos dos poemas têm forte impacto justamente pela força dessas palavras.

Dizemos que aí não há surpresa, pois, um leitor que já conhecesse outras obras de Suassuna, talvez já intuísse os resultados que obtivemos. Para exemplificar essa afirmação, que não deixa de ser mais um indício de que estamos tratando de uma obra inserida em um universo simbólico característico, transcreveremos a apresentação do *Romance d’A Pedra do Reino* (grifos nossos):

Romance-enigmático de crime e **sangue**, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da **Pedra** do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heroicas nas serras do **Sertão**! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, **amor**, batalhas, sensualidade e **morte**!

*Ave Musa incandescente
do deserto do **Sertão**!
Forje, no **Sol** do meu **Sangue**,
o Trono do meu clarão:
cante as **Pedras** encantadas
e a Catedral Soterrada,
Castelo deste meu Chão!*

*Nobres Damas e Senhores
ouçam meu Canto espantoso:
a doida Desventura
de Sinésio, O Alumioso,
o Cetra e sua centelha
na Bandeira aurivermelha
do meu Sonho perigoso! (SUASSUNA,)*

Somente nesse curto trecho inicial de uma das obras de prosa de Suassuna, encontramos seis das dez palavras que se destacaram nas nuvens. É como se elas fossem palavras-chave necessárias, indispensáveis àquele que empreende uma entrada em qualquer uma das muitas obras que compõem o universo artístico-literário de Suassuna. A escolha dessas “chaves” não

No começo imemorial dos tempos, vira as plantas e os animais sertanejos surgirem, pela primeira vez no mundo deserto, do barro úmido, quando as Divindades cariris se ajuntavam carnalmente entre si e pingos de sangue dos deuses-machos e das fêmeas caíam do céu e do Sol no chão, e geravam, assim, na terra, os rebanhos de todos os bichos que ainda existem. Era, quase sempre, no tempo da chuva que tais coisas aconteciam. Depois, mesmo nos meses de estio, com o Sol abrasador queimando o Sertão velho, vira deuses machos e fêmeas deixando-se atrair sexualmente por esses animais, descendentes seus. Um deus-macho qualquer, sob forma de Jaguar, cobria uma Anta fêmea; ou então uma divindade fêmea, sob forma de Garça, deixava-se possuir por um Gavião. Assim, como resultado desses incestos e metamorfoses, surgiram os primeiros homens e mulheres, os Tapuios e Tapuias-Cariris, antepassados dos nossos índios de cara de pedra, dos astecas, maias, incas e toltecas, e, portanto, geradores primeiros de toda a Raça humana. (SUASSUNA, 1977a, p. 11)

Além de mostrar a relação da origem dos homens com os animais e de exaltar a divindade presente neles, esse trecho de *O Rei Degolado – ao sol da onça Caetana*¹⁷ é representativo da visão poética que Suassuna tem do sertão e de seu povo: eles são o centro do mundo, a fonte e a base de tudo que a humanidade construiu em seguida. Os animais são anteriores aos homens e, pela sedução sexual, unem-se aos deuses na criação dessa raça humana que também é descendente do sangue que cai sobre a terra sertaneja. Sagrado e profano se misturam nesse mito de origem criado por ele e que é divino, erótico, sertanejo.

Sobre a presença dos animais da obra de Suassuna, diz Carvalho (2011, p. 195), em análise do léxico utilizado no *Romance d'A Pedra do Reino*:

Ullmann afirma que as metáforas zoomórficas (por ele chamadas de *metáforas animais*) “se transferem para a esfera humana, onde muitas vezes adquirem significações humorísticas, irônicas, pejorativas ou até grotescas”. Contudo, observamos que, para Suassuna, em muitas ocasiões essas metáforas transmitem exatamente a ideia oposta, com a associação força animal/ser humano; nesses casos, a ferocidade não é apresentada como algo negativo, mas sim, como uma variante da força. A onça aparece também associada à terra, reforçando a visão do sertão como um local selvagem.

A mesma inversão se dá nos poemas iluminogravados. Não há humanização de animais com objetivo cômico ou grotesco. Os homens e mulheres é que adquirem características normalmente empoderadoras dos animais. Essas características são evocadas para representar o que os humanos possuem de forte e honrado. Transparece, portanto, nos humanos, a herança das divindades animais de sua origem.

Nesses sonetos, as mulheres e animais se confundem, e essas características animais as tornam exemplo de força, de sedução irresistível e de mistério. Vejamos alguns exemplos de versos com essas características (grifos nossos): “Ó Romã do pomar, Relva, esmeralda, / olhos

¹⁷ Romance publicado em 1977 como primeira parte de uma continuação do que seria a trilogia iniciada pelo *Romance d'A Pedra do Reino*.

de Ouro e de azul – minha **Alazã!**”¹⁸; “Tua nudez na minha se desdobra / – ó **Corça** branca, ó ruiva **Leoparda.**”¹⁹; “Emerges a meu Sangue malfazejo, / **Onça-do-sonho**, Fronte coroada!”²⁰; “**Gata** negra, **Pantera**-extraviada, / abres ao Sol tua Romã **felina.**”²¹

Esses atributos de animais são, como é possível perceber nos exemplos supracitados, especialmente presentes em imagens de encontros sexuais. A experiência do gozo, que, na obra de Suassuna, é um dos caminhos de acesso ao divino, aproxima o humano de sua natureza original. Nessa origem, e também relacionada à morte, está a relação de homens e mulheres com o gavião e a cobra²², por exemplo, no mesmo romance que citamos anteriormente:

Do sangue de todos os homens-machos que nascem, ela [*Caetana*] ela faz se apossar um dos seus Gaviões, e do sangue das mulheres-fêmeas a cobra coral *Vermera*. É por isso que toda mulher, quando goza ou quando entra em agonia, se contorce como uma serpente. É por isso que todo homem, quando goza ou quando morre, estremece todo, cerrando os dentes e, logo depois, abrindo e fechando a boca, no feio e sagrado espasmo do Gavião profundamente ferido. (SUASSUNA, 1977a, p.11)

No soneto iluminogravado de título “O Sol de Deus”, o momento da morte é caracterizado, entre outras coisas, pela marca infligida pelo gavião: “há de sagrar-me a vista o Gavião”. Além disso, este é o animal que Quaderna escolhe para representar o espírito santo naquela que ele chama de religião católica sertaneja. Junto com a cobra, o gavião também é responsável pela vigília dos homens e mulheres cujas mortes se aproximam em outro soneto iluminogravado: “O Gavião e a Cobra cascavel / espreitam dessa Pedra em que tu vagas”²³.

Há também nessas poesias, como apontado por Carvalho (2011) no contexto da prosa, associações de animais (não só da onça) à terra, a esse Sertão que, por vezes, é o próprio mundo. Exemplo disto é o verso de “O Reino da Acauhan”, que diz: “Em torno, este Sertão, Cavalo-macho!” e os versos “Diante de mim, as malhas amarelas / do mundo, onça castanha e desmedida”, do soneto “O Mundo do Sertão”.

É bastante grande a variedade de animais que aparecem citados nos vinte sonetos, como mostra a seguinte lista, retirada do nosso inventário simbólico: potro, onça, cadela, acauã²⁴, tigre, cabra, alazã, cavalo, pantera, gavião, cobra, aranha, corsa, leoparda, porco, javarda, jaguar, piranha, potranca, cervo, cachorro, gazela, cisne, leoa e gata. A grande variedade é que

¹⁸ “A Mulher e o Reino” (SUASSUNA, 1980).

¹⁹ “O Amor e a Morte”. (SUASSUNA, idem)

²⁰ “O Amor e o Desejo”. (SUASSUNA, 1985)

²¹ “A Tigre Negra”. (SUASSUNA, idem)

²² Notar que esses dois animais também aparecem em destaque nas nuvens de palavras apresentadas anteriormente.

²³ “O Sol” (SUASSUNA, 1980)

²⁴ Deixamos a acauã nesta na lista, mas, na verdade, ela aparece no título de um soneto porque era o nome da fazenda de João Suassuna.

talvez explique, inclusive, a frequência relativamente pequena dessas palavras, pois não há muitas repetições de termos. Nem todos os animais citados nos sonetos, no entanto, estão representados em suas ilustrações. Há claramente uma preferência por animais que estariam associados ao Brasil e ao sertão em particular.

Assim, a cabra, sobre a qual disse Suassuna “instintivamente, como pessoa, eu sabia que a cabra era um dos animais indicados para uma revalorização política, literária e econômica do sertão” (SUASSUNA, 2015, p. 106), aparece em ilustrações de três trabalhos diferentes. Também em textos de João Cabral de Melo Neto, por exemplo, vê-se este animal em destaque como símbolo do sertão e do sertanejo. A cabra é resistente em ambiente de luta pela sobrevivência. Em “Poema(s) da Cabra”, do seu livro *Quaderna*, estão os versos: “A cabra deu ao nordestino / esse esqueleto mais de dentro: / o aço do osso, que resiste / quando o osso perde o seu cimento” (MELO NETO, 2001, p. 183).

As cabras dos sonetos de Suassuna parecem compartilhar desse sofrimento e dessa luta contra as durezas da vida: “No relógio do Sol, o sol-ponteiro / sangra a Cabra no estranho Céu chumboso”²⁵. Mas, sendo também representações do sertão e dos sertanejos, resistem e também aparecem como alheias aos conflitos em uma terra em que, apesar do sangue e da dureza, segue iluminada e sonhadora: “ Lá, no pelo de cobre do Alazão, / o Bilro-de-ouro fia a Lã-vermelha. / Um Pio-de-metal é o Gavião, / e são mansas as Cabras e as Ovelhas”.

Outro animal frequente nas ilustrações é a onça, que na obra de Suassuna é um símbolo múltiplo, sendo o animal que representa o povo brasileiro, mas também a morte, por exemplo. Nesses poemas, a onça aparece como a beleza, como uma das formas de Caetana, e está nas ilustrações (por vezes em sua forma alada) em nove das vinte iluminogravuras. No nosso inventário simbólico, contamos quatorze onças diferentes nas ilustrações. As estampas que vemos nos seus corpos não são sempre as mesmas, nem as cores, mas, o formato semelhante de suas figuras permite o reconhecimento deste animal que é fundamental na obra de Suassuna. Vejamos alguns exemplos:

²⁵ “A Estrada” (SUASSUNA, 1980)

Figura 28 - Exemplos de onças retirados das iluminogravuras.



Fonte: SUASSUNA, 1980 e 1985.

Lembrando as fontes de inspiração que estudamos na primeira parte deste trabalho, sabemos que os animais também eram parte importante da simbologia da heráldica. Novamente no contexto da prosa de Suassuna, já há textos que apontam essa relação:

A simbólica do brasão na obra de Quaderna é variada: animal, humana e astrológica. A figura humana é a mais rara. A simbólica animal é, ao contrário, muito rica e variada. Sem falar do cavalo, todos os animais mais importantes, a serpente, o gavião, e sobretudo a onça, têm uma dimensão supra-animal: são divinizados, tornam-se um aspecto do mito, uma das formas de Deus e do Diabo. Aqui o animal é a expressão da vontade divina, representa as potências benéficas ou maléficas que dirigem o Sertão. Torna-se o símbolo dessa Natureza dura e opressiva, mas bela e algumas vezes generosa. A onça está presente em toda parte: na morte, na glória, na vida e no sangue dos Quadernas. Em Suassuna, a simbólica da Onça é ligada à do Leopardo e da Pantera na heráldica medieval europeia. (SANTOS, 1977, p. XV)

A autora segue dizendo que, tradicionalmente, a pantera era o *animal do todo* e que ela evocava o panteísmo com suas manchas que representavam simbolicamente todos os astros do cosmos. O leopardo a substitui em seguida como parte da estratégia da Igreja medieval de apropriação dos emblemas pagãos, e termina bastante aproximado do leão cristão. Para Santos (1977, p. XV), “Suassuna reencontra na Onça o peso mítico e cósmico da pantera. No “Catolicismo sertanejo” a Onça é a encarnação da divindade múltipla, é a herdeira direta do *animal do todo*”.

Nos sonetos iluminogravados, há múltiplas aparições da palavra “Onça”, associada a adjetivos e contextos diferentes. Também é possível encontrar versos em que o poeta fala da pantera. O leopardo, por sua vez, aparece como leoparda, tornando-se uma figura feminina como as outras duas anteriores. Os versos que transcrevemos anteriormente como exemplos de

imagens em que humanos apareciam com características de animais já demonstravam essa preferência da associação das mulheres com felinas.

Ao visualizarmos os elementos pictóricos das ilustrações isoladamente, vemos que as figuras humanas são bem menos frequentes do que as figuras animais nas iluminogravuras. E, entre os seres humanos, há bem mais mulheres que homens. Este é mais um dos indícios que sugerem a força da figura feminina nesses poemas, e a importância que ela possui no desenvolver do poeta e de sua visão de mundo.

Quando empreendemos a elaboração deste inventário, esperávamos encontrar a confirmação de uma das primeiras hipóteses desta pesquisa: a de que realmente há uma unidade simbólica em tudo que Suassuna produziu e que, ao tentarmos ler qualquer uma de suas obras, a relação com as outras se faz necessária.

Essa expectativa concretizou-se, inicialmente, no reconhecimento de que há uma relação entre as palavras mais usadas nos sonetos e o que postulava o narrador Quaderna, e entre elas e o que já se dizia em análises do léxico da prosa de Suassuna; depois, nas coincidências e aproximações existentes entre essas palavras, os desenhos isolados e as fontes de inspiração estudadas na primeira parte desta dissertação; por fim, na evidência de que, ao se estudar qualquer um dos símbolos destacados (a exemplo do que se fez até aqui com os animais), as referências imediatas a outros textos do poeta enriquecem a reflexão.

Tendo essa primeira hipótese já de certa maneira confirmada, surpreendeu-nos, no entanto, outro viés de observação que se tornou possível a partir do “simples” listar de símbolos: os mais frequentes escondem enigmas próprios, e a cada vez podem aproximar-se metaforicamente de planos inclusive aparentemente opostos. A onça, por exemplo, pode ser entendida como representação do sertão, do mundo, da morte e da beleza, dependendo do trabalho que lemos: “na ‘mitologia’ de Suassuna há uma identificação de opostos: a Fera é, ao mesmo tempo, a Morte e a Vida, o sertão e o Mundo” (SANTIAGO, 2011, p. 188).

Cabe discutirmos, portanto, alguns desses símbolos mais significativos (Sangue, Sol, Pedra, etc.) em sua relação com alegorias e símbolos da arte ocidental e especificamente da produção artística de Suassuna. Isso é possível a partir da visualização do inventário como totalidade, e do suporte de textos teóricos que, lidando principalmente com a prosa de Suassuna, já refletiram sobre o universo simbólico do escritor. Tendo priorizado aspectos pictóricos na primeira parte desta dissertação, preferimos aqui ater-nos mais detalhadamente ao texto dos sonetos para que, ao final, possamos gerar uma leitura realmente intersemiótica das iluminogravuras. Discutiremos em seguida as palavras mais frequentes na totalidade dos vinte sonetos que serão posteriormente analisados.

Sangue

Começamos com essa palavra que é uma das três mais frequentes em ambos os álbuns de iluminogravuras. “Sangue” é um exemplo das coincidências que apontávamos entre as palavras sagradas do personagem Quaderna e aquelas que se apresentam como as palavras sagradas dos sonetos iluminogravados. O termo aparece em nada menos que oito dos *Dez Sonetos com Mote Alheio*.

Ao todo, são onze repetições dessa palavra, que, na verdade, não está de todo ausente nos dois trabalhos do álbum em que não aparece explicitamente: em “A Estrada”, mesmo que o substantivo não apareça, há o verbo sangrar²⁶ e, no soneto “O Mundo do Sertão”, o tema principal termina sendo este mesmo “sangue”, naquilo que ele representa de tradição, herança, consanguinidade. No plano pictórico desses trabalhos, também é grande a frequência desse símbolo representado pelas gotas de sangue que, como já vimos no exemplo de uso do software *imgseek*, aparecem em quatro iluminogravuras distintas ao longo do álbum.

Também no segundo álbum, *Sonetos de Albano Cervonegro*, essa palavra pode ser lida em oito dos dez poemas, em um total de treze ocorrências. Não há mais, no entanto, a presença das gotas de sangue no plano pictórico, o que parece confirmar a hipótese de que nesse segundo conjunto de iluminogravuras a relação entre texto e imagem é menos direta.

Em tese de doutorado sobre o léxico utilizado no *Romance d’A Pedra do Reino*, Carvalho (2011, p. 225) afirma que, nesse livro, as metáforas relacionadas ao sangue “se dividem basicamente em três grupos: sangue é natureza; sangue é honra; sangue é família; em alguns casos, eles se interligam”.

A relação entre família e honra na sociedade sertaneja é, de maneira geral, bastante severa. Há vários casos em que conflitos gerados pela defesa cega desses valores se estenderam por gerações. O próprio assassinato do pai de Suassuna esteve ligado a questões que ultrapassaram o âmbito político atingindo as relações familiares. Essas relações de parentesco devem então ser entendidas como profundamente relevantes no contexto de sua obra.

Nogueira (2002, p. 56) também aponta três vertentes para a temática do sangue em textos do poeta: “a da violência propriamente dita, a da verdade ou essência e a da consanguinidade. Por sua vez, a essas vertentes subjaz a simbologia primordial na qual **sangue é vida**, como se diz biblicamente, e a fusão entre água e fogo”. Essa “simbologia primordial” apontada pela autora é essencial para a compreensão deste símbolo. Mais do que a morte e a violência do fim, o sangue é a vida e a essência do poeta.

²⁶ Os dois primeiros versos do poema dizem “No relógio do Sol, o sol-ponteiro / sangra a Cabra no estranho Céu chumboso” (SUASSUNA, 1980)

Claramente esta é uma palavra importantíssima quando consideramos a obra de Suassuna e os contextos em que ela aparece nas iluminogravuras variam bastante, de maneira similar ao que foi apontado pelas duas estudiosas supracitadas. Por vezes, o sangue é o sujeito da ação, capaz de atos dos mais diversos (grifos nossos): “Meu sangue, do pragal da Altas Beiras, / **boiou** no Mar vermelhas caravelas”²⁷; “meu Sangue **ferve** contra a vã razão”²⁸; “que o Sangue **se rebela** ao som do sino.”²⁹; “meu Sangue **traça** a rota deste Fado.”³⁰. Os trechos apresentados mostram o poder do sangue nesses sonetos. Em dois desses versos há, inclusive, um sentido de revolta e de reação contra uma força opositora. O que acontece é que, às vezes, é como se o sangue fosse o próprio poeta, em seus momentos de maior estremecimento interior. Essa íntima conexão entre o poeta e seu sangue aparece também quando a análise leva em consideração a prosa de Suassuna, como mostra o trecho a seguir:

A palavra *sangue*, neste contexto, pode ser vista em um sentido figurado (a essência de uma pessoa, suas características particulares); neste caso, consideramos haver uma relação entre *sangue* e *mente* (representada pelos pensamentos mais íntimos da personagem): o plano surgiu *dentro* do sangue de Quaderna, ou seja, em sua mente. (CARVALHO, 2011, p. 227)

A revolta e a dor que transparecem na maior parte dos textos iluminogravados são amplamente representadas nessas “ações” empreendidas por seu sangue. É interessante perceber que todas as ocorrências da palavra sangue discutidas estavam em sentido figurado, enquanto que a representação pictórica das gotas sugere uma associação do sangue em seu sentido denotativo. O que o trecho da análise transcrito acima nos ajuda a perceber é essa relação original entre *sangue* e *mente* na obra de Suassuna. Essa mente que, como vimos, pulsa, reage e se impõe como tomadora de decisões.

Aparentemente, em *Dez Sonetos com Mote Alheio*, a temática do sangue está majoritariamente associada à essência do poeta e à sua vida. Em muitas ocasiões, o sentido figurativo permite que sejam atribuídas ao sangue ações poderosas, como se o poeta, sua mente, seu espírito, estivessem representados em seu sangue. Há também forte associação à questão da herança e da ancestralidade familiares, o que não deixa de fazer parte, como já foi discutido, daquilo que constitui a essência do poeta.

Em *Sonetos de Albano Cervonegro*, também há identificação entre o sangue e o próprio poeta, seja no que diz respeito à sua mente, à sua essência e mesmo a seu corpo. Pode-se afirmar essa aproximação principalmente, e isso também é verdade no primeiro álbum, se a palavra

²⁷ “A Viagem” (SUASSUNA, idem).

²⁸ “A Mulher e o Reino”. (SUASSUNA, idem)

²⁹ “O Sol de Deus”. (SUASSUNA, 1980)

³⁰ “Abertura ‘sob pele de ovelha’”. (SUASSUNA, 1985)

estiver acompanhada do pronome possessivo “meu”: “Emerges a meu Sangue malfazejo”³¹; “esta voz em meu sangue se selou”³². Neste segundo álbum, há um outro aspecto interessante relacionado a essa palavra: o sangue por vezes parece ter o poder de controlar o destino do poeta, agindo como uma entidade superior, sagrada: “meu Sangue traça a rota deste Fado”³³; “um chamado do Sangue e do perigo”³⁴.

Por fim, acrescentamos mais um comentário de Nogueira (2002) que parece fazer sentido também para os sonetos iluminogravados. Discutindo ainda a produção artística de Suassuna, a estudiosa diz que “a intensidade e dureza com que o autor mergulha na temática do sangue permitem-lhe a construção de um sertão cujos contornos transitam entre o riso e o choro, o belo e o horripilante, a vida e a morte, num delírio ímpar” (NOGUEIRA 2002, p. 56).

Suassuna trata a imagem do sertão também como uma terra de sangue, a terra onde o seu próprio sangue se instalou, e então, também em sua produção poética, “a temática do sangue (...) nos remete de volta à terra, ao fogo, e, simultaneamente, suscita a ideia da morte, numa espécie de causalidade circular que os religa fundamentalmente” (NOGUEIRA, 2002, p. 66).

Sol

Essa é uma palavra predominante na obra de Suassuna. Talvez a primeira relação dessa obra com essa palavra seja justamente o contexto em que se insere, afinal o sertão é um local em que a influência do sol não pode ser ignorada. Em artigo de sua coluna semanal, Bráulio Tavares fez interessante reflexão sobre o sol, comparando sua presença no que chamou de canção nordestino e canção carioca. Nos sambas do Sudeste, o sol é esperança e a chuva é tempo ruim. Nos cantares do Sertão, por outro lado, “o sol nos provoca medo, ou um respeito misturado com repulsa, uma mágoa que não tem perdão que cure. ‘No Nordeste imenso, quando o sol calcina a terra...’ (...) E a chuva? Ave Maria! Chuva é festa, é alegria, é banho de barreiro, é menino sapateando em poça de lama (...). Chuva traz as coisas boas da vida” (TAVARES, 2004).

Assim, nos sonetos sertanejos de Suassuna, o sol é evocado como elemento marcante na descrição da paisagem, mas também deixa marcas na vivência das pessoas que habitam as terras poéticas cantadas por ele. Transcrevemos a seguir o primeiro parágrafo do “Folheto I” do *Romance d’A Pedra do Reino*. Nossos grifos destacam o termo “sol”, mas há também neste

³¹ “O Amor e o Desejo” (SUASSUNA, idem)

³² “Dom” (SUASSUNA, idem)

³³ “Abertura ‘sob pele de ovelha’” (SUASSUNA, idem)

³⁴ “Sonho” (SUASSUNA, 1985)

trecho outras palavras significativas que também são discutidas neste trabalho, tais como pedra, onça, etc.

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O **Sol** treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo **Sol** esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o **Sol**. (SUASSUNA, 2004, p. 31)

No parágrafo acima, vemos três vezes “Sol” grafado com maiúscula. Mas podemos dizer que apenas as duas primeiras ocorrências são realmente descritivas da paisagem sertaneja. A terceira traz uma ressignificação que discutiremos um pouco mais adiante. Na dramaturgia de Suassuna, também encontramos exemplos de descrições da paisagem sertaneja carregadas pela força desse sol esbraseado, como este trecho de diálogo do primeiro ato de *Uma Mulher Vestida de Sol*:

MARTIM – Do jeito que as coisas estão, com esse sol quente, essa poeira, o velame e a malva ressecados pelo sol, qualquer faísca isso aqui pega fogo! Que lugar!

CAETANO – O sol está vermelho e a terra treme na vista! (SUASSUNA, 2003, p.42)

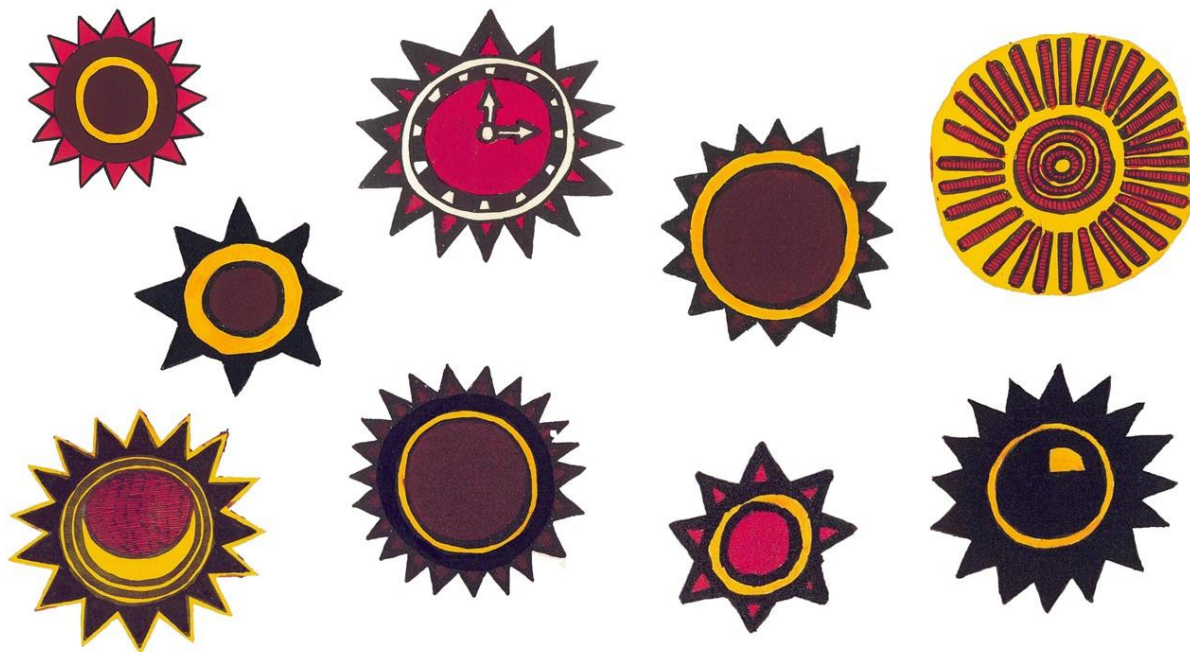
Nos sonetos iluminogravados, não há muitas ocorrências assim, a linguagem poética impulsiona a criação de imagens menos denotativas. Como exemplo de descrição do sol do calor sertanejo, talvez apenas o verso do soneto “O Sol” (SUASSUNA, 1980), ainda do primeiro álbum, que diz: “Sob o Sol sertanejo, Onça castanha” e o verso “dorme o Lajedo, ao sol, como uma Cobra”, do soneto “O Amor e a Morte”. No segundo álbum, nenhuma das ocorrências dessa palavra acontece quando de uma descrição das paisagens.

No final do texto de prosa transcrito anteriormente, está a frase: “Pode ser, também, a respiração fogosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol” (SUASSUNA, 2004, p. 31). Nela, está uma compreensão de “sol” que também aparece nos sonetos iluminogravados. O sol como destino final, caminho daqueles que se vão desta existência terrena. Assim é, por exemplo, no primeiro terceto do soneto “A Acauhan – A Malhada da Onça”: “Mas mataram meu Pai. Desde esse dia / eu me vi, como um Cego, sem meu Guia, /

que se foi para o Sol, transfigurado” (SUASSUNA, 1980) e no verso “Tudo apontava o Sol! Fiquei embaixo”, do poema “Infância”.

Como símbolo, o sol é, em geral, bastante associado ao masculino, principalmente quando em oposição à lua, símbolo do feminino. No plano pictórico das iluminogravuras, há muitas ocorrências de figuras do sol; vejamos alguns exemplos:

Figura 29 - Exemplos de desenhos de sol nas iluminogravuras.



Fonte: SUASSUNA, 1980; 1985.

Percebe-se que uma dessas figuras mostra o sol integrado com uma lua, o conhecido yin-yang dos complementares feminino e masculino. O masculino na obra de Suassuna, principalmente nos primeiros poemas iluminogravados, é bastante ligado à figura do seu pai, pela permanente ausência-presença que ela representa. Essa ligação também se faz representada na imagem do sol, já que:

Entre os povos de mitologia astral assim como nos desenhos infantis e nos sonhos, o Sol é símbolo de *pai*. Para a astrologia, igualmente, o Sol sempre foi o símbolo do princípio gerador masculino e do princípio de autoridade, do qual o pai é, para o indivíduo, a primeira encarnação. Também é símbolo da região do psiquismo instaurado pela influência paterna no papel de instrução, educação, consciência, disciplina, moral. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 839).

Além da figura do pai, o sol masculino por vezes representa o próprio corpo do homem, seu sexo: “Abres ao sol tua Romã felina”, reforçando essa ideia de símbolo masculino. Porém, ao observar as ocorrências dessa palavra nos sonetos dos dois álbuns estudados, percebemos

algo que não antecipávamos: o sol, símbolo do masculino, muitas vezes aparece associado a uma imagem de representação da morte, que, na obra de Suassuna, é mais comumente apresentada como uma entidade feminina. No primeiro álbum, isso acontece de maneira mais sutil, o sol como destino final, como vimos, e também ligado às definições do destino. Exemplos disso são o “sol do Acaso”³⁵ e o “sol-ponteiro”, de dois sonetos distintos do primeiro álbum.

No segundo, sol e morte aparecem mais fundidos, em imagens de terríveis anúncios fatais. O sol recebe várias locuções adjetivas que lhe conferem uma aura de entidade superior ligada à morte, sendo apresentado como: o “Sol-da-Morte” que “luz no sol do Sangue”; o “Sol-do-Fim”; o “sol da Amarga”; o “sol cruel do Sono”. Além desses exemplos, notamos que, para expressar sua própria condenação, o poeta diz: “E, se o selo do Sol me tem, marcado, (...)”. De maneira geral, a força que o sol tem na vida dos sertanejos, nessas poesias parece estar elevada à posição de uma divindade que será, ao final, responsável pelo desfecho de tudo que se conhece. E o sol, claro, não é apenas o sertanejo, é um “sol do Mundo”, um “Sol divino”.

Fogo

Esta é uma palavra relativamente frequente nos dois álbuns iluminogravados. O sertão, a terra do sol, é também a terra do fogo nos textos de Suassuna:

Ariano sempre nos põe diante da poética aspereza da terra, ao mesmo tempo que tece uma estranha e íntima teia entre terra e fogo, relacionando-os de maneira irrevogável. Esse cenário rude, árido e belo explode nas expressões imaginais presentes nos poemas que reuniu sob o título “O Pasto Incendiado”, escritos entre 1945 e 1955. (NOGUEIRA, 2002, p. 46)

Esta relação entre terra e fogo aparece também nos sonetos aqui estudados. Em “Soneto de Babilônia e Sertão” (SUASSUNA, 1980), cujo título discutimos anteriormente, diz-se, sobre o sertão (lá): “Lá, é fogo e limalha a Estrela-esparsa”. A expressão “pasto incendiado”, título da primeira reunião de poemas do autor³⁶, aparece duas vezes nos *Sonetos de Albano Cervonegro*, no primeiro e no último sonetos. Essa seria a face negativa do fogo nesses textos. É a aproximação com o terrível e com o sofrimento do trauma e é o poeta que enxerga o mundo com as lentes marcadas por dores e ausências. Mas essa não é a única perspectiva da palavra “fogo” nesses sonetos.

Na Bíblia, o fogo é associado à presença divina na vida das pessoas. Isso é perceptível,

³⁵ “Infância” (SUASSUNA, 1980)

³⁶ O livro *O Pasto Incendiado*, citado pela autora, não chegou a ser publicado isoladamente. Ele consta na publicação reunida em 1999 sob o título *Poemas*.

por exemplo, na cena do Pentecostes, em que os apóstolos recebem, após a morte de Jesus, a visita do espírito santo em línguas de fogo e também no episódio da sarça do espinheiro, planta em chamas através da qual Deus fala com Moisés. Há, além disso, no repertório bíblico, a possibilidade de renovação pelo fogo:

O símbolo do fogo **purificador** e **regenerador** desenvolve-se do ocidente ao Japão. A liturgia católica do *fogo novo* é celebrada na noite da Páscoa. (...) Segundo certas lendas, o Cristo (e alguns santos) revivificava os corpos passando-os pelo fogo da fornalha da forja. Há, ainda, as *línguas de fogo* de Pentecostes. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 440)

Nos sonetos de Suassuna, a aproximação com o divino é uma busca constante e a presença de Deus também se faz no momento do encontro amoroso entre homem e mulher. Então, o fogo dos versos que cantam esses encontros, além da “crispação do sangue”, clama a presença divina e também sugere a própria regeneração dos amantes.

Notemos o fogo nos seguintes versos (grifos nossos):

Embaixo, a Dália-escura, aberta ao Dardo
a Fonte, a concha, a púrpura, a Coroa!
E brilha, ao **fogo** dessa Chamaparda,

A Leoparda, a Tigre, a Rosa-Cardo, (SUASSUNA, 1980)

Gata negra, Pantera-extraviada,
abres ao Sol tua Romã felina.
Ao Dardo em **fogo**, queima-se a Colina,
e há cascos e tropéis por essa Estrada.

Bebo, na Taça, o aroma da Sombria!
A Vida foge, Amor, e a Sombra-tarda,
ao **fogo**, cresta a rosa da Paloma! (SUASSUNA, 1980)

Os primeiros versos citados pertencem a “O Amor e o Desejo”, e as duas estrofes que vemos em seguida são de “A Tigre Negra ou o Amor e o Tempo”. Há, nesses versos, a associação entre sexo e fogo de que falávamos. Se pensarmos na concepção bíblica desse símbolo, podemos concluir que, associado a essa característica sagrada de contato com o divino, o gozo amoroso é também, nessas poesias, um caminho para a purificação.

Para finalizar essas pontuações sobre a palavra “fogo” nos sonetos iluminogravados, atentamos que, em alguns deles, o fogo também é energia movedora, e parte de um desafio motivador. Pensamos especificamente nas ocorrências dos seguintes versos: “Meu canto é garra, Chama, fogo e Som” e “A Morte é sonho, a Vida é fogo e treino”.

Pedra

Esta também é uma das palavras sagradas de Quaderna e é, sem dúvidas, bastante marcante na obra inteira de Suassuna. Está em todos os sonetos do primeiro álbum de iluminogravuras (sendo que, em um deles, em vez de pedra, há o adjetivo pedregoso). Sobre esse termo que termina sendo, para ele, revelador do sentido mais profundo daquilo que rege a vida e o mundo, Quaderna disse:

Minha história só será entendida integralmente por uma pessoa para quem a palavra “pedra” representasse tudo o que significa para mim. Uma pessoa que, ao ouvir dizer “pedra”, entrasse imediatamente em um reino, pobre mas reluzente, e onde havia pelo menos quatro tipos de pedra (...). Eu acreditava que, se dissesse certas palavras desconhecidas, a mim sopradas por lagartos desenhados ou entalhados nas pedras pela estranha Raça Cariri, o Lajedo se abriria, não para me revelar simplesmente a entrada do Castelo, mas para me abrir seu próprio interior sagrado, onde, vencida a dura crosta cinzenta de granito, eu encontraria, aprisionados por grades de diamantes, Arcanjos de quartzo e de cristal-de-rocha, que me revelariam o sentido do Mundo (SUASSUNA, 1977a, p. 80)

Todas as histórias de Suassuna parecem exigir do leitor essa compreensão da vital importância da palavra *pedra* e todas as suas implicações. Fica clara, a partir desse pequeno trecho transcrito, a urgência de fazer entender que essas palavras sagradas são poderosas e devem ser percebidas como tal. Para acompanhar a história que Quaderna conta durante seu depoimento, ou para adentrar qualquer uma das muitas portas de acesso ao universo artístico de Suassuna, deve-se tê-las em mente.

O cenário sertanejo de Suassuna é pedregoso, repleto de todos aqueles tipos de pedra que Quaderna classifica, e o poeta vê nos conjuntos de lajedo também um sentido espiritual e sagrado: “A Pedra do Ingá é um lugar religioso, evidentemente é uma pedra de altar” (SUASSUNA, 2007, p. 7). A espiritualidade e mesmo a religiosidade associadas às pedras existem também no contexto cristão, o próprio altar das igrejas é de pedra, seguindo o voto feito por Jacó em *Gênesis* 28:22: “E esta pedra que ergui como estela será uma casa de Deus, e eu te darei a décima parte de tudo o que me deres”. É nas pedras, por sua simbologia de resistência ao tempo, que são gravados contratos importantes do cristianismo, como as leis dos dez mandamentos. De maneira geral, “segundo a tradição bíblica, em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a **sabedoria**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 701).

Nos *Dez Sonetos com Mote Alheio*, as pedras compõem a paisagem: “Planalto

pedregoso”³⁷; “pedras do Sertão”³⁸. Mas também possuem um significado mais profundo, relacionado, por exemplo, aos mandos da sina do poeta. Em um dos sonetos, o pai é a “Pedra da sorte sobre o meu destino”³⁹; em outro, ela aparece como uma das visões que ele terá na hora de sua morte: “Verei o Jaguapardo e a luz da Tarde, / Pedra do sonho, cetro do Divino”⁴⁰.

A Pedra Bonita⁴¹, cenário do massacre narrado por Quaderna no *Romance d’A Pedra do Reino*, está na ilustração do primeiro soneto do primeiro álbum, portanto, na abertura do conjunto de iluminogravuras. Podemos ver a presença dessas tantas outras pedras, no entanto, espalhada por quase todas as ilustrações dos trabalhos dos dois álbuns. Afirmamos isso pois a arte rupestre, especialmente aquela advinda da Pedra do Ingá, pode ser identificada em várias dessas ilustrações. A essas figuras do Ingá, Suassuna atribui sentidos sagrados próprios.

Nos textos, além da palavra “pedra” propriamente dita, há várias referências a pedras preciosas como topázio, rubi, etc. Notamos que por vezes elas estão associadas, nos sonetos, a descrições de corpos femininos: “Ao rubi dos teus peitos chamejantes”⁴²; “Essa Romã, fendida e sumarenta, / com o Topázio castanho, mal-exposto”⁴³.

As pedras são entidades dotadas de sabedoria, de força e de beleza. A permanência delas através das gerações inspira a ideia de eternidade, tão desejada para o corpo e a alma da mulher amada. Elas se tornam ainda mais representativas se forem as preciosas, se considerarmos que “as pedras preciosas são o símbolo de uma **transmutação do opaco ao translúcido** e, em um sentido espiritual, das trevas à luz, da imperfeição à perfeição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 701).

Sertão

A obra de Suassuna se identifica com o sertão nordestino. É de lá que vem sua ancestralidade, é lá que vivem seus personagens mais marcantes, e é lá também o lugar onde ele teve os primeiros contatos com a grande produção popular que o inspira. O sertão foi também sua morada na infância, mas desde a adolescência Suassuna passou a morar no Recife, e, a partir de então, os reencontros com a região começaram a acontecer com menos frequência, em momentos restritos às férias escolares.

Trata-se de um lugar único, que não encanta somente os que de lá vieram: “o Sertão,

³⁷ “A Viagem” (SUASSUNA, 1980).

³⁸ “A Morte – A Moça Caetana” (SUASSUNA, 1980).

³⁹ “A Acauhan – A Malhada da Onça” (SUASSUNA, 1980).

⁴⁰ “O Sol de Deus” (SUASSUNA, 1980).

⁴¹ Outro topônimo para a Pedra do Reino, título do romance de José Lins do Rêgo (1938).

⁴² “O Sol” (SUASSUNA, 1980).

⁴³ “O Campo” (SUASSUNA, 1985).

com sua terra áspera e sua civilização fechada, com sua Cavalaria do Cangaço vestida de ‘armaduras de couro’, seus casos de honra e suas rebeliões, sempre exerceu sedução sobre alguns dos melhores espíritos brasileiros do Litoral, dos Engenhos da Zona da Mata e mesmo do Sul do Brasil” (SUASSUNA, 1968, p. 122). Na tradução feita por Idelette Muzart dos Santos do *Romance d’A Pedra do Reino*, a estudiosa inclusive fez a opção de não traduzir o termo, incluindo-o no glossário que se apresenta ao final do volume. Assim está descrita a entrada “sertão”: “região pouco povoada e afastada do litoral, de clima semi-árido e de vegetação característica”⁴⁴.

Esta região, com os seus animais e plantas característicos, é o cenário em que se inserem também os sonetos iluminogravados. Mas não se fala somente e nem prioritariamente do sertão enquanto região geograficamente delimitada. Claramente esta é uma palavra que evoca um plano simbólico próprio, e que existe também como fruto da imaginação criadora do autor. O sertão de Suassuna é mítico, idealizado, poderoso. Ele é o próprio mundo:

O Sertão é o nervo e o osso do Nordeste. E o Nordeste é o centro do Brasil. Não podemos nos esquecer de que do Nordeste para Minas corre um eixo que, não por acaso, segue o curso do rio da unidade nacional, o São Francisco. É a esse eixo que o Brasil tem de voltar de vez em quando, se não quiser se esquecer de que é Brasil⁴⁵. Então o Brasil é o centro do Terceiro Mundo, o Nordeste é o centro do Brasil e o sertão é o centro do Nordeste. (SUASSUNA, Revista PALAVRA)

Em um dos sonetos do primeiro álbum, inclusive, o sertão é não só o centro do “Terceiro Mundo”, mas também o local de onde o próprio Deus reina e controla os destinos dos que na Terra habitam: “Mas sei também que, só assim, verei / a coroa da chama, e Deus, meu Rei, / assentado em seu trono do Sertão”⁴⁶.

Talvez o soneto em que essa visão idealizada é mais forte seja um dos que leva seu nome no título e que pertence, neste caso, ao segundo álbum iluminogravado: “Soneto de Babilônia e Sertão”. Nele, a terra agreste é representada, tal qual a Sião bíblica, como o local de onde o poeta foi exilado e com o qual segue sonhando, na esperança de dias melhores: “Lá, no pelo de cobre do Alazão, / o Bilro-de-Ouro fia a Lã-vermelha. / Um Pio-de-metal é o Gavião, / e são mansas as Cabras e as Ovelhas.” (SUASSUNA, 1985).

Apesar da posição de destaque e da aura idealizada que evoca, o sertão desses sonetos não é representado como um local pacífico ou apaziguador. Há confrontos, sangue e

⁴⁴ Tradução nossa. Texto original: “**sertão**: région peu peuplée et éloignée du littoral, au climat semi-aride et à la végétation caractéristique”

⁴⁵ Suassuna repetia bastante essa frase, que atribuíu a Alceu Amoroso Lima.

⁴⁶ “O Sol de Deus” (SUASSUNA, 1980)

desorientação nessas terras. Em um dos sonetos, o poeta diz que seu pai “cantava, com voz rouca, o Desatino, / o Sangue, o riso, e as mortes do Sertão”⁴⁷; em outro, está a exclamação: “Sopra o vento – Sertão incendiário!”⁴⁸. Sobre esta instabilidade, Nogueira (2002, p. 46) diz que “o caos que os ameaça [*os sertanejos*] pode ser entendido no mesmo plano da desordem primordial do *Gênesis*. A terra-sertão é território desterritorializado, no qual a infinita recursividade ordem-desordem-reorganização teima em seguir viva”.

Mas, afinal, há espaço para a reação:

O sertão de Ariano diz um sim à vida, apesar da secura presente na terra e na alma rachada dos homens, da morte trágica e do destino implacável. A seiva da criação é arrancada da dor, da morte do pai e da infância em Taperoá, perdas irreparáveis que apenas o sonho pode reverter. O assertanejamento do mundo é o aroma que embebe a vida e as ideias, a herança espiritual que estabelece sua filiação com desvalidos e dilacerados. (NOGUEIRA, 2002, p.)

Mundo e estrada

A palavra “mundo” é uma das seis mais frequentes do primeiro álbum de iluminogravuras. Seja olhando para o sertão, que de certa maneira é o mundo inteiro, seja enfrentando os monstros da estrada, é pelas lentes de um indivíduo marcado pelo sofrimento que o poeta enxerga e traduz a realidade que o cerca.

Nesses sonetos, o que nos chamou especialmente a atenção em relação às ocorrências dessa palavra foi justamente a quantidade de adjetivos de carga negativa a ela associados. Vejamos os versos dos poemas deste álbum em que se lê “mundo”(grifos nossos): “Bebendo o Sol de fogo e o Mundo **oco**”⁴⁹; “vi o mundo rugir, Tigre **maldoso**”⁵⁰; “a Pedra lasca o Mundo **impiedoso**”⁵¹; “Diante de mim, as malhas amarelas / do Mundo, onça castanha e **desmedida**”⁵²; “o Mundo é uma **redoma**, um **Diamante**”⁵³. Quatro das cinco aparições, portanto, são em contexto negativo.

Em dois desses versos, mais especificamente, o mundo é aproximado a animais ferozes, verdadeiros predadores, por meio de metáforas. Essas associações indicam claramente que a percepção da realidade do poeta está tomada por um profundo sentimento trágico.

Há, no entanto, uma interessante mudança de tom no soneto “O Sol”, o último dos que foram citados. O mundo que era feroz, impiedoso, oco, torna-se, de repente, uma redoma, um

⁴⁷ “A Acauhan – A Malhada da Onça” (SUASSUNA, 1980).

⁴⁸ “A Estrada” (SUASSUNA, 1980).

⁴⁹ “A Viagem”. (SUASSUNA, 1980)

⁵⁰ “Infância”. (SUASSUNA, 1980)

⁵¹ “A Estrada” (SUASSUNA, 1980)

⁵² “O Mundo do Sertão” (SUASSUNA, 1980)

⁵³ “Sol” (SUASSUNA, 1980)

local de proteção tão precioso e inquebrável quanto um diamante. Fato semelhante acontece com as ocorrências da palavra “estrada” nesse primeiro álbum.

No soneto em que aparece no título, “A Estrada”, o contexto desse caminho também é negativo, envolve medo e conflitos: “Andam monstros sombrios pela Estrada / e, pela Estrada, entre esses Monstros, ando!”. A solidão também é um sentimento que acompanha os passos do poeta que segue pela estrada, como nos versos que dizem “E eu erro, só, no Campo malandante, / pela Estrada sem pó desta Campanha”. A guinada para uma visão mais positiva pode não ser tão clara quanto no caso da palavra “mundo”, mas acontece no soneto “O Amor e a Morte” – “Sobre essa Estrada ilumineira e parda, / dorme o Lajedo, ao sol, como uma Cobra” –, e deixa ecos ainda no segundo álbum, em que a estrada passa mesmo a ser cenário de um encontro amoroso: “Ao Dardo em fogo, queima-se a Colina, / e há cascos e tropéis por essa Estrada”⁵⁴.

Na análise feita na terceira parte deste trabalho, detalhamos uma das hipóteses possíveis de interpretação para essa mudança de espírito que o poeta tem para com o mundo que o cerca e para com a estrada que atravessa. O fato é que essas alterações de percepção da realidade acontecem após o primeiro soneto em que se apresenta a figura revolucionária da mulher, essa figura que parece fortalecer o poeta e apresentar a ele não só uma estrada diferente, iluminada, mas a possibilidade de um mundo que, de maldoso e desmedido, passa a ser um diamante.

Morte e amor

A morte é um tema constante na obra de Suassuna. É possível dizer que ela foi tratada em todas as modalidades artísticas em que ele atuou, inclusive em peças de comédia – podemos lembrar aqui de sua peça mais famosa, *Auto da Compadecida*, em que todos os personagens principais morrem e são, em seguida, julgados. Não há, no entanto, em sua poesia, espaço para o riso que ameniza a gravidade deste tema: “a poesia de Ariano não ri – porque nela há uma tensão que ultrapassa o dizível, como o gozo e consciência da Graça” (HOLANDA, 2007, p. 98).

Desde a perda do pai até a previsão de seu próprio fim, o poeta parece quase sempre mencionar a morte em seus versos, o que faz com que este seja um de seus temas fundamentais. Nesse sentido, quase todas as palavras trabalhadas nesse breve capítulo, essas que se apresentam como as palavras sagradas dos sonetos iluminogravados, parecem ser, de alguma maneira, aproximadas a esse tema.

Um exemplo disso é a aproximação que há entre as palavras *amor* e *morte*, a ponto desse

⁵⁴ “A Tigre Negra” (SUASSUNA, 1985).

ser o título de um dos sonetos do primeiro álbum. Aí não há, a princípio, nenhuma novidade. Já foi dito, por exemplo, que “o amor é a coisa mais trágica que existe na vida. O amor é filho do engano e pai da desilusão. O amor é consolo no desconsolo, é a única medicina contra a morte, sendo, como é, irmão dela” (UNAMUNO, 2013, p. 125).

Esses dois irmãos, que são o amor e a morte, possuem uma relação dinâmica nos sonetos iluminogravados. Ora teme-se o fim do desejo e do amor pela chegada da morte, ora o próprio desejo se vê realizado em sua completude no momento exato do final da vida. Amar resulta, quase que imediatamente, em temer o fim do amor: “A Vida foge, Amor, fogem os dias”⁵⁵.

A palavra “amor” está em três títulos de iluminogravuras, sempre em par com outro substantivo: no primeiro álbum, o já comentado “O Amor e a Morte”; no segundo, “O Amor e o Desejo” e “A Tigre Negra ou o Amor e o Tempo”. Sobre esse último, Leão (2003) diz que o tempo, na verdade, camufla inicialmente a verdadeira intenção de falar de morte, como no primeiro título apresentado. Amor, desejo e morte são, portanto, temáticas repetidamente aproximadas nesses sonetos.

A morte está quase sempre grafada em maiúscula, como reflexo da importância e personificação que assume nesses textos. Sua caracterização mais detalhada está na figura de Caetana, divindade cariri sedutora e terrível de cujas garras nenhum homem escapa. As múltiplas formas de Caetana envolvem animais também, a onça, gaviões, cobras... Sendo uma entidade feminina, possui também a desenvoltura de uma felina, em um dos sonetos, é a “Morte-Leoparda”.

Sono

No segundo álbum de iluminogravuras, em que a palavra “sono” destaca-se entre as seis mais frequentes, os sonhos são várias vezes evocados como inspiração para sonetos. “Ó Canto do meu Sono”, diz um deles. Esse sono do poeta é povoado de entidades misteriosas, conflitos, sofrimento. É também nele que se revelam vários desejos. Esse assunto, os sonhos, parecia realmente interessar Suassuna, que em uma entrevista chegou a comentá-lo:

Além do sonho, eu acho que a parte do inconsciente e subconsciente no escritor e no artista é uma parte muito forte. É muito poderosa. Isso que eu vou lhe dizer, não fui eu, não é uma reflexão minha, não. Eu li, agora eu não me lembro. Era um psicólogo, mas eu não sei mais quem era não⁵⁶. E ele disse uma coisa que me impressionou muito. Ele disse que cada um de nós, no espírito de cada um de nós, existe uma parte que é conhecida por todo mundo, por todas as pessoas de fora, está certo? Dentro de mim, por exemplo, existe

⁵⁵ “A Tigre Negra ou o Amor e o Tempo” (SUASSUNA, 1980).

⁵⁶ O escritor parece estar se referindo ao que postulou Carl Gustav Jung (1875-1961), principalmente nos conceitos de arquétipos, de sombra e de persona.

uma parte que eu conheço e que você conhece, que ela conhece e que ele conhece. Depois de alguma convivência, todo mundo conhece. Existe uma parte que os outros conhecem e que a gente não conhece, a gente não vê. Os outros veem em nós e nós não vemos. Existe outra que eu vejo e que as pessoas não veem e com essa a gente assume um compromisso vital... de sigilo. E existe uma parte que nem os outros veem nem a gente vê, e essa é a maior parte. É nessas profundezas subterrâneas do espírito humano que fica a raiz, a imaginação criadora do escritor e do artista. Era mais ou menos a isso que eu fazia referência, e quando eu dou importância ao sonho é porque o sonho liberta a gente do racional. E então faz com que a gente mergulhe mais profundamente nessa zona desconhecida e obscura que está lá dentro de nós. (SUASSUNA, 2015, p. 89)

Essa presença do inconsciente gera imagens poéticas mais enigmáticas para o leitor. Os títulos de dois sonetos desse segundo álbum sugerem uma aproximação mais forte com o tal mergulho nesta zona desconhecida de que falava Suassuna: “Sonho” e “O Sono e o Mito”. No primeiro, vemos que apesar da potencialidade de libertação do racional, o espaço do inconsciente nem sempre é agradável ou confortável: “no Azul-noturno, o Sonho é meu Castigo”. No segundo, está descrito o tal Canto do Sono e nele tampouco vê-se tranquilidade. Pelo contrário, a atmosfera é de embates, ataques, perseguições: “Ó Canto do meu Sono, ó Jogo-escuro! / Cascos de cobre soam, no Deserto, / e a meu Cervo, na Fonte, a descoberto, / persegue, insone, esse Cachorro turvo.”

Certo que “sono” evoca imagens de sonhos, do inconsciente, mas, por outro lado, está também bastante associado à morte, como no célebre monólogo de Hamlet. Nos sonetos de Suassuna, esse sono final, o da morte, está em versos como “A Cega afia a sua Faca, afia, / e chega o Sono, a Morte-Leoparda, / jaguar cruel para abrasar-te as Pomas”, de “A Tigre Negra”, e “A visão do Nefasto, sol da Amarga, / todo o sangue do Mundo envenenou. / Nunca mais fui o mesmo, pois a Marca, / ao sol cruel do Sono, me apontou”, de “Dom”.

Por fim, lembramos que, no sertão de Suassuna, há grande integração entre elementos da fauna e da flora e humanos. Já vimos que os corpos de homens e mulheres são descritos como se pertencessem a animais como onça, cavalo, etc. Mesmo frutas e plantas compõem essas descrições. Nesse sentido, outro ponto interessante que ficou claro a partir da busca pelas palavras das nuvens do *Wordle* é que, nessas poesias, não é só o homem que sonha: “mas cresce a Solidão e sonha a Garça”⁵⁷; “e, morto o Sol, a terra vai sonhar!”⁵⁸.

O trabalho de criação do inventário simbólico dessas iluminogravuras representou grandes aberturas de caminhos para a leitura que apresentaremos na próxima parte do trabalho. Todas essas palavras discutidas, bem como as muitas imagens isoladas, garantiram uma

⁵⁷ “Soneto de Babilônia e Sertão” (SUASSUNA, 1985)

⁵⁸ “O Reino da Acauhan” (SUASSUNA, 1985)

percepção renovada de sua importância no conjunto harmonioso de cada uma dessas pranchas ilustradas.

A análise do inventário deixou claro, por exemplo, que há uma presença forte de elementos femininos em uma obra que poderia não inspirar essa questão, sendo pautada em uma sociedade tradicionalmente patriarcal e sendo também marcada profundamente pelo trauma da morte do pai do poeta. A voz desses sonetos associa animais ao sagrado e ao feminino, e busca uma aproximação com essas duas poderosas faces apesar da força avassaladora da morte.

A partir dessa percepção é que conseguimos, inclusive, definir sobre quais eixos temáticos (morte, feminino e sagrado) apoiáramos a nossa leitura intersemiótica de modo a complementar e ampliar o que Newton Júnior (1999) já havia postulado como eixos da produção poética de Suassuna: o pai, o exílio e o reino. Passemos, então, a essa leitura.

TERCEIRA PARTE

Leitura intersemiótica das iluminogravuras

“*Só lhe pertence o que por você for decifrado*”

Ariano Suassuna

A relação intersemiótica que se estabelece nas iluminogravuras de Suassuna é entre poesia e pintura, e o estudo comparativo entre essas duas modalidades não é novidade. Gonçalves (1994) explica que já na Antiguidade o assunto das artes comparadas foi de grande importância, e que os frutos das análises desse período foram retomados nos séculos XVI, XVII e XVIII, estando bastante presentes tanto nas produções artísticas quanto nas discussões críticas e filosóficas nesses séculos. Ainda segundo esse mesmo autor, no início do século XVIII, pensadores e artistas evocaram textos gregos e latinos – o *ut pictura poesis* de Horácio e a frase “a pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala” de Simônides de Ceos, por exemplo – para defender uma forte união e influência criadora entre os dois gêneros.

Em 1766, G. E. Lessing muda o rumo das discussões sobre o tema com a publicação do seu trabalho *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, estabelecendo, como o título sugere, fronteiras claras entre os dois gêneros. O autor destaca, em sua argumentação, que a pintura (termo que utiliza como sinônimo de artes plásticas) e a poesia utilizam meios ou signos bastante diferentes: a pintura utiliza figuras e cores no espaço; a poesia utiliza sons articulados no tempo. Ele separa, então, as artes em temporais e espaciais, cabendo às primeiras a expressão de ações e às últimas a expressão de corpos.

Ainda segundo o autor, as artes espaciais são essencialmente estáticas, não sendo ideais para a narrativa. No caso das artes temporais, a dinâmica e a progressão que lhes são possíveis demandam, no caso de se fazer descrições, que essas sejam feitas através de ações das personagens. Pode-se sintetizar a postulação de Lessing da seguinte maneira:

a forma, nas artes plásticas, é espacial, pois o aspecto visível dos objetos pode ser mais bem apresentado justaposto, num lampejo de tempo; a literatura, por outro lado, fazendo uso da linguagem, para harmonizar-se com a característica essencial de seu instrumento, deve se basear em alguma forma de narrativa. (GONÇALVES, 1994, p. 89-90)

Sobre o caráter temporal da poesia, Octávio Paz (1996, p.54) diz que o que torna o poema único e “o separa do resto das obras humanas é o seu transmutar o tempo sem abstraí-lo; e essa mesma operação leva-o, para cumprir-se plenamente, a regressar ao tempo.”.

Em sua análise, Lessing posiciona a poesia como hierarquicamente superior à pintura. Foucault (1984) diz que a separação entre os sistemas de representação plástica e de referência linguística é tal que não há como não haver, entre os dois, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem ou a imagem é regrada pelo contexto. O autor cita apenas dois casos de exceção: quando o livro é apenas um comentário da imagem e quando o quadro é dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações.

No caso das iluminogravuras, não pretendemos apontar superioridade de nenhuma das duas modalidades. Suassuna afirmou repetidas vezes que seu desenho é fruto da sua poesia, e não o inverso. Apontar superioridade do texto, no entanto, seria, na nossa opinião, desconsiderar a integração existente entre texto e imagem nas iluminogravuras. Gonçalves (1994) afirma que a mudança de concepção de arte mimética para arte expressiva, no século XIX, com o Romantismo, orientou fortemente a poesia rumo ao gênero lírico. É nesse gênero que parecem se encaixar os sonetos iluminogravados de Suassuna. Na modernidade, para além da normatização clássica que definia a poesia lírica como aquela de expressão pessoal e diretamente relacionada à música, “o lirismo se encontra onde se encontra uma expressão particular cuja figura é criada pelas relações – de acorde ou dissonância – entre som, sentido, ritmo e imagens. Essas ações são comandadas pela visão subjetiva de um sujeito lírico.” (CARA, 1986, p. 69).

Propomos uma “leitura intersemiótica”, que, mesmo levando em conta os pressupostos teóricos aqui discutidos, não perca de vista o seu caráter de leitura, ou de tentativa inicial de interpretação que considere tanto as imagens poéticas quanto as imagens pictóricas envolvidas.

Sobre isso, Umberto Eco diz que todo texto “está entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” (ECO, 2012, p. 37) e que “a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo” (ECO, 2012, p. 43). No caso específico da poesia, o leitor se depara com imagens poéticas, que, de acordo com Octávio Paz (1996, p. 37), podem ser definidas como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem uma referência poética”. Segundo o autor, é a imagem que garante que o verso – uma frase rítmica – seja também frase com sentido.

Ainda de acordo com Paz (1996), qualquer idioma constitui-se em uma infinita possibilidade de significados. Quando transformada em frase, verdadeiramente em linguagem, essa possibilidade tende a fixar-se em uma única direção. No entanto, “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários.” (PAZ, 1996, p. 45).

Referindo-se a imagens pictóricas, Manguel (2009, p.27) diz que quando lemos imagens

“ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e (...) conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”. O objeto artístico não deve, no entanto, ser visto como receptáculo passivo das interpretações do leitor, pois “são os olhos leitores que colocam a obra em movimento, numa troca constante de papéis de sujeitos da ação, na medida em que, em determinado momento, é a obra de arte que atua como sujeito do processo de leitura.” (BUORO, 2003, p. 43).

De maneira didática, Buoro (2003, p.127) sugere passos para a leitura da imagem pictórica: “descrevê-la criteriosamente, a fim de resgatar um olhar mais atento e sensível; descobrir percursos visuais sobre a imagem, percebendo toda a estruturação da composição e possibilitando o afloramento de questões e significações pertinentes e imanentes ao texto visual; perceber as relações entre a obra focalizada e a produção anterior e posterior a esta, realizada pelo artista produtor; aproximar-se mais do significado do texto visual (...); colocar a obra lida em diálogo com a produção artística, tanto diacrônica quanto sincrônica, das relações entre as produções artísticas daquele momento histórico específico; por fim, construir um texto verbal como registro do percurso empreendido, o qual abarque a significação do texto visual lido”.

Baseando-se em estudos da psicologia cognitiva, Varga (1999) diz que a ideia de se comparar texto e imagem, do ponto de vista da recepção, não é, como pode parecer à primeira vista, um movimento de comparação de duas atividades radicalmente diferentes. Ao estudar obras onde palavra e imagem partilham um espaço comum, o autor propõe, então, dar prioridade às coincidências que unem os dois sistemas. Pragmaticamente, fala de três tipos de coincidência: a coincidência parcial, que acontece quando parte do texto pode ser separada do resto na medida em que constitui, também, uma imagem (o autor complementa que a imagem não existe para decorar, mas para dar ao leitor uma segunda possibilidade de leitura); a coincidência total, caso em que texto e imagem são completamente inseparáveis, a saber, o poema figurativo, o poema visual e a pintura textual; a coincidência escondida, caso em que textos literários são produzidos a partir de imagens, no fenômeno *ekphrasis*.

Hoek (2006) faz sua reflexão sobre obras que integram texto e imagem a partir de duas perspectivas: a da recepção e a da produção. Do ponto de vista da produção é preciso notar que, enquanto o observador percebe imagem e texto como simultâneos, o artista, por outro lado, faz uma escolha a partir de um critério de sucessão. Seguindo esse critério, Hoek (2006) propõe, então, três classificações. A primeira, quando a imagem precede o texto. A segunda, quando o texto precede a imagem, gerando uma relação multimedial (em uma única obra) ou transmedial (duas obras diferentes). Por fim, quando há simultaneidade – texto e imagem perdem a auto-suficiência criando, a depender da relação física existente, um discurso misto ou sincrético.

O texto das iluminogravuras precede suas ilustrações e não há, em geral, presença de *ekphrasis*. Única exceção talvez seja na obra “O Mundo do Sertão”, em que há referências que sugerem a construção do soneto a partir do brasão da família Suassuna, criado por Ariano. Podemos falar, portanto, em relação multimedial intensificada pelo fato de poeta e ilustrador serem a mesma pessoa. Essa relação se fortalece também, a nosso ver, pela coesão simbólica que discutimos ainda na segunda parte desta dissertação.

Essa já discutida recorrência simbólica é significativa tanto no âmbito pictórico quanto no âmbito lexical da iluminogravuras e mostra-nos que o caráter “sistêmico” do trabalho de Suassuna demanda que qualquer estudo sobre uma de suas partes seja feito com uma certa visão da totalidade. A construção dessa enorme obra de arte completa passa por sua produção, como já dito, em prosa, verso, pintura. Mas também em tapeçaria, por exemplo, e nas grandes esculturas que foram feitas por Arnaldo Barbosa para compor a Ilumiara Pedra do Reino, espaço idealizado por Suassuna em São José do Belmonte. Podemos, inclusive, dizer que a própria vida do escritor fazia parte deste projeto: suas aulas-espetáculo, a maneira como fez e decorou sua casa, sua maneira de se vestir, os apelidos que dava aos mais próximos. Tudo isso fazia parte de um universo coeso e, portanto, mais acessível quando apreciado em conjunto:

A obra de Suassuna deve, na medida do possível, ser estudada como um todo uno e inseparável. Sua obra é como uma grande Catedral barroca, onde o menor detalhe integra-se de tal forma ao conjunto que se torna fundamental para a existência do todo. Cada poema, cada gravura, cada peça de teatro, cada romance, tem nela seu lugar próprio, no qual atua individualmente, mas sempre complementando e atribuindo sentido ao conjunto maior. Retirada do seu nicho para uma peanha de museu, a escultura barroca perde o seu sentido mais profundo. Escultura, pintura e arquitetura, no templo barroco, estão integradas em um objeto de arte único e total, um todo infinitamente maior e artisticamente mais grandioso do que a soma de suas partes. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 142)

No universo artístico uno de Suassuna inserem-se símbolos e alegorias próprias. A romã como representação do feminino é um exemplo, bem como a imagem de Caetana, alegoria original criada a partir do nome dado pelos sertanejos para a morte. Como já vimos, há um léxico característico deste universo. Uma simples nuvem de palavras revela a grande incidência de termos como Sangue, Pedra, Sol, Sertão, Mundo e Morte em toda a poesia do escritor, e certamente este resultado se replicaria em buscas que envolvessem seus textos de teatro e de prosa.

Por fim, há também nesta obra uma certa coesão temática, que está fortemente associada aos símbolos, alegorias e ao uso do léxico já comentados. Já atentava para esta relativa unidade temática Carlos Newton Júnior, que organizou seu trabalho sobre a poesia de

Suassuna sob o título de “O Pai, o Exílio e o Reino”, sendo, para ele, esses os três eixos sobre os quais se constrói a poética do autor.

Nas iluminogravuras, há uma primeira síntese deste universo, inclusive no que ele representa de concretização do projeto armorial: criação de uma arte erudita brasileira a partir de raízes da cultura popular e da união de modalidades artísticas diferentes. É nas iluminogravuras que a experiência como artista visual, que já havia começado no *Romance d'A Pedra do Reino* (1971), se completa e garante a ampliação do universo poético de Suassuna.

Nesta perspectiva de integração, propomos que a leitura e a análise dos dois álbuns de iluminogravuras passem pelo trabalho com as representações simbólicas associadas a três eixos (a tríade, elemento também forte nas iluminogravuras, nos parece desejável aqui) que, sendo parte da mesma obra, não poderiam ser totalmente separados daqueles três escolhidos por Carlos Newton Júnior.

Nesses sonetos ainda há forte e marcante presença dos temas do pai, do exílio e do reino, coisa que não poderia ser ignorada em nossa leitura. Mas as iluminogravuras, especialmente por se organizarem em certa ordem narrativa, marcam o caminho do poeta rumo ao sagrado e percebê-lo é também reconhecer o papel do feminino nesse percurso. Redirecionando a atenção para um olhar um pouco mais amplo, além da perda desse pai-rei, que é sim figural central e dominante, vê-se que a morte nem sempre é a dele, podendo ser a do poeta ou a daquela que ele ama.

Assim, propomos que, nesta leitura, o olhar volte-se, sobretudo, para a representação de imagens pictóricas e poéticas relacionadas à **morte**, ao **feminino** e ao **sagrado**. Acreditamos que esses temas são significativos e complementares, pois, como afirma Ângela Vaz Leão em artigo sobre “A Tigre Negra”, várias dessas iluminogravuras “sintetizam a vida humana, aproximando simbolicamente as três experiências fundamentais do Homem: o gozo amoroso, a volúpia do morrer e o êxtase diante do Divino.” (LEÃO, 2003, p.23).

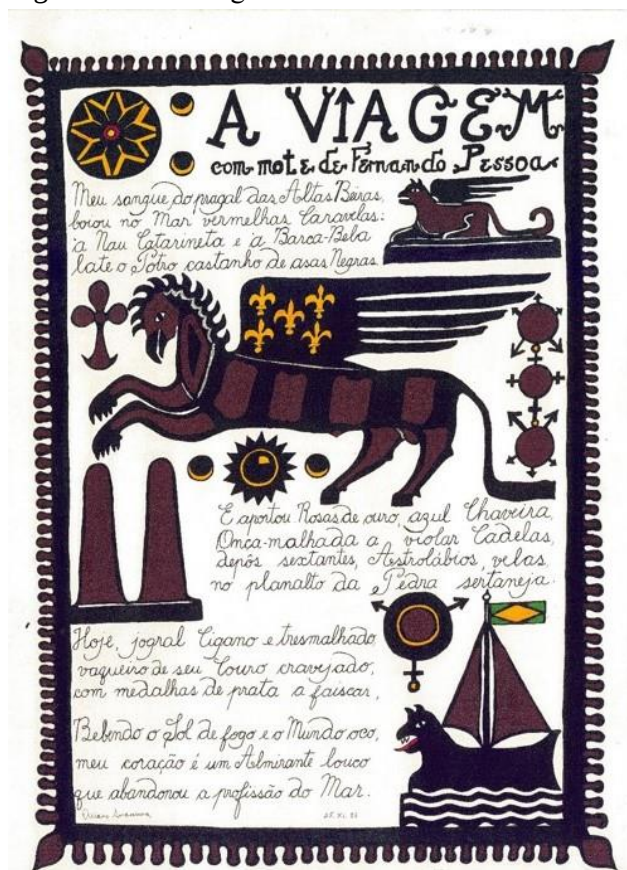
1 DEZ SONETOS COM MOTE ALHEIO

O primeiro álbum de iluminogravuras de Suassuna começa com o soneto “A Viagem”. De maneira sugestiva, somos convidados a acompanhar o início de tudo: a origem do sangue do poeta, a sua primeira relação com a terra sertaneja. Dessa origem de seu sangue, é possível reconhecer, no plano pictórico, elementos heráldicos como o hipogrifo (timbre dos Cavalcanti), que porta a asa de cor preta com cinco flores-de-lis postas em santor (timbre dos Albuquerque).

O título, como em muitas outras iluminogravuras que veremos em seguida, é grafado com as letras do Alfabeto Sertanejo, baseado nos ferros familiares do Sertão. No texto do soneto

de Suassuna, também há referências às marcas heráldicas familiares dos Albuquerque e Cavalcanti, notadamente nas “Rosas de ouro”, que podem ser associadas às flores em ouro dos dois brasões, e no “azul chaveira” – sendo *chaveirão* sinônimo de *asna* na heráldica (TOSTES, 1983, p.60).

Figura 30 - “A Viagem”



A Viagem

Com mote de Fernando Pessoa

Meu sangue, do pragal das Altas Beiras,
boiou no Mar vermelhas Caravelas:
à Nau Catarineta e à Barca-Bela,
late o Potro castanho de asas Negras.

E aportou. Rosas de ouro, azul Chaveira,
Onça-malhada a violar Cadelas,
depôs sextantes, Astrolábios, velas,
no planalto da Pedra sertaneja.

Hoje, jogral Cigano e tresmalhado,
vaqueiro de seu Couro cravejado,
com medalhas de prata a faiscar,

Bebendo o Sol de fogo e o Mundo oco,
meu coração é um Almirante louco
que abandonou a profissão do Mar.

Fonte: SUASSUNA, 1980.

O “sangue” que é, afinal, o viajante deste soneto, aqui representa vida e consanguinidade. É ele a representação quase que personificada da herança e da tradição. Neste poema, Suassuna relembra as origens de seus ancestrais que vieram de longe, da região da Beira Alta, em Portugal, e alia o seu percurso ao deles. Ao explicitar o mote tirado do poema “Ah, um Soneto...”, de Fernando Pessoa⁵⁹, o poeta garante que, desde a leitura do título, seja feita essa aproximação com as terras lusitanas.

Nos dois textos, o abandono da profissão do mar resulta em certa nostalgia de um tempo passado. Em “A Viagem”, no entanto, o momento mais importante é o de aportar. É a partir desse desembarque do além-mar, e do abandono da profissão de navegante, que começa a se

⁵⁹ Ver transcrição do soneto de origem do mote no tópico 2.5 da primeira parte deste trabalho.

desenhar o destino do poeta e a sua forte e permanente ligação com o sertão. A viagem é toda contada no tempo passado. No presente, fala um “vaqueiro de seu Couro cravejado”, o sertanejo que, sob o cruel “Sol de fogo”, já encara o mundo vendo-o “oco”, a partir da visão terrível e trágica de que falávamos na segunda parte deste trabalho.

Apesar dessa dureza, não há referência direta ao tema da morte neste poema. Mas, no canto direito superior desta iluminogravura, o leitor atento perceberá uma figura alada que pode ser identificada como a Onça Caetana, uma das formas da Morte Caetana, figura alegórica criada por Suassuna a partir da maneira como os sertanejos se referem à morte. A presença deste tema associado à terra sertaneja é frequente nos dois álbuns e essa alegoria será discutida com mais detalhe ao longo desta leitura.

Na ilustração de “A Viagem”, abaixo das patas dianteiras do hipogrifo, vemos as duas “torres” que formam a Pedra Bonita, a Pedra do Reino do célebre romance de Suassuna. É curiosa essa alusão a outro elemento da grande obra sistêmica do artista. A Pedra do Reino não parece ser simples representação da “Pedra sertaneja” do soneto, e sim um lembrete do que estas pedras podem significar: as marcas de sangue do terrível episódio que as marcou, a relação do povo sertanejo com o sagrado, a força dos valores de honra e de herança familiares...

Na primeira parte deste trabalho, vimos que havia um conhecimento de astrologia entre as famílias sertanejas que criaram os primeiros ferros de marcar bois. Neste soneto, há referência a essas crenças vindas da Europa em alguns símbolos pictóricos. Vemos os símbolos dos planetas Vênus e Marte, que são frequentemente associados ao feminino e ao masculino e que, na ilustração, aparecem unidos em uma só forma repetidas vezes.

No álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*, há, em geral, uma relação mais direta entre texto e ilustração⁶⁰. Exemplificamos: se o poema fala de viola, há o desenho de uma viola (“Infância”); se há menção à romã, há também uma representação pictórica desse fruto (“A Mulher e o Reino”). Em “A Viagem”, há, por exemplo, uma ilustração que parece corresponder ao “Potro castanho de asas Negras”. Isso não é verdade para todas as imagens presentes no álbum, mas há uma frequência significativa dessas correspondências em todas as dez iluminogravuras que o compõem.

Outra característica geral deste primeiro conjunto é o uso constante de fundo branco sobre o qual se apresentam o texto e as imagens⁶¹. Na viagem que aqui começamos, pouca é a variedade de cores: excetuando-se a pequena área verde na bandeira da figura do canto inferior direito desta primeira iluminogravura, as únicas cores utilizadas nas dez obras deste álbum são:

⁶⁰ Newton Júnior (1999, p. 129).

⁶¹ Idem.

preto, marrom, azul, amarelo e vermelho.

Mais uma singularidade desse primeiro conjunto é a presença de molduras delimitadoras, que parecem, aliadas ao uso do fundo branco, marcar um maior parentesco entre as iluminogravuras do primeiro álbum com as iluminuras medievais. Na Idade Média, grande era a importância do trabalho das margens dos textos, e essas margens também eram bem delimitadas. Além da aproximação com as iluminuras, a pouca variedade de cores comentada no parágrafo anterior também faz transparecer o parentesco com a arte heráldica, que aceitava, tradicionalmente, apenas o uso de cinco variedades de esmaltes.

É na segunda iluminogravura de *Dez Sonetos com Mote Alheio*, “A Acauhan – A Malhada da Onça”, que aparece a primeira menção direta ao tema da morte:

Figura 31 - “A Acauhan – A Malhada da Onça”



A Acauhan - A Malhada da Onça

Com mote de Janice Japiassu

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu cantar era divino,
quando, ao som da viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efigie me queima. Eu sou a Presa,
Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

Fonte: SUASSUNA, 1980

O homem que ocupa posição central da ilustração pode ser reconhecido como o pai de Suassuna pelo próprio retrato, mas também pelo ferro familiar marcado na parte traseira de seu cavalo e pela bandeira que ele leva, na qual está pintado o símbolo de sua fazenda, a Malhada da Onça. “Acauhan”, a palavra que também está no título, é o nome de outra fazenda da família.

A chuva vermelha que cai sobre seus ombros anuncia o evento terrível que, na leitura

do soneto, aparece no primeiro verso da terceira estrofe: “Mas mataram meu Pai”. Sobre isso, diz Suassuna (1999, p. 169): “Com a morte daquele que, para mim, era o Rei e o Cavaleiro, o sol negro da Morte entrou no reino da minha vida, até ali identificado com o Reino do Sertão da Acauhan”.

Neste segundo soneto, de agente das ações, de viajante, o “sangue” passa a ser tema de cantoria, sendo uma das características marcantes do sertão. Mesmo que a chuva vermelha que compõe a ilustração desta iluminogravura sugira uma aproximação, no plano pictórico, entre sangue e morte, no soneto não parece ser essa uma relação direta: estão elencados como temas do canto do pai do poeta “o Desatino, o Sangue, o riso e as mortes do Sertão” – há, portanto, mais do que morte nesta palavra, talvez muito mais ligada neste soneto a conflitos ou à “violência propriamente dita”, citada por Nogueira (2002), bem como à própria vida do povo sertanejo. É também violenta e desoladora a imagem final do soneto, o poeta que se vê em um “Pasto ensanguentado”.

Que a experiência do autor, seja através da vivência, da observação ou do sonho, é a pedra bruta de sua lapidação poética já é imperativo, mas essa presença do pai aparece em diferentes níveis de representação e sob distintas chaves de leitura. Em *Dez Sonetos com Mote Alheio*, Suassuna deixa transparecer algumas dessas chaves que permitem a construção dessa ponte entre a experiência e a arte, pois, não raro, sua literatura traz elementos autobiográficos.

Em 9 de outubro de 1930, o seu pai, João Suassuna, foi assassinado no Rio de Janeiro com um tiro nas costas. Não estamos tratando de prosa, mas algo do pacto autobiográfico de Lejeune (2008) parece se justificar aqui. A poesia estabelece-se em Suassuna como uma síntese artística de sua experiência biográfica.

Elementos como o ferro da família e os nomes das fazendas identificam o “eu” do poema com seu autor: “a autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a confusão entre autor e pessoa.” (LEJEUNE, 2008, p.33). O nome próprio, “tema profundo da autobiografia” (idem), também se faz presente de maneiras diferentes. Além da assinatura do poeta, que junto com o retrato do pai garante a identificação da família, o próprio ferro o identifica.

No poema “A Acauhan – A Malhada da Onça”, parece-nos clara a intenção de testemunho de um evento marcante e traumático, posto que, a partir desta perda paterna, que aconteceu quando o poeta tinha apenas três anos de idade, há em Suassuna a formação de uma visão trágica do mundo, e de um profundo sentimento de deslocamento. A palavra como o elemento básico da representação humana, mímese da realidade sociológica, é elevada ao mais alto grau de distanciamento da realidade, a poesia (PAZ, 1982), que, por sua vez, volta-se (pela

performatividade do viés autobiográfico) sobre a vida do próprio poeta.

Quando discute a questão dos testemunhos publicados por sobreviventes do Holocausto, Seligmann-Silva (2006, p.55) afirma que há, nesses textos, também uma finalidade de culto aos mortos. No Reino que Suassuna constrói em arte e linguagem, o rei é o Pai, a figura que, mesmo morta, permanece adorada, eterna e norteadora. No seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Suassuna declarou:

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

Na iluminogravura que aqui discutimos, o culto a essa figura paterna, que já é claro no poema, é reforçado no âmbito da representação pictórica, porque todas as imagens parecem levar a ele. Na figura superior, por exemplo, além do retrato, do ferro e da bandeira já discutidos, o sol, marca do elemento masculino, também pode ser visto como símbolo do pai, o guia que “se foi para o Sol, transfigurado”.

Nas colunas que ladeiam o texto, vê-se um pássaro que pode ser associado a João Suassuna – o qual é retratado como cantador no poema –, mas também à morte, que por vezes é associada, na literatura de Suassuna, ao gavião. Ademais, o nome Acauhan também designa um pássaro agoureiro que se parece com um gavião, sendo da família dos falconiformes. Em seguida, a cabra, que como vimos, representa por vezes o sertão e seu povo na obra de Suassuna.

A última figura das colunas é uma das muitas imagens que Suassuna recria a partir das insculpturas da Pedra do Ingá. Reconhecendo, nessa forma, semelhanças com o candelabro judaico, a menorá, Suassuna chamou-a de Candelabro da Verdade. O Pai, que era guia e detentor da virtude da verdade, se ausenta e deixa o poeta só, “cambaleando, cego, ao sol do Acaso”, como diz um verso do soneto que aparece em seguida no álbum, “Infância”.

A relação com essa figura paterna cultuada é conflituosa, pois, se ele domina os pensamentos do poeta, sua presença é dolorosa pelas lembranças traumáticas que representa. Ao final, quando montado o retrato do Rei no soneto e em suas ilustrações, é desse retrato que passa a vir a dor e a sensação de perseguição e aprisionamento do poeta: “Sua Efigie me queima. Eu sou a presa, / Ele, a brasa que impele ao Fogo, acesa, / Espada de ouro em Pasto ensanguentado”.

O último verso transcrito remete-nos ao mote retirado do soneto de Janice Japiassu⁶², que evoca uma figura forte e salvadora: “Como árvore de fogo alucinada / de nossos ossos brote o vingador”. Este soneto de Suassuna é também vingativo. Pela arte, o poeta pode reagir contra o sangue que domina a visão do pasto sertanejo.

Essa sensação de certa maneira opressiva associada à imagem do pai é interessante. Ela pode limitar-se simplesmente à lembrança dolorosa, mas pode também estar associada a uma exigência moral: essa efígie é um tanto tirana e irresistível, ela obriga – pela força do exemplo? – a uma busca pelo Fogo, que pode representar, além da consumição e do sofrimento, uma cobrança de ascensão espiritual e uma exigência de conduta ética.

A honra familiar e pessoal é peso grande nessa relação pai/filho. Exemplo disso é um retrato de João Suassuna herdado por Ariano que apresenta, além da figura do pai, a expressão latina *potius mori quam foedari* (antes morrer do que manchar-se).

Figura 32 - Retrato de João Suassuna pintado por Baltazar da Câmara em 1925.



Fonte: Acervo pessoal de Suassuna.

“A Morte do Touro Mão de Pau”, poema de Suassuna escrito na década de 1940, possui uma dedicatória que também faz referência à importância dessa questão representada na

⁶² Ver transcrição completa na primeira parte deste trabalho.

expressão latina: “À memória de meu Pai, que também preferiu a morte à desonra, tendo sido assassinado a 9 de outubro de 1930” (SUASSUNA, 1999, p. 40). No poema, o touro perseguido, injustamente encurralado, atira-se de um rochedo para escapar à humilhação. Ao lançar-se, profere um último “bramir de morte encrespado”:

- “Adeus, Lagoa dos Velhos!
Adeus, vazante do gado!
Adeus, Serra Joana Gomes
e Cacimba do Salgado!
Assim vai-se o Touro manco,
morto mas não desonrado”! (SUASSUNA, 1999, p. 43).

Seligmann-Silva (2006) chama a atenção para o imediato conflito, no momento do testemunho, entre a necessidade de narrar a experiência e a percepção da insuficiência da linguagem diante da dura realidade vivida. O autor afirma que a intraduzibilidade que a experiência traumática parece representar só pode ser desafiada com a arte. É justamente assim que a poesia de Suassuna parece se construir: como desafio a essa intraduzibilidade, como resistência e demonstração da força (divina) da criação.

“A evidência da morte, juntamente com a ânsia nunca aplacada pelo Absoluto, despertam no homem uma consciência trágica.” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 159). Esse despertar, em Suassuna, foi causado por uma perda demasiadamente precoce e violenta. Nos dois poemas que aparecem em seguida no álbum, “Infância” e “Estrada”, a visão trágica do mundo se perpetua, com versos em que a solidão e o sentimento de abandono dominam (entre esses versos, está o já comentado mote de Augusto dos Anjos⁶³):

Sem lei nem Rei, me vi arremessado,
bem menino, a um Planalto pedregoso.
Cambaleando, cego, ao sol do Acaso,
vi o mundo rugir, Tigre maldoso.
(SUASSUNA, 1999, p.191)

Sopra o vento – o Sertão incendiário!
Andam monstros sombrios pela Estrada
e, pela Estrada, entre esses Monstros, ando!
(SUASSUNA, 1999, p.192)

No primeiro excerto, que pertence ao poema “Infância”, Suassuna retoma a imagem da ausência do Rei, firmada no soneto anterior, sucedida pela cegueira que a morte impôs. No segundo, pertencente a “A Estrada”, esse estado de cegueira é continuado pelo sentimento de desamparo. A perda do pai, relação primeira de Suassuna com a morte, nesses poemas, é

⁶³ Ver a primeira parte deste trabalho, tópico 2.5

associada a um estado de cegueira e de desorientação.

Olhemos com mais atenção a iluminogravura “Infância”:

Figura 33 - "Infância"



Infância

Com Mote de Maximiano Campos

Sem lei nem Rei, me vi arremessado,
bem menino, a um Planalto pedregoso.
Cambaleando, cego, ao sol do Acaso,
vi o mundo rugir, Tigre maldoso.

O cantar do Sertão, Rifle apontado,
vinha malhar seu Corpo furioso.
Era o Canto demente, sufocado,
rugido nos Caminhos sem repouso.

E veio o Sonho: e foi despedaçado.
E veio o Sangue: o Marco iluminado,
a luta extraviada e a minha Grei.

Tudo apontava o Sol: Fiquei embaixo,
na Cadeia em que estive e em que me acho,
a sonhar e a cantar, sem lei nem Rei.

Fonte: SUASSUNA, 1980.

Antes de adentrarmos a leitura do soneto, chamamos a atenção para um fator visual que é marcante em todos os vinte trabalhos de Suassuna que pretendemos discutir: a simetria. O equilíbrio de massas a partir do eixo central é sempre notável, e a percepção da integração entre texto e imagem nos dois álbuns passa também pela apreciação desse elemento. O próprio texto do soneto é usado como massa de equilíbrio e imperativamente deve, portanto, ser apreciado como elemento visual além de elemento textual. Em “Infância”, por exemplo, essa questão pode ser percebida principalmente na metade inferior do trabalho, em que partes do texto se alternam com figuras aladas de maneira harmoniosa.

Ladeando simetricamente o título, vemos imagens que representam os extremos do sertão, que são também os extremos vividos pelo Rei-pai: essa é a terra dos cantadores e a terra do sangue e da dureza, representadas pela viola e pelo rifle. Suassuna une essas duas pontas opostas em uma única síntese: “o cantar do Sertão, Rifle apontado”. Os caminhos desse “Planalto pedregoso” são sem repouso, e a vegetação representada nas ilustrações pouco

oferece de sombra e de alento. A figura originada da Pedra do Ingá aqui não parece aproximar-se do candelabro judaico, mas sim do mandacaru sertanejo.

Desde a primeira iluminogravura de *Dez Sonetos com Mote Alheio*, os pronomes possessivos usados nos sonetos (“meu Sangue”, “meu Pai”, etc.), bem como a alta incidência de verbos conjugados em primeira pessoa, favorecem uma leitura contínua, quase uma narrativa linear e associada à biografia do poeta. Assim, o próprio título deste soneto, “Infância”, seguido de seu primeiro quarteto, induzem o leitor a uma conclusão quase sequencial: o evento do qual resulta o estado em que se encontrou aquele menino é o assassinato de seu pai.

Neste soneto, há duas ocorrências da palavra “sol”. A primeira, grafada com inicial minúscula, compõe o cenário de abandono do poeta, que, cego, cambaleia ao “sol do Acaso”. Na segunda ocorrência, no entanto, parece que voltamos ao sol (na verdade, Sol, grafado com inicial maiúscula) como símbolo do masculino e lugar para onde teria ido o pai-guia, centro de sua vida: “Tudo apontava o Sol”. Na verdade, parece que o sol assim permanece na produção poética de Suassuna: como trilha, destino final.

A palavra “sangue” aparece no seguinte verso: “E veio o Sangue: o Marco iluminado, / a luta extraviada e a minha Grei”. Para além da consanguinidade, o sangue aqui abarca também a negatividade e os eventuais conflitos que ela gera. Ser parte de uma grei, um rebanho, uma nação, é receber as heranças tanto positivas quanto negativas a ela associadas. Há uma dualidade forte nesta definição de sangue: luz e conflito, extravio e pertencimento.

Na ilustração de “Infância”, há três figuras aladas que podem ser vistas como a representação do mundo, o “Tigre maldoso” do soneto. No entanto, acreditamos que se tratam, na verdade, de representações da Onça Caetana, uma das formas assumidas pela Morte Caetana, alegoria já brevemente comentada e sobre a qual discutiremos com mais detalhe posteriormente neste trabalho. Principalmente a maior delas, que é amarela e apresenta pintas, coloca-se como onça mais do que como tigre.

A tríade é elemento importante nas composições de Suassuna e, apesar de não haver referência direta a isso no soneto, uma possibilidade seria de ver a repetição da figura alada por três vezes como uma alusão às três mortes envolvidas no assassinato do pai de Suassuna: João Dantas assassina João Pessoa e, em seguida, é assassinado na cadeia (a versão oficial de suicídio hoje é dada como falsa). Como consequência dos conflitos gerados, é assassinado também João Suassuna, então deputado federal e opositor político de Pessoa. É dessas três mortes que resulta, portanto, o sofrimento do menino e também do adulto representado no poema.

Além do estado de cegueira, que passa a ser constantemente associado ao luto em vários poemas iluminogravados, há, na terceira estrofe do soneto, outra consequência severa desse

sofrimento: o sonho, marca definidora do humano, é despedaçado, apontando uma total falta de perspectiva para o que ainda está por vir. Neste ponto, não parece haver mais possibilidade de continuidade depois do encontro com a morte – o sentimento de prisão se estende ao presente e impede o futuro. Somente no segundo álbum de iluminogravuras é que podemos perceber essa atmosfera de sonho enfim resgatada, mas não sem antes haver uma espécie de reencontro com o sagrado através do contato com a acolhedora figura da mulher.

O caminho após a infância continua a ser tortuoso. Em “A Estrada”, o poeta duvida de sua própria força e hesita em deixar o pouso à sombra (“Como enfrentar as flechas desse Arqueiro?”). Mas, afinal, enquanto o entorno queima e se mostra obscuro, ele consegue seguir e, mesmo “entre monstros”, anda. Os relógios do sol, o do poema e também o da ilustração, sinalizam a consciência do tempo finito para o percurso nesta estrada, que, ao final, desembocará no destino certo de todo homem, o sol que ilumina o encontro com Caetana.

Figura 34 - "A Estrada"



A Estrada

Com mote de Augusto dos Anjos

No relógio do Sol, o sol-ponteiro
sangra a Cabra no estranho Céu chumboso:
a Pedra lasca o Mundo impiedoso,
a chama da Espingarda fere o Aceiro.

No carrascal do Sol, azul braseiro,
refulge o Girassol rubro e feroso.
Como morrer na sombra do meu Pouso?
Como enfrentar as flechas desse Arqueiro?

Lá fora, o incêndio: o roxo lampadário
das Macambiras rubras e auri-pardas
Anjos – diabos e Tronos – vai queimando.

Sopra o vento – Sertão incendiário!
Andam monstros sombrios pela Estrada
e, pela Estrada, entre esses Monstros, ando!

Fonte: SUASSUNA, 1980.

Este é o primeiro dos quatro sonetos iluminogravados que confessam uma dívida, seja ela de mote ou de tema, ao poeta paraibano Augusto dos Anjos. Não nos parece ser coincidência essa frequência de intertextualidades com os textos do contrterrâneo. Ainda que não use os

termos científicos pelos quais o autor do *Eu* é tão conhecido, Suassuna compartilha com ele um olhar trágico sobre a vida e o mundo, a visão do caos. A tortura dos dias, o caminho difuso e povoado de monstros do soneto de Suassuna, por exemplo, são ecos fortes do poema de Augusto dos Anjos de onde se origina o mote: “O quadro de aflições que me consomem / O próprio Pedro Américo não pinta... / Para pintá-lo, era preciso a tinta / Feita de todos os tormentos dos homens!” (ANJOS, 2001, p. 112).

O caos estabelecido por “A Acauhan – A Malhada da Onça” e continuado em “Infância” e “Estrada” encontra no soneto seguinte, “A Mulher e o Reino”, uma força de resistência trazida pela presença do feminino:

Figura 35 - "A Mulher e o Reino"



A Mulher e o Reino

Com tema do Barroco Brasileiro

Ó Romã do pomar, Relva, esmeralda,
olhos de Ouro e de azul – minha Alazã!
Ária em corda do Sol, fruto de prata,
meu Chão e meu Anel – cor da Manhã!

Ó meu Sono, meu sangue, Dom, coragem,
água das pedras, Rosa e belvedere!
Meu candieiro aceso da Miragem,
meu mito e meu poder – minha Mulher!

Dizem que tudo passa e o Tempo duro
tudo esfarela: o Sangue há de morrer!
Mas quando a Luz me diz que esse Ouro puro

se acaba por finir e corromper,
meu Sangue ferve contra a vã Razão
e há de pulsar o Amor na escuridão!

Fonte: SUASSUNA, 1980.

É marcante o contraste entre a imagem de fragilidade diante do terrível, do caótico, presente em “Estrada” e o empoderamento que o canto à mulher proporciona ao poeta em “A Mulher e o Reino”. Nos dois tercetos do soneto, tendo encontrado a segurança naquela que representa como Chão e Anel, o poeta se fortalece e pode começar a combater e negar a finitude da vida, antes tão devastadora e traumática.

Neste soneto, há três ocorrências da palavra “sangue”. Nas duas primeiras, ela parece representar a essência do poeta, sua própria vida. Assim, ele pode afirmar que, entre outras

coisas, a mulher amada é “meu Sono, meu sangue, Dom, coragem” e que os anúncios de término da vida terrena e do amor dizem: “o Sangue há de morrer!”. A terceira ocorrência, no entanto, nos parece um pouco diferente das outras duas. Há, no último terceto do soneto, uma reação contra os anúncios sombrios de finitude e o sangue torna-se, novamente, o agente da ação: “meu Sangue ferve contra a vão Razão / e há de pulsar o Amor na escuridão”. Ainda que haja alguma identificação com a essência do poeta, aqui o sangue parece ter um certo poder de decisão, como que realizando aquela associação entre *sangue* e *mente* sugerida por Carvalho (2011).

As duas imagens que ladeiam o título deste trabalho o representam. São romãs, que simbolizam o sexo feminino, a fecundidade, mas que possuem também uma espécie de coroa, que pode ser associada à realeza. Nesta iluminogravura, novamente identificamos algumas chaves de acesso à experiência de Suassuna: o soneto descreve a mulher como dotada de olhos de “Ouro e de azul”. Poderia ser essa mistura (amarelo e azul) a que resultaria no verde da cor dos olhos de Zélia, esposa de Suassuna? No plano pictórico, um dos ferros que marca a égua alazã é representativo da artista plástica e companheira do poeta. Sendo de família originária da Zona da Mata pernambucana, onde não há essa tradição heráldica, Zélia não possuía um ferro familiar, tendo sido criado pelo próprio escritor o símbolo que apreciamos.

A breve apresentação desta iluminogravura presente no roteiro introdutório que acompanha o álbum diz: “O encontro com a mulher ideal. Perenidade do ‘amor que vence a própria morte’ e que pulsa até na escuridão do túmulo. A égua e o cervo como símbolo do homem e da mulher” (SUASSUNA, 2000). Esses símbolos de homem e mulher não se encerram nos dois animais, e os elementos da ilustração parecem se dividir em duas áreas. Na parte superior, em que está a égua, não é somente ela que representa a mulher, mas também as romãs e os naipes vermelhos do baralho. Além desses símbolos, “outra imagem de grande importância na poética armorial e colocada estrategicamente ao lado da alazã é a do ‘candelabro da beleza’, que enfatiza ainda mais o aspecto belo e feminino de fêmea” (LIBÂNIO, 2015, p. 88).

A parte inferior está dedicada, portanto, ao homem. Ele está no cervo, nos naipes pretos do baralho, no caju. Mais uma referência autobiográfica inevitável: o cervo, que pode ser visto como uma representação do masculino em geral, também representa especificamente o próprio poeta, já que o nome Suassuna, de origem tupi, significa “cervo negro”.

Mas a segregação não é total: na alazã está o ferro de Suassuna, e no cervo está a serpente, que representa a figura da morte, também feminina. Caetana assume múltiplas formas, entre elas, a da cobra enrolada em si mesma: “quando ela aparece enrolada sobre si mesma, é também ‘figura’ da sabedoria divina e da imortalidade” (SUASSUNA, 1977a, p. 13). Imortalidade que, no soneto, é do amor contra todas as vozes que a contradizem.

Há, neste ponto do álbum, a partir do encontro com o feminino, o início de uma transfiguração: a morte, antes trauma, começa a assumir outro papel na vivência de quem escreve. Nas palavras de Suassuna:

A maciez da Morte: essa divindade já não me aparecia mais como algo de irrecusável, inaceitável e desesperador. Eu começava a sentir uma identificação entre o Amor e a Morte, entre a Vida e o Obscuro, entre o Mundo e o Terrível, porque estava talvez descobrindo aos poucos que, como tinham sonhado os visionários antigos, “a Morte é o toque de um deus no homem”. (SUASSUNA, 1999, p. 178-179)

Nessa mudança de perspectiva, o toque de um deus permite encarar a morte não só como algo natural, mas também como um evento que pode resultar, a partir de uma intervenção divina, de uma aproximação, por exemplo, entre a vida e o obscuro. A ideia estritamente negativa de morte dá lugar a uma noção mais complexa e menos polarizada desse evento, de forma que ele é associado a conceitos antes improváveis: amor, vida e Deus.

A aproximação de extremos opostos e a preocupação com a efemeridade da vida lembramos o Barroco do tema anunciado para o soneto “A Mulher e o Reino”. Daniella Libânio comenta, citando Suassuna, que o Barroco permitiu, por sua capacidade dialética de unir contrastes, a introdução de certo espírito popular na literatura erudita. A pesquisadora prossegue afirmando que “essa profusão de referências, típica do barroco, está expressa nesta iluminogravura que, além de unir elementos de universos e tempos diferentes, revela a ideia de dualidade e contraste: mulher x homem, fidalgo x plebeu, luz x escuridão; fugacidade e efemeridade da vida; expressão da morte e erotismo.” (LIBÂNIO, 2015, p.85).

Desses contrastes, surge uma espécie de síntese: o amor como forma de acesso ao sagrado e, portanto, como arma de desafio contra a morte, revela-se como mecanismo de fortalecimento poderoso a partir desta iluminogravura. Se, em “A Estrada”, o poeta duvidava de sua força, em “O Mundo do Sertão”, o quarto soneto do álbum, ele é capaz de iniciar um movimento de reação: é o momento de, empoderado pela força do feminino e iluminado pela possibilidade do encontro com o divino, reagir diante das forças dismanteladoras do mundo e “alçar-se, nas asas, ao Sagrado”:

Figura 36 - "O Mundo do Sertão"



O Mundo do Sertão

Com tema do Nosso Armorial

Diante de mim, as malhas amarelas
do Mundo, onça castanha e desmedida.
No campo rubro, a Asna azul da vida:
à cruz de Azul, o Mal se desmantela.

Mas a Prata sem sol destas moedas
perturba a Cruz e as Rosas mal partidas.
E a Marca negra, esquerda, inesquecida,
corta a Prata das folhas e fivelas.

E enquanto o Fogo clama à Pedra rija
que até o fim serei desnorteado,
que até no Pardo o Cego desespera,

o Cavalo castanho, na cornija,
tenta alçar-se, nas asas, ao Sagrado,
ladrando entre as Esfinges e a Pantera.

Fonte: SUASSUNA, 1980.

A origem do tema utilizado, o “Nosso Armorial”, parece-nos ser a chave de leitura mais importante para a análise deste texto e de suas ilustrações. A apresentação que antecede este soneto no livro *Vida Nova Brasileira* amplifica essa associação:

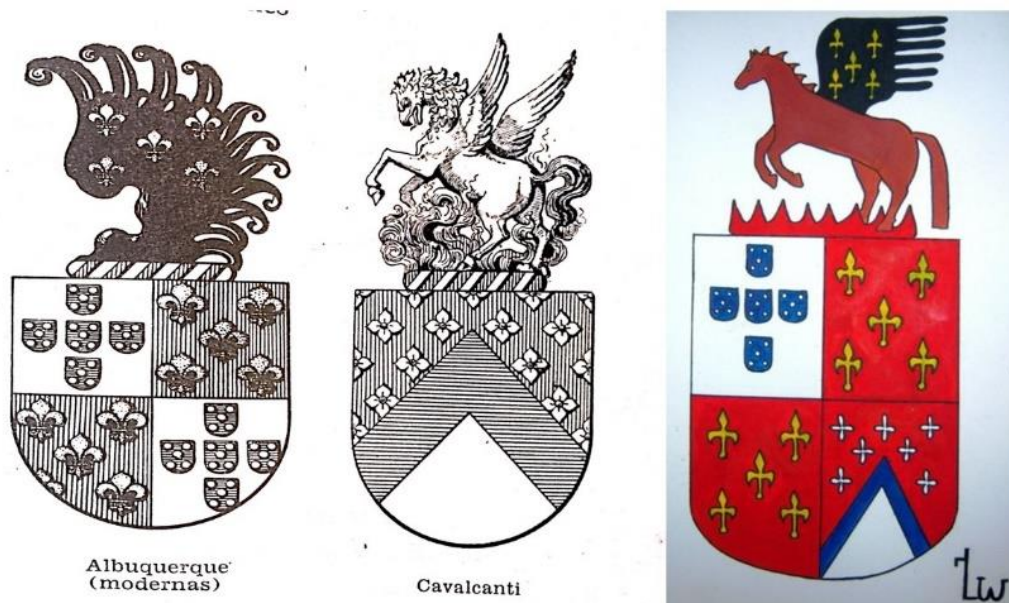
De outras vezes, era o próprio Mundo que me aparecia como o corpo de um Bicho fêmea, ou como um campo de escudo de armas, um desses brasões que a inocência humana inventa para dar um sentido ordenado e reluzente à existência parda, mesquinha e feia. Eu tivera vaga notícia de uma insígnia familiar nossa; era arbitrária, como todas elas, mas era bela e reluzente; e por isso, foi vendo o Sertão como um gigantesco e selvagem escudo de armas que escrevi o soneto que segue. (SUASSUNA, 1999, p. 173)

Que insígnia familiar seria essa? A origem do nome Suassuna é tupi e a escolha como nome familiar dessa palavra, que era inicialmente um apelido, fez parte de um movimento do século XIX no Brasil: “O Suassuna veio nas águas do Movimento Nativista, que deu origem à Independência do Brasil. A família do meu bisavô é originária de um engenho chamado Suassuna, aqui em Pernambuco. O ramo da nossa família era chamado *Os Suassunas* por causa do engenho” (SUASSUNA, 2015, p. 74).

Tendo esse sobrenome surgido no Brasil, não há, portanto, registro de brasão Suassuna

no *Armorial Lusitano*. Mas, como já foi dito, estão registrados nesse livro os escudos das duas famílias portuguesas das quais descendem os Suassuna: Albuquerque e Cavalcanti. A partir desses dois brasões, Suassuna cria, então, o que seria o escudo de sua família.

Figura 37 - Brasões das famílias Albuquerque, Cavalcanti e Suassuna (Brasão Suassuna: nanquim sobre papel de Lucas Suassuna Wanderley).



Fonte: Brasões Albuquerque e Cavalcanti – FARIA, 1961; Brasão Suassuna – acervo pessoal de Suassuna.

Ao reconhecer não só o tema escolhido para o soneto, mas também a “insígnia familiar” referida por Suassuna, percebe-se que nesta iluminogravura se estabelece uma das mais interessantes dinâmicas entre texto e imagem do álbum. Há, inicialmente, um fenômeno de *ekphrasis*: o soneto é escrito a partir da visagem desse sertão-mundo como um brasão, o escudo Suassuna. Vejamos como confirmar essa informação. É no quarto quartel do brasão que se vê o esmalte de *goles*, o “campo rubro” do soneto, atravessado pela asna azul, também presente no terceiro verso da primeira estrofe. A “cruz de azul”, diante da qual “o mal se dismantela”, está, por sua vez, no primeiro quartel do brasão.

O desequilíbrio que se instala no segundo quarteto do soneto, em que há perturbação da ordem e da harmonia do mundo, aqui representado por elementos da heráldica, é causado por uma “Prata sem sol”, sem cor, e pela “Marca negra, esquerda, inesquecida”. Em outro soneto de Suassuna, “Dom”, presente no segundo álbum de iluminogravuras, vê-se com ainda mais clareza de que “Marca” se fala:

Se a visagem da Morte – a dura Garra –
para sempre meu Sangue penetrou,
deu-me a Fonte-sagrada, e, sem amarras,
essa Voz em meu sangue se selou.

A visão do Nefasto, sol da Amarga,
todo o sangue do Mundo envenenou.
Nunca mais fui o mesmo, pois a Marca,
ao sol cruel do Sono, me apontou. (SUASSUNA, 1985)

Esse tema profundo é, novamente, a angústia da morte, que deixa aqueles os quais toca para sempre assinalados. Não há como esquecer essa marca, nem apagá-la e, a partir da identificação da *ekphrasis* do brasão, vemos que é o fogo do timbre da família Cavalcanti – e que permanece no escudo dos Suassuna – que, no primeiro terceto do soneto, clama que o desespero será eterno. Essa constatação severa gera, finalmente, a reação de que falávamos: é o cavalo alado com a asa de negro e flor-de-lis que, na cornija do brasão, “tenta alçar-se, nas asas, ao Sagrado”.

Fica claro, então, que o soneto foi feito a partir da imagem da insígnia familiar do poeta. Chamamos de dinâmica essa relação porque a ilustração da iluminogravura é feita, por sua vez, a partir do soneto, e do que nele transparece daquela primeira imagem heráldica que para ele serviu de tema. Constrói-se em “O Mundo do Sertão”, portanto, uma relação que pode ser esquematizada como imagem – texto – imagem, não havendo correspondência exata em nenhuma das etapas de (re)criação.

Na ilustração há também a inclusão de imagens que não existiam no brasão, mas que estão no soneto: a esfinge e a pantera. É também delas, de seu enigma e crueldade, que o poeta, ou o cavalo que o representa, deve escapar para alcançar o sagrado.

Na iluminogravura que vem em seguida em *Dez Sonetos com Mote Alheio*, como indica Suassuna na página introdutória do álbum, há uma representação da “fusão do amor, do enigma e da morte na figura feminina ideal”. O percurso de aproximação entre as temáticas do feminino, da morte e do sagrado continua e, cada vez mais, parece não haver separação entre elas.

ameaças às efêmeras vidas do poeta e de sua amante. Como pode ser conferido nas nuvens de palavras, “estrada” é outra palavra comum nos sonetos que aqui estudamos. Esse é outro exemplo de aproximação entre Suassuna e Augusto dos Anjos, que novamente tem um poema citado como tema. Em iluminogravura anterior do mesmo álbum, “A Estrada”, vimos que essa já era uma imagem que os aproximava. No caso de “O Sol”, o tema vem do poema “A ilha de Cipango”, cujas três primeiras estrofes estão transcritas a seguir:

Estou sozinho! A estrada se desdobra
 Como uma imensa e rutilante cobra
 De epiderme finíssima de areia...
 E por essa finíssima epiderme
 Eis-me passeando como um grande verme
 Que, ao sol, em plena podridão, passeia!

A agonia do sol vai ter começo!
 Caio de joelhos, trêmulo... Ofereço
 Preces a Deus de amor e de respeito
 E o Ocaso que nas águas se retrata
 Nitidamente reproduz, exata,
 A saudade interior que há no meu peito...

Tenho alucinações de toda a sorte...
 Impressionado sem cessar com a Morte
 E sentindo o que um lázaro não sente,
 Em negras nuances lúgubres e aziagas
 Vejo terribilíssimas adagas,
 Atravessando os ares reluzentes.
 (ANJOS, 2001, p. 101)

Nos dois textos, os poetas se veem sozinhos, sob o sol, seguindo por uma estrada perigosa, atormentados com presságios e angústias da Morte (grafada em maiúscula!). Essas visões de fim são terríveis, violentas, e, nos dois casos, envolvem armas brilhantes que cruzam os ares. A cobra, animal símbolo da morte, também está nos dois poemas.

A angústia do poeta de “A ilha de Cipango” é ter conhecido a felicidade nesse lugar ideal e, agora, viver a saudade dos amores mortos e a espera da própria morte, “Ilha maldita vinte vezes a ilha / Que para todo o sempre me fez triste!” (ANJOS, 2001, p. 103). É também a felicidade, nesse caso vinda do encontro com a mulher amada, que gera, no poema de Suassuna, a consciência trágica do fim certo para os dois, anunciado pela aranha, que, pacientemente, tece o véu do destino.

Na iluminogravura “O Sol”, há alguns símbolos animais, referidos tanto no texto quanto nas imagens, que representam a morte: onça, gavião, cobra cascavel. Esses dois últimos espreitando a bela mulher da pedra em que vaga. Em outro texto de Suassuna, vemos essa mesma morte inescapável que espreita e aguarda a passagem dos apazados na estrada:

Dali de cima, portanto, descortina-se grande parte do Reino que a Morte Caetana acaba de sobrevoar. Ela, porém, enxerga muito mais. Com seus olhos de divindade sertaneja, diabólica e tapuia, vê tudo o que deseja, por mais longe que esteja a pessoa, por mais distante que se encontre o lugar (SUASSUNA, 1977a, p.9).

No poema, a mulher é enaltecida por seu corpo e sexo – “Peitos chamejantes”; “ventre fulvo”; “Caravela branca”; “ruivo pente” – e por seu contato com o enigma feminino – “Quem te dotou dessa crueza estranha?”. Diante do encantamento com o feminino, surgem, como em “A Mulher e o Reino”, a imediata angústia do fim – “A vida passa, o Sangue é doido instante!” – e o presságio de morte e sangue trazido por armas brancas que atravessam os ares. O sangue, neste verso, é vida, e a angústia de sua efemeridade novamente nos faz pensar nos temas do Barroco.

A mulher não está claramente representada nas ilustrações, em primeira instância talvez não se identifique nenhum símbolo que remeta ao feminino. Mas a figura abaixo do soneto mostra, ainda que separados, os três animais que compõem a metamorfose da Onça Caetana, uma das formas da Morte Caetana, ela sim, figura divina e feminina.

Há um quarto animal no soneto do qual também não há representação pictórica na iluminogravura “O Sol”: a aranha. Ao tecer o véu, ela marca o tempo e pode controlá-lo também: no dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2015), lembra-se que o fio da aranha, que ela trabalha e controla pacientemente ao longo de sua existência, evoca o fio das parcas, deusas que controlam o curso da vida humana.

No oitavo soneto, “O Amor e a Morte”, esta última aparece novamente como tema predominante e, há, na verdade, uma espécie de continuação do soneto anterior, inclusive também com tema do poeta Augusto dos Anjos, desta vez do “Poema Negro”, do qual também transcrevemos três estrofes para, em seguida, apresentar a iluminogravura de Suassuna:

É a Morte – esta carnívora assanhada – a
Serpente má de língua envenenada
Que tudo que acha no caminho, come...
– Faminta e atra mulher que, a 1 de Janeiro,
Sai para assassinar o mundo inteiro,
E o mundo inteiro não lhe mata a fome!

Nesta sombria análise das cousas,
Corro. Arranco os cadáveres das lousas
E as suas partes podres examino...
Mas de repente, ouvindo um grande estrondo,
Na podridão daquele embrulho hediondo
Reconheço assombrado o meu Destino!

Surpreendo-me, sozinho, numa cova.
Então meu desvario se renova...
Como que, abrindo todos os jazigos,

A Morte, em trajes pretos e amarelos,
Levanta contra mim grandes cutelos
E as baionetas dos dragões antigos!”
(ANJOS, 2001, p. 107)

Figura 39 - "O Amor e a Morte"



O Amor e a Morte

Com tema de Augusto dos Anjos

Sobre essa Estrada ilumineira e parda,
dorme o Lajedo, ao sol, como uma Cobra.
Tua nudez na minha se desdobra
– ó Corsa branca, ó ruiva Leoparda.

O Anjo sopra a Corneta e se retarda:
seu Cinzel corta a Pedra e o Porco sopra.
Ao toque do Divino o bronze dobra,
enquanto assolto os peitos da Javarda.

Vê: um dia a Bigorna – tempo e espaço –
cortará, no Martelo, ao som dos aços,
o Sangue condenado, em meu Castigo;

E a Morte, em trajes pretos e amarelos,
brandirá, contra nós, doidos Cutelos
e as Asas negras dos Dragões antigos.

Fonte: SUASSUNA, 1980.

Nos versos de Augusto dos Anjos, a morte é uma mulher faminta, uma serpente má, como também o é Caetana, a alegoria da morte, a divindade cariri de Suassuna. No primeiro terceto de “O Amor e a Morte”, há, como em “Poema Negro”, a súbita tomada de consciência do destino assombrado de todo homem. Não é possível escapar: O sangue, que aqui é o fio da vida, há de ser cortado.

No soneto de Suassuna, por outro lado, a morte já não carrega em si apenas elementos trágicos e se associa ao tema do amor. Nesta iluminogravura, que é posterior, no álbum, à “Mulher e o Reino”, o encontro com a morte aproxima e sintetiza, finalmente, as três experiências definidoras do homem, apontadas por Leão (2003): o encontro amoroso, a morte e o êxtase diante do divino.

Nesta iluminogravura, é o encontro amoroso que anuncia a morte, entidade vestida de preto e amarelo que brande contra os homens “doidos Cutelos”. Ainda que associada ao encontro carnal, pela influência do poema que lhe serve de tema, a morte aqui aparece

representada de maneira próxima a sua alegoria tradicional⁶⁴. A violência do fim da vida não está traduzida na imagem da foice, mas o cutelo de onde pingam gotas de sangue lembra-nos dela com seu extenso cabo. Ali também estão os anjos e suas cornetas. Dessa maneira, mesmo que a simbiose presente entre morte e amor traga para o poema uma mudança no conceito de morte, e principalmente de vida, ela continua sendo representada a partir da alegoria tradicional relacionada com o inexorável Castigo, não mais com a carga do trauma, mas agora como uma ansiedade para o futuro.

O trauma do encontro com a morte era, nos primeiros sonetos do conjunto, associado a um fato passado com consequências severas refletidas no presente. Muito se contava com verbos no passado: *mataram meu Pai*; *Me vi arremessado*, e sofria-se no presente: *Entre esses monstros, ando*. A segunda transfiguração que o encontro com o feminino produz em relação a morte é uma inversão: em vez de uma morte passada, é o final da vida do próprio poeta que passa a ser o tema central. A morte passa a atuar no futuro: *cortará* ; *brandirá*, e o presente passa a ser de vigília e reação: *espreitam dessa Pedra em que tu vagas; tenta alçar-se nas asas ao Sagrado*. A reação, por sua vez, além de ser impulsionada pelo feminino, é guiada em direção ao sagrado.

No soneto seguinte, “A Morte – A Moça Caetana”, apresenta-se, diante o poeta, a própria morte. Aqui, ela está totalmente transfigurada, e não possui mais as características que a aproximariam da alegoria tradicional. O poeta, que antes estava cego, agora vê (“Eu vi”; “vi”). E que visão a um só tempo bela e terrível: a morte é uma mulher fascinante, que traz em si a promessa do êxtase e o anúncio do fim. A partir do encontro com o feminino, que se anunciou ainda em “A Mulher e o Reino”, toda a perspectiva em relação à morte se altera e, finalmente, surge Caetana, alegoria criada com base nos elementos da cultura e do imaginário sertanejos.

⁶⁴ Sobre a origem dessa alegoria tradicional, diz Megale (1996, p. 9): “A alegoria da morte em pessoa tornou-se comum a nosso universo mental, sob forma dominante do esqueleto empunhando a foice. (...) *Os Versos da Morte*, de Hélinand de Froidmont, escritos entre 1194 e 1197, constituem talvez o primeiro testemunho literário de que se tem conhecimento: a morte toma a aparência de estranha personagem armada ora com uma clava, ora com uma foice, atirando ora uma pedra com a funda, ora uma rede, armando um laço ou atizando com agulhão envenenado. Ela maneja singularmente seus instrumentos a pé ou a cavalo.”

Figura 40 - “A Morte – A Moça Caetana”



Fonte: SUASSUNA, 1980.

A Morte – A Moça Caetana

Com Tema de Deborah Brennand

Eu vi a Morte, a Moça Caetana,
com o Manto negro, rubro e Amarelo.
Vi o inocente olhar, puro e perverso,
e os dentes de Coral da Desumana.

Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,
os peitos fascinantes e esquisitos.
Na mão direita, a Cobra cascavel
e, na esquerda, a Coral, rubi maldito.

Na frente, uma coroa e o Gavião.
Nas espáduas, as Asas ofegantes,
que, ruflando nas pedras do Sertão,

pairavam sobre Urtigas causticantes,
caules de prata, Espinhos estrelados
e os cachos do meu Sangue iluminado.

Na obra de Suassuna, Caetana sofre metamorfoses e se apresenta em formas diferentes. Cobras e gaviões acompanham essa divindade, e por vezes vigiam os humanos em seu lugar. Caetana assume a figura humana da mulher, mas também a de uma onça alada, por exemplo:

Com os dedos da mão direita apalpou, num ritual, primeiro o peito esquerdo, depois o direito, ao mesmo tempo em que colocava a mão esquerda espalmada sobre o púbis, selando o conchris negro-vermelho do sexo. No mesmo instante, começou a perder sua forma de mulher e a assumir a de Onça malhado-vermelha. A cobra-coral cujo nome é *Vermera*, que lhe serve de colar e nunca larga seu pescoço, enroscava-se ali, ferindo o ar de vez em quando com sua língua bipartida. Enquanto isso, as três aves-de-rapina da Morte pousavam sobre ela e, cravando-lhe as garras, começaram a penetrar em seu corpo – na sua pele, na sua carne, no seu sangue, nos seus ossos – primeiro as garras, depois os pés, as pernas, até que os próprios corpos das cinco passassem a ser um corpo só, com seis asas e cinco cabeças, a da Onça, a da Cobra e as três das Aves-de-rapina. (SUASSUNA, 1977a, p. 8)

Na metamorfose acima descrita, vemos com maior detalhe a integração que Caetana possui com gaviões e com as cobras. Não apenas eles a acompanham, mas chegam a fundir-se em seu corpo de mulher em uma só criatura terrível. No soneto “A Morte – A Moça Caetana”, a figura alada paira sobre o sertão e vigia tudo, as urtigas, as pedras, os espinhos e, talvez sobretudo, os “cachos” do sangue do poeta. Na ilustração, vemos as gotas vermelhas desse

sangue que aparecem também em mais três iluminogravuras⁶⁵.

O corpo feminino associado a uma divindade remete-nos também aos cultos à Mãe Terra e à Deusa Mãe, que começaram a ser discutidos a partir de descobertas arqueológicas de diversas estatuetas pré-históricas chamadas genericamente de Vênus. Não há consenso sobre a validade dessa denominação genérica, mas a verdade é que a enorme presença delas em territórios diferentes sugere uma grande predominância do culto às deusas e já “existe esmagadora evidência de que, embora tanto as divindades femininas quanto as masculinas fossem reverenciadas nessas sociedades, o poder mais elevado do universo era visto como o poder feminino de dar e manter a vida, o poder encarnado no corpo da mulher.” (CAMPBELL, 1997, p. 12).

A figura descrita no poema lembra especialmente uma pequena escultura cretense, a Deusa das Serpentes, datada de cerca de 1600 a. C. Os seios expostos, as duas cobras na mão, o adorno e o animal na cabeça, e mesmo as cores que a representam, tornam a aproximação inegável. Essa relação com a estátua cretense se dá, curiosamente, mais no texto do que na ilustração, como se a dinâmica fosse da estátua para o soneto e, dele, de maneira mais livre, para o desenho da iluminogravura. Assim, a ilustração de Caetana que vemos na iluminogravura não se assemelha de maneira especial à estatueta, que, no entanto, parece ser descrita em detalhe no soneto.

⁶⁵ A saber: "A Acauhan – A Malhada da Onça", "Sol" e "O Amor e a Morte".

Figura 41 - Deusa das Serpentes (cerca de 1600 a.C.) Museu de Cândia, Creta. Cerca de 17cm.



Fonte: <http://mitosdapaz.blogspot.com.br/2014/06/o-que-faz-penelope-enquanto-ulisses-nao.html>

Nas estatuetas pré-históricas, normalmente os grandes seios, e às vezes os ventres protuberantes, marcam a força e o poder feminino pela fertilidade, pela geração e nutrição de filhos. Em Caetana, mais do que fertilidade, seu corpo exerce dominação pela atração sexual e pela manipulação dos homens:

O corpo da Moça Caetana é moreno, pois ela é uma divindade Cariri. Seus peitos, porém, são alvos, de auréolas apenas rosadas, mas com os bicos bem vermelhos, mais do que os de qualquer outra mulher no mundo. É que, quando ela, sob forma de fêmea, escolhe um homem para matar, aparece a ele entre delírios e prodígios e exhibe-lhe agressivamente seus peitos. O homem, fascinado, beija-os, e, ao mesmo tempo em que os morde, é picado pela cobra-coral que serve de colar à Moça Caetana. É então que o homem é fulminado nos estremeços obscenos da morte. Caetana bebe-lhe o sangue, e é o sangue dos assassinados que alimenta seus peitos, tornando-os belos, opulentos, rosados e de bicos vermelhos daquela maneira. (SUASSUNA, 1977a, p. 6)

Aproximadas pelas formas, diferenciam-se, então, nas funções: se a deusa representa a fertilidade do nascimento e a manutenção da vida, Caetana representa a sensualidade da morte, a proximidade do fim. Essa entidade devoradora lembra também a morte do “Poema Negro” de Augusto dos Anjos, anteriormente citado. O fim da vida, já no soneto posterior, receberá uma conotação não destoante, mas sintética de todas as outras ideias da morte.

É no décimo trabalho deste álbum que Suassuna configura pela última vez, em *Dez Sonetos com Mote Alheio*, o sentido da morte. Essa morte, que já foi vista como um trauma do

passado, como o castigo que trará o fim da vida no futuro, como a mulher que assusta e seduz no presente, agora, em “O Sol de Deus”, aparece iluminada por outro sentido:

Figura 42 - "O Sol de Deus"



O Sol de Deus

Com Tema de Renato Carneiro Campos

Mas eu enfrentarei o Sol divino,
o Olhar sagrado em que a Pantera arde.
Saberei porque o laço do Destino
não houve quem cortasse ou desatasse.

Não serei orgulhoso nem covarde,
que o Sangue se rebela ao som do Sino.
Verei o Jaguapardo e a luz da Tarde,
Pedra do sonho, cetro do Divino.

Ela virá – Mulher – afluindo as asas,
com o mosto da Romã, o sono, a Casa,
e há de sagrar-me a vista o Gavião.

Mas sei também que, só assim, verei
a coroa da chama, e Deus, meu Rei,
assentado em seu trono do Sertão.

Fonte: SUASSUNA, 1980.

A resignificação da morte no álbum faz-se completa nesse soneto final. O primeiro verso inicia-se com a conjunção adversativa “mas”, que permite duas interpretações. A primeira delas é uma reação de enfrentamento diante da visão da Moça Caetana, cantada no soneto anterior; a segunda das interpretações é a negação de todas as ideias de morte e de vida que antecederam a que o poeta agora canta: a morte como uma batalha, uma passagem que permite a redenção, o encontro com o divino.

Essa presença divina, que, ao final, justifica a existência humana e que é, também, feminina: na alusão a Caetana, na terceira estrofe do soneto; na imagem das romãs, símbolo do sexo feminino; na figura central da iluminogravura, à qual não há referência direta no soneto, mas que, no plano pictórico, acolhe e protege as figuras animais que podem ser vistas como representações do próprio poeta (o cervo negro) e da morte (Onça Caetana).

A figura feminina veste roupa de cor azul como o manto de Nossa Senhora, mas a sua representação aproxima-a muito mais fortemente de outra figura bíblica, presente no livro do

Apocalipse, citado neste trabalho como uma das fontes de inspiração das iluminogravuras⁶⁶: “e viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça” (Apocalipse 12:1). A mulher vestida de sol (título, inclusive, de uma peça escrita por Suassuna⁶⁷) foi tema de várias iluminuras medievais e aqui representa a face feminina de Deus.

Figura 43 - A Mulher Vestida de Sol: Liébana, Lorvão, Suassuna.



Além da Virgem Maria e da Mulher Vestida de Sol, Suassuna (2015) via a face materna de Deus em uma figura do antigo testamento, a Sabedoria (Santa Sofia, a santa sabedoria de Deus⁶⁸). No soneto que termina o álbum, os verbos são conjugados no futuro e a morte de que se fala é a do próprio poeta. E ele agora entende que a santa sabedoria só poderá ser acessada completamente no momento em que findar a vida terrena. Não há mais cegueira, nem caos: o poeta sabe o que o aguarda e anseia pelo momento em que, fortalecido, iluminado por esse sol divino e pelo toque da romã, poderá avistar Deus e cumprir sua passagem.

Em *Dez Sonetos com Mote Alheio*, o tema da morte, que começa como o trauma que

⁶⁶ Ver o tópico 2.1 da primeira parte deste trabalho.

⁶⁷ *Uma Mulher Vestida de Sol* é a primeira peça de Suassuna, escrita em 1947, quando o autor tinha, portanto, 20 anos, no contexto do TEP. Trata-se de uma tragédia que se passa no contexto de conflitos familiares por terra e que foi reescrita em 1958 e publicada em 1964, “para dar a conhecer, aos que se interessam pelo meu teatro, a peça por onde comecei e que ficaria, de outro modo, para sempre na gaveta. É uma espécie de tragédia nordestina, e assim, para esses que gostam de meu trabalho de escritor, será uma oportunidade de travar conhecimento com este outro aspecto dele, desconhecido para a maioria.” (SUASSUNA, 2003, p. 32). Na versão definitiva, de 2003, a peça começa e termina com a fala do personagem Cícero, que diz o trecho da Bíblia em que se apresenta a figura da Mulher Vestida de Sol. No desfecho da história, vemos a figura acolhedora de Nossa Senhora, que vela o corpo da jovem morta.

⁶⁸ Ver comentário sobre a Sabedoria na página 132.

condena o poeta a uma vivência trágica do mundo, transforma-se, ao final, em encontro terrível e maravilhoso com o sagrado, a busca maior do caminho humano. Essa reconstrução – da marca traumática no passado ao encontro futuro –, como afirmamos em toda a nossa análise, é contínua. O sangue que fervia contra a vã razão e prometia pulsar o amor na escuridão no soneto “A Mulher e o Reino”, se fortalece em “O Sol de Deus” e, assim, se rebela ao som do Sino, garantindo que o poeta não seja nem orgulhoso nem covarde diante da morte. O desespero e a confusão causados pela perda do Rei-pai em “A Acauhan – A Malhada da Onça”, os quais provocam o caos na vida do menino sem lei nem Rei de “Infância” e “A Estrada”, são diluídos pela chegada da mulher, figura que permite a construção, ao longo dos sonetos do álbum, da figura de um novo Rei, Deus, que finalmente receberá o poeta assentado em seu trono do Sertão.

2 SONETOS DE ALBANO CERVONEGRO

Preparado pela narrativa do primeiro álbum, o leitor inicia a leitura do segundo, em que novamente se destacam os elementos da morte, do feminino e do sagrado. Parece que essa trindade temática vibra em todo o conjunto das vinte iluminogravuras, mas é no segundo álbum que ela passa verdadeiramente a reger tudo como uma unidade. Os sonhos do poeta, sua visão e também os seus sentidos estão tomados por esse eixo central.

A “Abertura” desse segundo conjunto é como um portal. Passando por ele, adentra-se um mundo de sonho e de enigma que sintetiza muitas das questões levantadas ainda em *Dez Sonetos com Mote Alheio*, mas que, por outro lado, não segue a mesma linearidade narrativa.

Não por acaso, três dos quatro sonetos iluminogravados que não estão em *Vida Nova Brasileira* pertencem a este álbum. O fio condutor da narrativa, que em *Vida Nova* era feito pelo texto em prosa, em *Sonetos de Albano Cervonegro* não é fixo, acontece como em um sonho. Permanece, porém, ao final da leitura, a possibilidade de se identificar um ciclo que se fecha, inclusive com uma saída possível, um caminho apontado. Sendo assim, manteremos a leitura sequencial das iluminogravuras na ordem proposta no álbum para, dessa maneira, tentarmos atravessar o portal de uma ponta a outra.

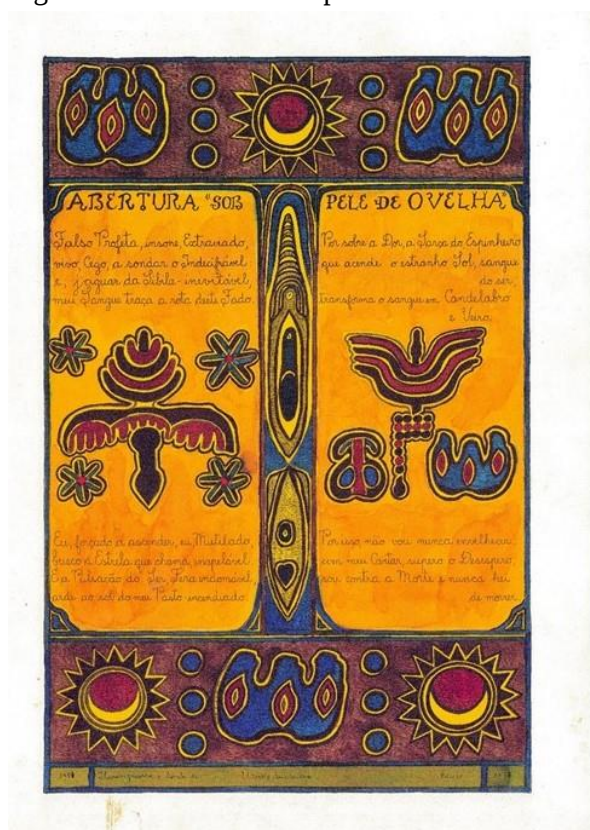
No título deste conjunto, Suassuna assume um pseudônimo, o que poderia sugerir um certo afastamento entre sua experiência pessoal e as chaves de leitura de seus sonetos. No entanto, ainda que diluídas em imagens enigmáticas de sonhos, nos poemas de Albano Cervonegro ainda há fortes referências à vida de Suassuna, a começar pelo próprio pseudônimo, formado, como já foi visto, a partir do nome do poeta.

Como claramente indicado em seu título, a iluminogravura “Abertura ‘sob pele de ovelha’” é a primeira do segundo álbum. Assim, como sugere ser a primeira de uma sequência,

ela pode e, a nosso ver, deve – em concordância com o que pensamos ser o caráter sistêmico da produção de Suassuna – ser vista como integrante de um conjunto. O leitor desta dissertação perceberá, talvez, um prolongamento maior na leitura deste álbum. Esse foi um recurso praticamente exigido, a nosso ver, pelos textos que o compõem.

Além da palavra *abertura*, definidora do caráter de obra integrante de uma sequência, o título apresenta também a expressão “sob Pele de Ovelha”, primeira referência bíblica do texto. Assim diz Jesus, na passagem Mateus 7:15: “Cuidado com os falsos profetas, que vêm até vós vestidos como ovelhas, mas, interiormente, são lobos devoradores”. A partir da identificação da origem do título, o leitor está convidado a desconfiar do que vai ler e do que vê como imagem pictórica. Vemos este título como um alerta e como uma chamada para o desvendar dos diversos segredos e artimanhas escondidos atrás da “pele de ovelha” e do enigma que caracteriza o álbum.

Figura 44 - "Abertura 'sob pele de ovelha'"



Abertura “sob pele de ovelha”

Falso Profeta, insone, Extraviado,
vivo, Cego, a sondar o Indecifrável:
e, jaguar da Sibila-inevitável,
meu Sangue traça a rota deste Fado.

Eu, forçado a ascender, eu, Mutilado,
busco a Estrela que chama, inapelável.
E a Pulsação do Ser, Fera indomável,
arde ao sol do meu Pasto-incendiado.

Por sobre a Dor, a Sarça do Espinheiro
que acende o estranho Sol, sangue do ser,
transforma o sangue em Candelabro e Veiro.

Por isso, não vou nunca envelhecer:
com o meu Cantar, supero o Desespero,
sou contra a Morte e nunca hei de morrer.

Fonte: SUASSUNA, 1985.

No âmbito da ilustração, se conhecemos *Dez Sonetos com Mote Alheio*, talvez a primeira coisa que notemos nesta iluminogravura seja o trabalho com a cor. No segundo conjunto de sonetos, a cor é muito mais vibrante e muito mais presente do que no primeiro. O fundo branco, que aproxima o primeiro álbum aos manuscritos medievais, aqui quase não aparece.

Outra diferença entre os dois álbuns de Suassuna é a natureza das representações pictóricas. Há, em geral, menos representações diretamente ligadas ao texto nas iluminogravuras de *Sonetos de Albano Cervonegro*. Assim, neste primeiro trabalho, inicialmente percebem-se várias imagens, pintadas com as cores azul, amarelo, preto e vermelho, organizadas de forma simétrica e, entre elas, talvez somente os três sóis e algumas flores a esquerda sejam identificáveis em primeira instância.

Essa peculiaridade do segundo álbum é resultado da forte influência da arte pré-colonial brasileira, principalmente das insculturas da Pedra do Ingá. Como já foi dito, essas figuras suscitaram, ao longo do tempo, diversas interpretações diferentes, muitas vezes ligadas ao universo mítico. A voz de Suassuna se junta, portanto, ao coro dos que, fascinados com essa produção, atribuíram sentidos próprios ao que viam; o leitor das iluminogravuras está convidado a fazer o mesmo. Se é verdade que o receptor é parte ativa da construção de sentido de qualquer texto, nas ilustrações deste conjunto essa relação nos parece ainda mais marcante.

As duas imagens maiores e centrais de “Abertura ‘sob Pele de Ovelha’” são exemplos de releituras das imagens da itaquatiara do Ingá. Assim, “transcritas” e “reaproveitadas” pelo poeta, elas ganharam novos significados. Reconhecendo nessas formas semelhanças com o candelabro judaico, a menorá, Suassuna chamou-as de candelabro da Verdade (à esquerda) e candelabro da Beleza (à direita).

Figura 45 - Candelabros do Bem, da Verdade e da Beleza; pintados por Suassuna em parede de sua residência.



Fotos: Mariana Suassuna.

A relação dessas duas entidades com o texto do poema é próxima: a busca do poeta é

por Verdade e Beleza, é esse o caminho que o liberta da morte e lhe serve de guia, ele que antes “cambaleava cego ao Sol do Acaso”, como diz o já comentado verso de “Infância”. No princípio, era o Verbo, e é por ele que há de se alcançar o divino, a imortalidade, a Verdade e a Beleza.

Todos os outros desenhos da iluminogravura são reproduções ou releituras de figuras da Pedra do Ingá. Os dois símbolos que ladeiam o candelabro da direita podem ser associados aos sexos masculino e feminino e também ligados ao sentido de origem e de princípio. É o caso, novamente, do sol e da lua integrados, que aparecem três vezes na iluminogravura. Como já dito anteriormente, em toda a ilustração é bem marcada a simetria na organização espacial e vários elementos aparecem três vezes.

O imaginário bíblico, evocado nas imagens do soneto e na referência ao candelabro judaico, pode ser lembrado aqui também na santíssima trindade, Pai, Filho e Espírito Santo. Mas a trindade não é um elemento exclusivo da cristandade, como exemplifica Campbell (1997, p. 102) citando outros autores:

Pico e Ficino reverenciavam essas três [*as graças*] como uma tríade arquetípica exemplar de todas as outras do mito clássico. Nas palavras de Pico: “Aquele que compreende profunda e claramente como a unidade de Vênus é desdobrada na trindade das Graças, a unidade da Necessidade na trindade das Parcas e a unidade de Saturno na trindade de Júpiter, Netuno e Plutão conhece a maneira adequada de proceder na teologia órfica”. Como salientou Edgar Wind comentando essa passagem, “era um axioma da teologia platônica que cada deus exerce o seu poder em um ritmo triádico”.

Muitas são as referências a textos bíblicos neste soneto. Podemos falar, segundo as categorias de Genette (2010, p.14), em intertextualidade na sua forma menos explícita, a alusão. A voz do poeta se identifica logo no primeiro verso com o Falso Profeta, contra o qual alerta Jesus na passagem já comentada. O poeta vê mais do que o homem comum e busca a Beleza e a Verdade dos candelabros, mas não é Deus, e segue, por isso, falso profeta. E o caminho é árduo: por ele, o poeta segue insone, extraviado, cego, buscando decifrar o que é, para qualquer mortal, indecifrável.

O falso profeta em questão busca a Estrela Inapelável. Sobre essa estrela, diz Suassuna, em comentário sobre o poema aqui analisado:

A presença da linguagem metafórica no meu soneto – como aliás, em tudo que eu escrevo – vem do meu cristianismo e da minha convivência, desde menino, com os grandes profetas judeus, principalmente Ezequiel, Isaías e Daniel. A

Estrela é, portanto, uma imagem na qual procuro sempre fundir a Estrela de David com a Estrela da Manhã, a Sofia e a Mulher Vestida de Sol.⁶⁹

A face do sagrado da obra do poeta está, portanto, totalmente ligada ao imaginário cristão e, em grande parte, também à tradição judaica. As alusões bíblicas são mais frequentes no segundo álbum, tornando-se chaves fundamentais para seus sonetos. A Estrela da Manhã, que Suassuna cita em seu comentário, pode ser associada a Vênus, planeta tipicamente ligado ao feminino, mas também a Jesus Cristo, como afirmado em Apocalipse 22:16: "Eu, Jesus, enviei o meu anjo para dar a vocês este testemunho concernente às igrejas. Eu sou a Raiz e o Descendente de Davi, e a resplandecente Estrela da Manhã". Também está citada no livro do Apocalipse a já comentada figura da Mulher Vestida de Sol.

A Estrela de Davi, também referida no comentário de Suassuna, é um símbolo antigo que porta muitos significados. No livro bíblico de Samuel, há a história do rei Davi, a quem se associa a estrela de seis pontas como símbolo de identificação das armas. Os dois triângulos invertidos comumente também representam a união entre o feminino e o masculino, o que condiz com a vontade de Suassuna de buscar a face feminina e materna do sagrado:

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

Segundo Campbell (1997, p. 95), por volta de 3500 a.C. houve uma alteração do “conceito anterior da Deusa como causa única e a própria essência do corpo deste universo para uma maneira indo-europeia ou semítica dualista de simbolização, na qual ela não é mais, em si mesma e sozinha, ‘Grande’, mas sim consorte de um ‘Grande’ Deus”. O autor exemplifica esta transição, em que a antiga Deusa Mãe passa a ser vista como co-criadora do universo ao lado de uma figura masculina, justamente com uma passagem bíblica sobre a sabedoria, em Provérbios 8:1⁷⁰. Ao buscar uma presença feminina em Deus, faz sentido então que Suassuna

⁶⁹ Disponível em: <http://bestaesfolada.blogspot.fr/2010/08/ariano-suassuna-sob-pele-de-ovelha.html>

⁷⁰ “Jeová me possuiu no princípio dos seus caminhos, antes das suas obras da antiguidade. Desde a antiguidade fui constituída, desde o princípio, antes de existir a terra. Quando ainda não havia abismos, fui dada à luz; quando ainda não havia fontes cheias de água. Antes de serem firmados os montes, antes de haver outeiros, fui dada à luz: quando ele ainda não tinha feito a terra nem os campos, nem o princípio do pó do mundo. Quando ele preparava

se volte para a Sofia, a figura da santa sabedoria divina e feminina. Ela que é não só uma divindade poderosa, como também co-criadora do mundo.

Além disso, no livro bíblico da Sabedoria, pode-se encontrar uma passagem que termina por desvelar porque a tal Estrela do soneto seria a busca inapelável do poeta. No sexto versículo desse livro, lê-se: “O princípio da Sabedoria é o desejo autêntico de instrução, e a preocupação pela instrução é o amor. O amor é a observância das leis da Sabedoria. Por sua vez, a observância das leis é garantia de imortalidade. E a imortalidade faz com que a pessoa fique perto de Deus. Portanto, o desejo pela sabedoria conduz ao reino”.

No primeiro terceto do poema há mais um hipertexto de origem bíblica: quem transforma o sangue em Candelabro e Veiro por sobre a dor é a Sarça do Espinheiro, alusão a um elemento importante do Velho Testamento. A história da Bíblia diz que Moisés caminhava sozinho e foi atraído por uma planta, pela sarça do espinheiro, que, estando em chamas, não era consumida pelo fogo. Foi através dessa planta que Deus falou com Moisés. A chama que não se apaga é luz na escuridão e promessa de imortalidade, anúncio de triunfo da arte e da Beleza contra a morte. Aliada à sabedoria comentada no parágrafo anterior, é a arte que permite ao poeta a possibilidade de afirmar, no verso final do soneto: “sou contra a Morte e nunca hei de morrer”.

Apesar de libertador e ligado aos dons divinos, no soneto “Abertura ‘sob pele de ovelha’”, o dom da escrita parece ser de certa maneira torturante, doloroso. Sobre isso, Gustavo Bernardo (2010, p.20) diz: “A ficção é menos uma diversão do que um escudo contra as ameaças externas e internas, obrigando-nos a narrar uma luta interminável: o drama que nos constitui”.

E é realmente sobre este drama que o constitui que fala Suassuna em sua poesia. Percebe-se, logo na primeira estrofe e especialmente pela escolha lexical, referências ao momento da perda de seu pai. Falamos em escolha lexical porque, ao longo do primeiro álbum, construiu-se uma conexão forte entre a dor do luto pela morte do pai e um estado de “cegueira”.

Mas, aqui, há uma diferença importante em relação a outros poemas que também referenciam esse trauma. Se, no primeiro álbum de iluminogravuras, há um percurso de reflexão sobre a morte que vai desde o desespero até o encontro com Deus, nesta “Abertura”, vê-se, de certa maneira, a síntese total da questão: o dom da escrita, o seu cantar, é o trunfo maior do

os céus, lá estava eu; quando traçava um círculo sobre a face do abismo, quando estabelecia o firmamento lá em cima, quando as fontes do abismo eram firmadas, quando fixava ao mar o seu termo, para que as águas não transgredissem o seu mando. Quando lançava os alicerces da terra, então estava eu ao seu lado como arquiteto, e enchia-me de gozo dia após dia, regozijando-me sempre diante dele; Regozijando-me na sua terra habitável, E achando as minhas delícias com os filhos dos homens.”

exilado em Babilônia: “Junto aos rios da Babilônia, nós nos sentamos e choramos com saudade de Sião”, diz o trecho que inicia o Salmo 137. A proximidade existente entre as palavras sertão e Sião garante a associação imediata entre os dois lugares.

Sendo a Babilônia bíblica um símbolo de opressão e o lugar para onde foram exilados os que antes viviam na harmonia divina, o título do soneto remete-nos a uma desconexão forçada com um passado iluminado. Uma das consequências da ruptura traumática a que Suassuna foi submetido na infância a partir do assassinato de seu pai é a sua condenação a um profundo e permanente sentimento de exílio, faceta cruel de sua visão trágica do mundo:

A morte do pai é a quebra da ordem no mundo do poeta, o grave acontecimento que propicia sua passagem da felicidade para a desdita, de um mundo generoso para um mundo cruel, de um pasto verde para um pasto incendiado. Toda a visão de exílio, presente na poesia de Suassuna, também se origina aqui. E o sentimento do exílio nada mais é do que uma expressão da visão trágica do mundo. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 189).

O próprio Suassuna (2008e, p. 233), em texto sobre o natal, tenta explicar esse sentimento: “o mal vem de longe, talvez pelo fato de viver, desde que nasci, exilado, impelido, por uma sentença estranha, a não ter pouso certo em lugar nenhum que eu sinta como finalmente meu”. É apenas no reino construído na literatura que esse sentimento pode começar a ser combatido.

No soneto que lemos, o poeta se encontra em Babilônia, lugar de águas, rios e mangue, e de onde ele sente falta de sua terra de origem, agora distante e idealizada. Os dois extremos são apresentados alternadamente pelas situações “aqui” e “lá”. Também se alternam as imagens pictóricas: para cada estrofe, há uma linha de desenhos correspondente, o que sugere uma leitura linear e ordenada que difere das demais produções do álbum.

Tanto no plano textual quanto no plano pictórico, é grande o abismo entre os dois espaços físicos e também entre os dois estados de espírito a eles associados. Nos desenhos, os elementos pertencentes ao *aqui*, à Babilônia, são pintados predominantemente de azul, como o *Corvo-azul da Suspeição* e também como a cor da água, abundante em Babilônia.

Por outro lado, no *lá*, no Sertão, praticamente tudo é castanho, marrom, como o próprio fundo da iluminogravura, a tela sobre a qual se pinta tudo. O Sertão pode estar distante fisicamente do poeta, mas é a cor dele, do seu chão, que domina a ilustração e que preenche o olhar do leitor. Essa mesma cor preenche o fundo das seguintes iluminogravuras: “O Reino da Acauhan”, “Sonho”, “O Sono e o Mito”, “O Amor e o Desejo”, “Dom”, ou seja, metade dos trabalhos do conjunto.

No texto do soneto, os sentimentos associados à Babilônia são terríveis: *aqui*, há: suspeitas (O Corvo-azul da suspeição *apodrece*); traições (a rosa *canta* aos Tigres); calúnias (o lodo *mancha* o gato-pardo); covardia (a lua esverdeada também *apodrece*). *Lá*, ainda que haja solidão, morte e sangue, há mansidão e sonho. Inclusive, listar a solidão como negativa, neste contexto, não nos parece adequado. No soneto, ela não é um sentimento ruim, como aponta a conjunção adversativa que a introduz.

Lá, o bilro de ouro tece a lã. Esta imagem, como a da aranha no soneto “O Sol”, alude ao trabalho das parcas, o trabalho de controlar o destino. O destino final de todos os homens é a morte, e, no entanto, o caminho até ela termina sendo um percurso solitário. Mesmo assim, e mesmo com o gavião, que, como um relógio, anuncia a proximidade do fim, *lá*, junto das mansas cabras e ovelhas, há espaço para o sonho da garça.

No sertão, esse animal pode ser visto como símbolo de esperança, porque aparece com mais frequência nos invernos, quando (espera-se) há mais água e bichos. Há um quê de beleza, graciosidade, tristeza e solidão na garça, que, no pôr-do-sol, fica nas aguadas emprestando uma certa elegância a essas horas tristes. No *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 218), ela aparece associada a outras aves: “A garça, a cegonha, a íbis são serpentários, i.e. são *adversários do mal*, animais anti-satânicos e, em consequência, símbolos do Cristo. (...) A atitude dessas pernaltas, imóveis e solitários, num pé só, evoca naturalmente **a contemplação**” [grifo dos autores].

O sertão – o *lá* – está distante mas, para além da cor do fundo, ele influencia também o estado de espírito do poeta exilado. É o pensamento no *lá* que garante uma ponta de esperança e de sonho no *aqui*. O sentimento de exílio é dúbio neste sentido: se, por um lado, deseja-se a todo custo voltar ao lugar de origem, é a manutenção desse lugar no plano imaginário e idealizado que garante o seu poder de alteração da realidade. O sertão idealizado, literário, ainda que nunca possa se realizar, guia o caminho do poeta e ameniza os sofrimentos do seu presente.

Desde o título do soneto, Suassuna nomeia o sertão e o leitor pode reconhecê-lo pelas referências à sua fauna, à sua cor. A Babilônia, no entanto, segue camuflada. Onde fica o *aqui* do poeta? Será uma referência direta à própria cidade bíblica? Por que o poeta nomeia o sertão, substituindo o nome Sião da história bíblica e situando claramente o leitor, mas não o faz também para a sua Babilônia?

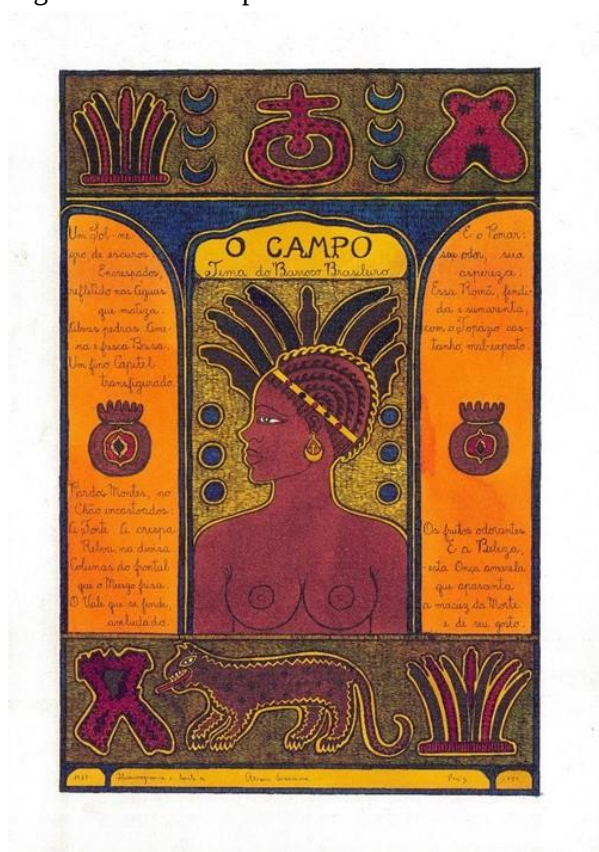
O mangue, citado no primeiro terceto do soneto, aproxima este local ao litoral brasileiro, especialmente à cidade do Recife. Como já foi comentado, há algo de suspeito, misterioso e perigoso nesse *aqui*, bastante representativo, pode-se dizer, da época em que esse poema foi escrito, por volta da década de 1970.

O regime ditatorial militar ao qual o Brasil estava submetido pode ser uma das referências aludidas no poema: pensamos, especificamente, nos *tigres de verdes e malhas pretas* da primeira estrofe do soneto. Sua representação pictórica, inclusive, mostra duas vezes quatro estrelas alinhadas, como uma patente de general. Claramente, vê-se que a angústia vivida no *aqui* domina o soneto e reflete a existência de alguém que parece ligar-se com frequência ao passado ou ao futuro, em um pêndulo constante que evita a existência plena no presente.

Afastando-nos do plano diretamente autobiográfico, compreende-se que está denunciado o silenciamento e a repressão vividos pelos cidadãos brasileiros durante a ditadura militar, que sistematicamente perseguiu vários setores da sociedade, inclusive e severamente os artistas, durante décadas.

Na iluminogravura seguinte, “O Campo”, o poeta descreve uma paisagem que não está necessariamente nem *lá*, nem *aqui*:

Figura 47 - "O Campo"



O Campo

Com tema do Barroco Brasileiro

Um Sol-negro, de escuros Encrespados,
refletido nas Águas que matiza.
Alvas pedras. Amena e fresca Brisa.
Um fino Capitel transfigurado.

Pardos Montes, no Chão encastoados.
A Fonte. A crespa Relva, na divisa.
Colunas do frontal que o Musgo frisa.
O Vale que se fende, aveludado.

E o Pomar: seu odor, sua aspereza.
Essa Romã, fendida e sumarenta,
Com o Topázio castanho, mal-exposto.

Os frutos odorantes. E a Beleza,
— esta Onça amarela que apascenta
a maciez da Morte e de seu gosto.

Fonte: Suassuna, 1985.

O soneto é construído quase como uma lista, com períodos curtos e em ordem direta. Como também acontece em “A Morte – A Moça Caetana”, neste ponto do álbum está clara a superação do estado de cegueira, pois o poeta vê bastante e enumera todos os elementos que se

encontram diante de si. Trata-se, na verdade, de uma paisagem de corpo, um corpo feminino, como o que está desenhado ao centro.

Aliás, não é apenas o olhar que é fisgado por essa paisagem – “é tão pouco, cinco sentidos”, diz Drummond⁷¹. De tal forma o poeta está tomado e envolvido por essa presença, que todos os sentidos terminam por serem evocados em sua celebração. Há referências ao seu odor, à sua textura, ao seu sabor... É a energia feminina que vibra no álbum inteiro e que domina a relação do poeta com o mundo.

E o feminino, que no plano pictórico de “O Campo” está na mulher, mas também nas luas crescentes, nas romãs e até na onça, neste soneto é poderoso: tem a força das águas, das pedras, dos montes. Como nos cultos à Deusa Mãe, a conexão da divindade feminina é com a natureza e é dela que a sua beleza vem. Apesar da clara juventude física, essa mulher carrega em si a sabedoria, a memória e o poder das pedras.

O início do verbete “pedra”, que ocupa quase seis páginas do dicionário de símbolos, lembra que “tradicionalmente, a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita” (CHEVALIER; GEERBRANT, 2015 p. 696). Na obra de Suassuna, essa relação é bastante perceptível. As pedras são guardiãs do espírito humano, do espírito do sertão: “No Castelo das Pedras Sertanejas / brilha o sonho do povo Brasileiro”, como diz um mote de cantoria popular.

Esta iluminogravura possui uma organização espacial de grande equilíbrio simétrico. A mulher da ilustração ocupa o centro de uma estrutura que fez-nos pensar em uma janela aberta ou talvez também em um retábulo, em cujas laterais encaixam-se as estrofes do soneto.

Na primeira possibilidade, a de uma janela, a mulher estaria em posição semelhante à das bonecas populares debruçadas sobre parapeitos. O poeta olha pela abertura, mas em vez de enxergar o campo que o título anuncia, enxerga apenas essa mulher encantadora, capaz de amaciar a crueza da morte.

Na segunda possibilidade, a de um retábulo, a beleza – e também a mulher que a representa – ganha um ar santificado, digno de ocupar espaço de destaque em um altar. A posição em perfil aproxima a figura da mulher da estética da gravura popular, mas seus traços detalhados não necessariamente. Ela pode ser vista como a personificação da beleza celebrada no poema e seu corpo é de tal forma integrado com a natureza que nesta se lê sua perfeita descrição. A mulher desenhada mais adiante no álbum, em “A Tigre Negra”, lembra bastante esta, pelos traços do rosto, pela posição de perfil e pelo traçado de seus cabelos.

⁷¹ Poema “A Luis Maurício, Infante”, do livro *O Fazendeiro do Ar* (1954).

Esta é a primeira das quatro iluminogravuras deste álbum⁷² que representam com grande propriedade a união dos elementos que Suassuna considerava fundamentais no percurso em direção ao reencontro com o divino: “nossa busca da Beleza pela Arte, do Amor pelo Sexo, da Morte como fonte de Vida, os três ásperos e belos caminhos através dos quais o homem-mortal às vezes experimenta, ainda neste mundo escuro, o toque da Divindade imortal” (2008f, p. 227). Nesses textos, pulsa a energia do feminino e há uma exaltação da sensualidade, do encontro amoroso e do corpo da mulher. São esses os caminhos de acesso ao segredo, ao sagrado.

Chamou-nos a atenção, no entanto, uma singularidade nesta iluminogravura específica. Se, em outros trabalhos do álbum que tratam do mesmo tema, o corpo da mulher aparece associado a figuras de animais, aqui ele está predominantemente comparado, metaforicamente, a elementos da paisagem. A elementos da flora, bastante mais do que fauna. Sabemos que essa é uma característica de outros textos da tradição ocidental, mediterrânea, a exemplo do “Romance da Filha do Imperador do Brasil”, que foi reescrito por Suassuna e está no Folheto XII do *Romance d’A Pedra do Reino*. Nesses versos, ao explicar a um vaqueiro, por quem estava interessada, onde estaria sua “coivara”, a filha do imperador diz: “É abaixo dos dois montes, / na Fonte das minhas águas, / abaixo do Tabuleiro, / e na Furna da Pintada, / na linha da Perseguida, / no corte da Desejada!” (SUASSUNA, 2004, p. 98).

Como no Barroco, que serve de tema ao soneto, a imagem desta mulher-natureza é formada a partir de detalhes numerosos e complementares que, por fim, tornam-se o todo da contemplação diante da Beleza. No texto em que apresenta a peça *Uma Mulher Vestida de Sol*, Suassuna fala dessa ligação com a natureza como um dos aspectos de sua obra que considera próximos ao Barroco:

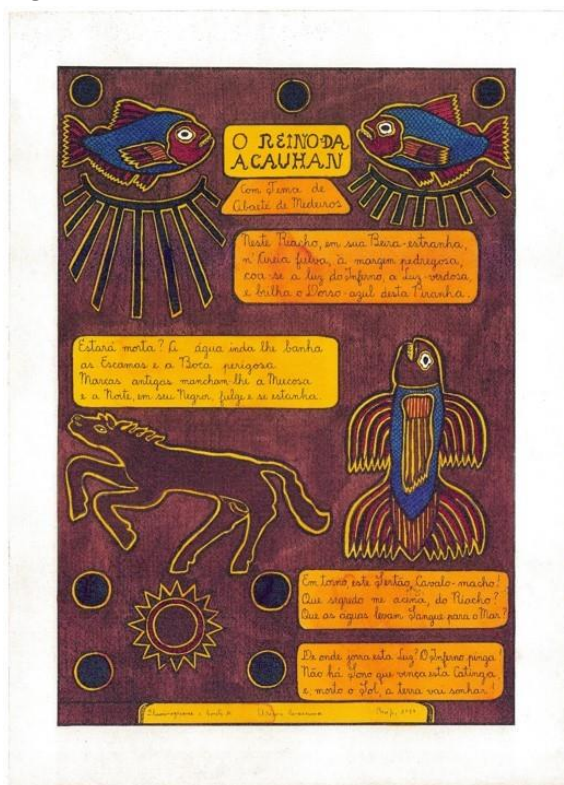
é que trago dentro de meu sangue essa característica popular, brasileira e barroca, de união harmônica de termos antinômicos: amor da natureza e amor da morte; elementos clássicos e românticos – principalmente o humorismo romântico, marcado pela demência e pela morte; o flamejante e selvagem unido à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

Continuando, no álbum *Sonetos de Albano Cervonegro*, dois elementos levam o leitor atento imediatamente ao *lâ* sertanejo, assim que ele se coloca diante da iluminogravura “O Reino da Acauhan”: O fundo castanho, que nos lembra a iluminogravura “Soneto de Babilônia e Sertão”, mas primeiramente e sobretudo seu título, que porta o já discutido nome da fazenda de João Suassuna, a Acauhan.

⁷² Pensamos especificamente nos seguintes sonetos: “O Campo”; “Sonho”; “O Amor e o Desejo”; “A Tigre Negra”

A esse reino, Suassuna volta, ainda do seu exílio, através de uma lembrança de infância. É assim que este álbum parece se construir: em sonhos, lembranças, percursos não lineares no tempo e no espaço.

Figura 48 - "O Reino da Acauhan"



O Reino da Acauhan

Com tema de Abaeté de Medeiros

Neste Riacho, em sua Beira-estranha,
n'Areia fulva, à margem pedregosa,
coa-se a luz do Inferno, a Luz-verdosa
e brilha o Dorso-azul desta Piranha.

Estará morta? A água inda lhe banha
as Escamas e a Boca perigosa.
Marcas antigas mancham-lhe a Mucosa
e a Noite, em seu Negror, fulge e se estanha.

Em torno, este Sertão, Cavalo-macho!
Que segredo me acena, do Riacho?
Que as águas levam sangue para o Mar?

De onde jorra esta Luz? O Inferno pinga!
Não há Sono que vença esta Catinga,
e, morto o Sol, a terra vai sonhar!

Fonte: SUASSUNA, 1985.

Suassuna, que possuía uma memória exemplar, afirmava que, apesar de ter perdido o convívio com o pai ainda muito novo, possuía cinco lembranças com ele⁷³. Uma delas está descrita neste soneto: “ali, num crepúsculo cheio de prenúncios, eu vira o único pôr-do-sol que tive direito de ver ao lado de meu Pai, num dia em que, passeando com ele à beira desse rio, nós dois encontramos, na areia da margem de um riacho seu afluente, uma piranha morta, ainda reluzindo ao sol poente.” (SUASSUNA, 1999, p. 165).

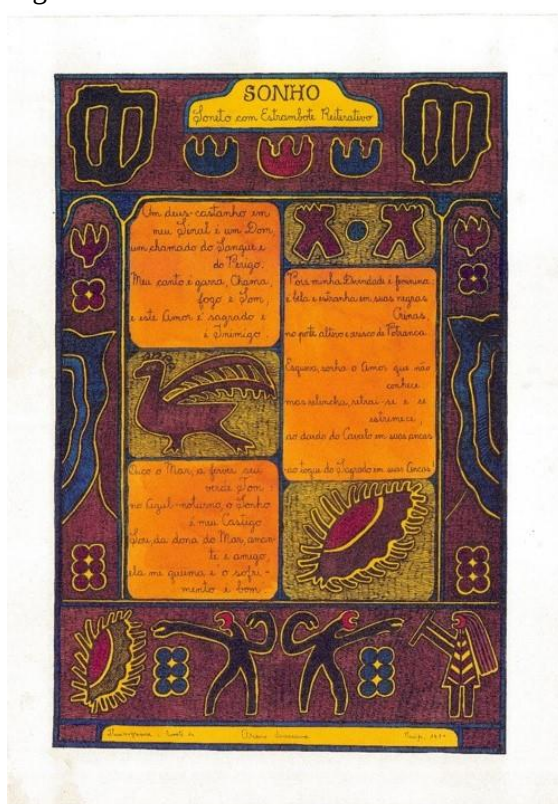
É, portanto, o adulto assinalado pela “marca cruel” que revisita este momento, atribuindo-lhe enigmas e premonições do terrível desenlace que aguardava a família. E o faz como que para se encontrar, já que a “memória é a base da personalidade individual, da mesma forma que a tradição é a base da personalidade coletiva de um povo” (UNAMUNO, 2013, p.

⁷³ Luis Fernando Carvalho faz referência a essas lembranças na última cena da minissérie “A Pedra do Reino”, que dirigiu em 2007: a cena mostra Quaderna, que, emocionado, declama o poema « A Acauhan – A Malhada da Onça » e deixa cair no chão cinco moedas de ouro, os cinco tesouros de Suassuna.

25). O próprio exílio ao qual seria submetido no futuro parece já anunciado pelas águas que levam o sangue em direção ao mar, caminho contrário àquele feito no início de tudo, no soneto “A Viagem”.

A luz verdosa, danada, faz o Sertão se despedir do próprio sol, que, morto, não pode mais guiar os pensamentos do poeta. O sertão dorme sem ter conseguido resistir à força do sono. Negros são o sol e as esferas da ilustração e, na escuridão em que tudo é possível, anuncia-se o “Sonho” da próxima iluminogravura.

Figura 49 - "Sonho"



Sonho

Soneto com Estrambote Reiterativo

Um deus-castanho em meu Sinal é um Dom,
um chamado do Sangue e do Perigo.
Meu canto é garra, Chama, fogo e Som,
e este Amor é sagrado e é Inimigo.

Ouço o Mar, a ferver seu verde Tom:
No Azul-noturno, o Sonho é meu Castigo.
Sou, da dona do Mar, amante e amigo,
ela me queima e “o sofrimento é bom”.

Pois minha Divindade é feminina:
é bela e estranha em suas negras Crinas,
no porte altivo e arisco de Potranca.

Esquiva, sonha o Amor que não conhece:
mas relincha, retrai-se e se estremece,
ao dardo do Cavalo em suas ancas

– ao toque do Sagrado em suas Ancas!

Fonte: SUASSUNA, 1985.

Neste enigmático soneto, o dom do poeta, o ato da escrita, novamente aparece como duplamente poderoso: é o caminho da redenção e da imortalidade, mas é também avassalador, difícil e doloroso para ele. Gozo e sofrimento são apenas duas faces da mesma experiência de vida, da mesma busca pelo sagrado. Essa dupla atuação do fazer artístico, anunciada desde o primeiro soneto deste álbum, aparece numa relação conflituosa com a dona do Mar, que pode ser a musa inspiradora, a poesia, a arte.... Sendo a dona do mar, pode ser lida também a própria Iemanjá.

Tudo nesta iluminogravura parece mostrar essa dubiedade que, nas imagens, também

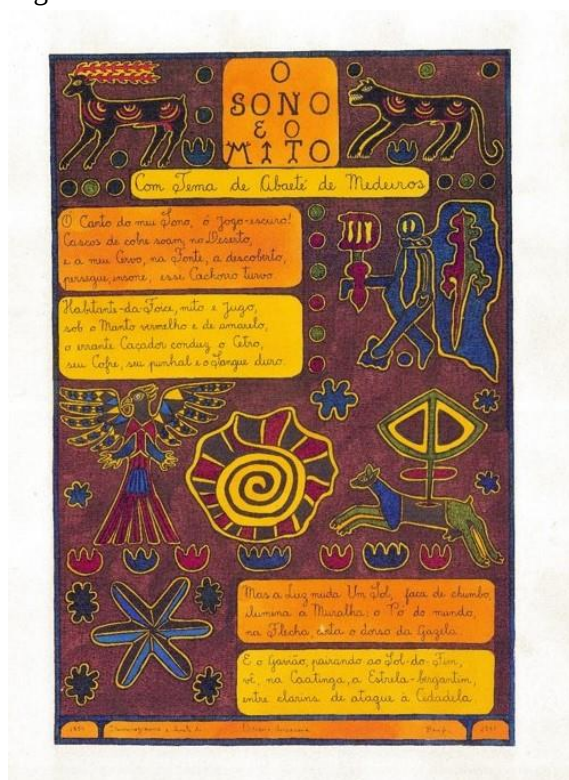
está presente nas duas figuras que se destacam na última linha, borda inferior do desenho (de um lado, ela. Do outro?). Aliás, vê-se essa separação em dois também na grande recorrência de duas figuras iguais ou equivalentes na ilustração e de várias palavras de certa maneira opostas no soneto (*o amor é sagrado e inimigo; sonho e castigo; ela me queima e o sofrimento é bom; bela e estranha*).

Também é dupla ou dúbia a própria identidade de Deus, que é masculina no primeiro verso, mas predominantemente feminina ao longo do poema. A partir da segunda estrofe, a divindade é, mais uma vez, feminina e sensual. Tudo parece interligado: a escrita, o encontro amoroso, Deus e a Beleza. Sobre essas relações, diz Suassuna: “O sexo é a situação extrema, o êxtase, a crispação do Amor, do carinho e da ensonação amorosa, motivo pelo qual atinge a fronteira do sagrado e da Beleza, a fronteira de Deus” (SUASSUNA, ALMANAQUE, p.225).

Para as alusões ao sexo, volta-se ao uso de aproximações do corpo feminino e do masculino aos animais, particularmente neste soneto aos cavalos e éguas. O estrambote reiterativo faz o que promete e, após o décimo-quarto verso do soneto, reitera a premissa inicial desse caminho, do que existe de divino pelo encontro sexual. Há, ao final, um sentido de entrega da mulher amante. A hesitação inicial diante do “Amor que não conhece”, se desfaz e então é possível o contato com o estremeço sagrado.

O sonho, que se havia despedaçado no soneto “Infância”, recupera-se e perpetua-se, talvez nem sempre de maneira positiva (“o Sonho é meu castigo”), mas certamente com predominância de figuras obscuras:

Figura 50 - "O Sono e o Mito"



Fonte: SUASSUNA, 1985.

O Sono e o Mito

Com tema de Abaeté de Medeiros

Ó Canto do meu Sono, ó jogo-escuro!
Cascos de cobre soam, no Deserto,
e a meu Cervo, na Fonte, a descoberto,
persegue, insone, esse Cachorro turvo.

Habitante-da-Foice, mito e jugo,
sob o Manto vermelho e de amarelo,
o errante Caçador conduz o Cetro,
seu Cofre, seu punhal e o Sangue duro.

Mas a Luz muda. Um Sol, faca de chumbo,
ilumina a Muralha: o Pó do mundo,
na Flecha, corta o dorso da Gazela.

E o Gavião, pairando ao Sol-do-Fim,
vê, na Caatinga, a Estrela-bergantim,
entre clarins de ataque à Cidadela.

Consideramos este um dos sonetos mais enigmáticos do álbum, mas não poderia ser diferente, dada a origem deste canto anunciada pelo poeta desde o primeiro verso: “Ó Canto do meu Sono”. Aliás, pode ser essa a relação entre o soneto e os textos de Abaeté de Medeiros (apontado como origem do tema do soneto), que muito tratou de sono e de sonhos em seus versos do livro *Poéticas*⁷⁴. Surpreendentemente, no entanto, a relação que se constrói nesta iluminogravura entre imagem pictórica e texto parece ser bem direta.

Na primeira estrofe da poesia, lê-se que há um cachorro turvo perseguindo um cervo, “Meu cervo”, diz o verso. O pronome possessivo sugere a insígnia familiar, o cervo negro da origem do nome Suassuna. Essa perseguição encontra-se representada pelas figuras que ladeiam o título. Cada um dos animais possui, estampados em sua pele, três vezes repetido um símbolo da Pedra do Ingá. Vê-se também, na ilustração, o Habitante-da-Foice (representado pela figura do Ingá que já havia sido comentada anteriormente⁷⁵), o gavião e a gazela cujo dorso é cortado.

⁷⁴ MEDEIROS, Abaeté. *Poéticas*. 2ºvol. Recife, 1985.

⁷⁵ Na primeira parte da dissertação, mostramos um trecho em que Suassuna enumera os elementos que via na Pedra do Ingá: “Entre elas, uma figura masculina – sacerdote ou Divindade menor, talvez – e que, com uma Esfera entre os pés, parece exercitar-se num passo de jogo ou Dança, ao mesmo tempo em que conduz nas mãos um Vaso-de-Oferendas.” (SUASSUNA, 2008g, p. 253)

Em “O Sono e o Mito”, dos três temas que nos interessam especialmente, prevalece a morte. Ela está neste errante caçador, no “Habitante-da-Foice” e nos vários objetos que ele conduz, como o cetro e o punhal. Seu manto mostra uma figura que também é releitura das insculpturas da pedra, e tudo isso colabora para uma imagem de entidade superior, anunciadora da morte.

O manto e a foice talvez aproximem essa entidade à alegoria tradicional da morte, mas as cores de seu manto descritas no soneto – vermelho e amarelo – lembram o manto da Moça Caetana do primeiro álbum, que era negro, rubro e amarelo. Na verdade, no desenho, o manto e o próprio caçador são pintados em azul, a mesma cor do “corvo da suspeição”, de “Babilônia e Sertão”, e do dorso da piranha morta, em “O Reino da Acauhan”. Ainda como elementos da morte, na ilustração deste trabalho vemos a gazela da terceira estrofe tendo seu dorso cortado pela flecha do pó do mundo e também o gavião, que é anunciado na quarta estrofe pairando ao “Sol-do-Fim”.

Quando finalmente resgatado o sonho, portanto, ele termina sendo dominado pelas mesmas angústias que impediam a visão do poeta em poemas anteriores na sequência. Em seu sono, as turbulências, os combates e a predominância da morte lembram a relação que ele mostrava com o mundo na vivência tortuosa da estrada.

Muito mais do que outros trabalhos dos dois álbuns, esta iluminogravura tem o fundo praticamente todo tomado por ilustrações. A atmosfera do sono também é assim no soneto, que fala de perseguição, de foice, de ataque à cidadela. A relação entre texto e imagem que se constrói, portanto, é próxima não só na presença de desenhos que representem de maneira relativamente direta elementos do soneto, mas também no que diz respeito à própria expressão de sensações e sentimentos.

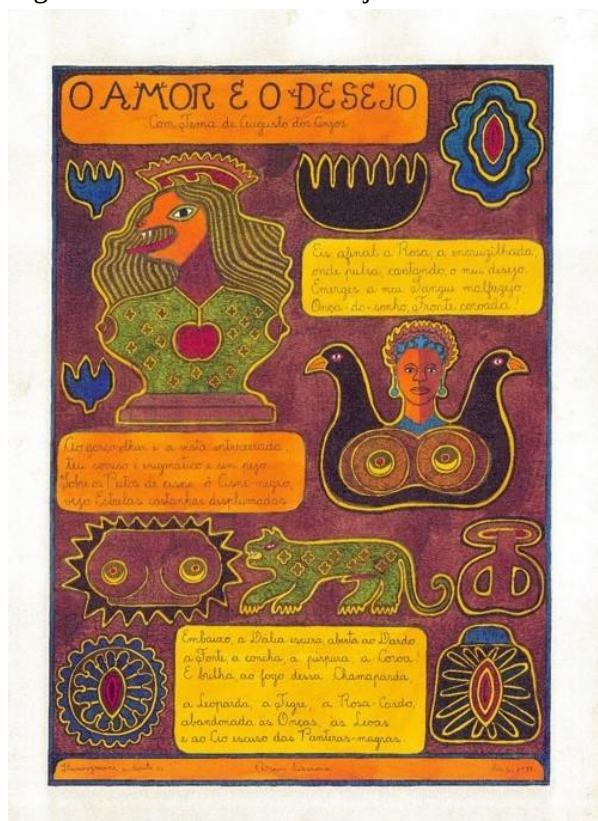
A visão da *Estrela-bergantim* pelo gavião, na última estrofe, parece ser de certa maneira anunciadora de luz no meio de tantas ações simultâneas, tantos embates. Talvez, como a “estrela da manhã” do primeiro soneto do álbum, ela seja guia e fonte de esperança. A palavra bergantim, que designa uma embarcação, sugere uma estrela viajante, talvez cadente, como a estrela que anunciou o nascimento de Jesus e que também é associada a estrela de Davi.

A espiral que vemos no centro da ilustração também é uma releitura da Pedra do Ingá. Não há referência direta a ela no texto do soneto. Sabe-se que este símbolo é utilizado em religiões antigas, sendo associado à uma energia primordial presente em todos os seres, a *kundalini*⁷⁶. Essa energia é representada pela espiral que, lembrando uma serpente enroscada, é

⁷⁶ Na visão indiana da espiritualidade, há um “‘canal serpentino’ yóguico descendo do alto da cabeça, através da coluna vertebral, até um ‘centro de lótus’ localizado entre o ânus e a genitália, conhecido como ‘Chakra Raiz’

uma das formas associadas a Caetana. O tema da morte muitas vezes é também associado ao próprio nascimento, já que são essas as duas pontas extremas de nossa existência. Esse poder feminino de ser doadora e tomadora da vida rege tudo nesse sonho confuso e forte, e permanece marcante na próxima iluminogravura:

Figura 51 - "O Amor e o Desejo"



O Amor e o Desejo

Com tema de Augusto dos Anjos

Eis afinal a Rosa, a encruzilhada,
onde pulsa, cantando, o meu desejo.
Emerges a meu Sangue malfazejo,
Onça-do-sonho, Fronte coroada!

Ao garço olhar e à vista entrecerrada,
teu sorriso é enigmático e sem pejo.
Sobre os Peitos de cisne, ó Cisne-negro,
veja Estrelas castanhas desplumadas.

Embaixo, a Dália-escura, aberta ao Dardo
a Fonte, a concha, a púrpura, a Coroa!
E brilha, ao fogo dessa Chamaparda,

A Leoparda, a Tigre, a Rosa-Cardo,
abandonada às Onças, às Leos
e ao Cio escuro das Panteras-magras.

Fonte: SUASSUNA, 1985

O corpo da mulher é contemplado e exaltado em “O Campo” e tantos outros poemas iluminogravados. Em “O Amor e Desejo”, mais que isso, ele aparece como destinação final, porto onde desembarca todo o projeto do poeta. “Eis afinal”, diz o início do primeiro verso, “a Rosa, a encruzilhada”. É a partir deste encontro aguardado, procurado, ansiado, que tudo ganha significado, tudo passa a ser iluminado. E é o corpo feminino, seu sexo, que domina a ilustração também. Vemos vulvas, seios, inclusive repetidos três vezes.

Novamente, há um chamado à entrega: “Emerges a meu Sangue malfazejo”, como também haverá no soneto que vem em seguida (“abres ao Sol tua Romã felina”). Após o apelo, o soneto se constrói, mais uma vez, a partir do olhar do poeta que percorre este corpo desde o

(muladhara) onde repousa a energia espiritual (sakti) do indivíduo não-desperto, enrolada em si mesma como uma serpente adormecida (kundalini, em sânscrito, ‘serpente enrolada’), que precisa ser estimulada através da yoga e levada, desenrolada, através da coluna vertebral, até um lótus radiante no alto da cabeça, chamado de ‘Lótus das Mil Pétalas’ (sahasrara)” (CAMPBELL, 1997, p. 104).

“garço olhar” até a “Dália-escura”, que, respondendo ao chamado, encontra-se “aberta ao Dardo”. O encontro dos dois resulta em luz, e é a fêmea que brilha e todas as suas formas na última estrofe do texto.

Em *Vida Nova Brasileira*, ao apresentar este soneto (aliás, a versão “ruiva” dele⁷⁷), Suassuna (1999, p. 172) diz: “Era ela, a Mulher, mito e legenda do meu sonho. O corpo feminino aparecia-me identificado com uma clareira de Catinga sertaneja, povoada de rosas selvagens, coroas-de-frade, e macambiras.”. O poeta admira, deseja e clama por essa mulher, cujo corpo, como dito na apresentação, está associado metaforicamente a elementos da paisagem e da flora sertaneja.

Mas não só a flora está representada. No texto e nas ilustrações desta iluminogravura, a beleza da mulher é também associada a animais de maneira integrada. Nos desenhos, vemos a fêmea de um bicho estranho travestido de mulher, com longos cabelos e “peitos esquisitos”. Parece ser a “onça-do-sonho”, cuja fronte coroadada está citada no soneto. Há também uma mulher com duas aves, seios também expostos, os “peitos de cisne”. A onça, que já foi símbolo de morte, de beleza, do povo brasileiro, lá está também na ilustração e no texto. A mulher, na verdade, não é uma só: ela é a união de várias fêmeas, da fauna, da flora, de felinas escuras, iluminadas.

O cisne é um animal bastante associado à pureza, à beleza e à graça. Ave muito simbólica, ela tem uma dupla presença incarnada no cisne branco e no cisne negro, “não dessacralizado, mas carregado de um simbolismo oculto e invertido.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 257). Ainda sobre esse animal, destacamos que sua aparição no texto do soneto “O Amor e o Desejo” parece bastante ligada ao tema principal tratado e mesmo a seu título:

a imagem do cisne, desde logo, se sintetiza, para Bachelard⁷⁸, como a do Desejo, que chama, para que se confundam, as duas polaridades do mundo, manifestadas pelas suas luminárias. O canto do cisne, em consequência, pode ser interpretado como as eloquentes juras do amante... com esse termo tão fatal à exaltação que é, verdadeiramente, uma morte amorosa. O cisne *morre cantando e canta morrendo*. Torna-se, na realidade, o símbolo do primeiro desejo que é o desejo sexual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 258)

O tema das fêmeas felinas continua no soneto seguinte, “A Tigre Negra ou O Amor e o Tempo”, que foi estudado pela professora mineira Ângela Vaz Leão no ensaio que comentamos na primeira parte deste trabalho e que foi um dos textos inspiradores da pesquisa que aqui

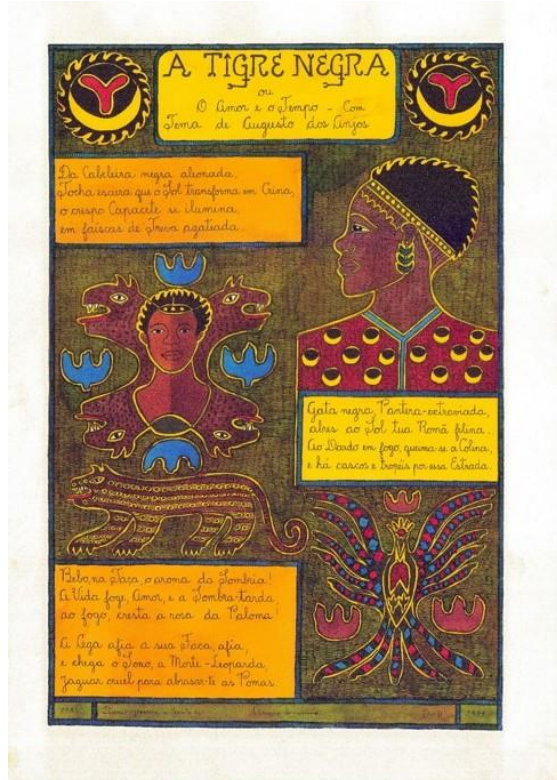
⁷⁷ Ver comentário sobre as várias versões dos sonetos de Suassuna na leitura do soneto “A Tigre Negra”, que vem logo em seguida no álbum.

⁷⁸ Em texto em que analisa uma cena do segundo Fausto.

apresentamos. A estudiosa começa sua reflexão buscando a origem do tema apontado nos poemas de Augusto dos Anjos, encontrando, entre os dois, proximidades lexicais (como “pomas”, “abrasar”, “crestar”, “dardejar”, etc.) e a presença constante do tema da morte:

Neste soneto, porém, Ariano oculta o seu tema através de símbolos, desvelando-o somente nos versos finais: declarar o tema desde o paratexto que é o título seria banalizá-lo. Em vez disso, escreve, como subtítulo, “O Amor e o Tempo”, forma alterada de uma quase constante temática, “amor e morte”, que se encontra por toda a parte no discurso crítico-literário e que exprime talvez o maior dos temas da literatura universal de todos os tempos. Com essa substituição (“amor e tempo”, em vez de “amor e morte”), Ariano dribla o seu leitor e explora, desde o início, a multivocidade da linguagem poética e os deslizamentos semânticos que fundamentam o símbolo. (LEÃO, 2003, p. 16)

Figura 52 - "A Tigre Negra ou o Amor e o Tempo"



A Tigre Negra ou O Amor e o Tempo Com tema de Augusto dos Anjos

Da Cabeleira negra aleonada,
Tocha escura que o Sol transforma em Crina,
o crespo Capacete se ilumina,
em faíscas de Treva agateada

Gata negra, Pantera-extraviada,
abres ao Sol tua Romã felina.
Ao Dardo em fogo, queima-se a Colina,
e há cascos e tropéis por essa Estrada.

Bebo, na Taça, o aroma da Sombria!
A Vida foge, Amor, e a Sombra-tarda,
ao fogo, cresta a rosa da Paloma!

A Cega afia a sua Faca, afia,
e chega o Sono, a Morte-Leoparda,
jaguar cruel para abrasar-te as Pomas.

Fonte: SUASSUNA, 1985.

A “multivocidade da linguagem poética”, de que falava Leão (2003), realmente é bastante marcante nesta parte do álbum, não só nos textos, mas também nas ilustrações. Inclusive, lendo o livro *Poemas* (SUASSUNA, 1999), percebe-se que o soneto iluminogravado com o título “A Tigre Negra ou o Amor e o Tempo” foi escrito “em par”:

A LEOA – O Amor e o Tempo⁷⁹ Com tema de Augusto dos Anjos	A TIGRE NEGRA ou O Amor e o Tempo Com tema de Augusto dos Anjos
Da tua cabeleira Aleonada, tocha de Ouro que o Sol adamantina, o capacete fulvo se ilumina em faíscas de Luz agateada.	Da Cabeleira negra aleonada, Tocha escura que o Sol transforma em Crina, o crespo Capacete se ilumina, em Faíscas de Treva agateada
Como flava Leoa extraviada, move-se o dorso e abre a Romã felina. A meu desejo, inflama-se a colina, em cascos e tropéis por essa Estrada.	Gata negra, Pantera-extraviada, abres ao Sol tua Romã felina. Ao dardo em fogo, queima-se a Colina, e há cascos e tropéis por essa Estrada.
Beber o Crisantemo e seus aromas! A vida foge, Amor, fogem os dias, o estanho morde as Garças que retomas.	Bebo, na Taça, o aroma da Sombria! A Vida foge, Amor, e a Sombra-tarda, ao fogo, cresta a rosa da Paloma!
O Tempo corta o vidro da Redoma e vem o Sol das eras erradias – outro Leão para abrasar-te as Pomas.	A Cega afia a sua Faca, afia, E chega o Sono, a Morte-Leoparda, Jaguar cruel para abrasar-te as Pomas.

O soneto da esquerda integrou o livro *Vida Nova Brasileira*, e o da direita foi iluminogravado, integrando o segundo álbum. Essa formatação, que mantém os versos e a estrutura do soneto, alterando principalmente o léxico ligado às cores, existe como parte do livro de Suassuna ainda inédito, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. Nele, há um personagem que, admirador da figura da mulher, escrevia sonetos “parecidos mas diferentes”, em que a figura feminina louvada era alternadamente loira, ruiva ou negra⁸⁰. Há versões assim para pelo menos mais dois poemas iluminogravados neste álbum, a saber, “O Campo” e “O Amor e o Desejo”.

A mulher negra representada na ilustração de “A Tigre Negra” parece a que domina a

⁷⁹ SUASSUNA, Ariano. *Poemas*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999. p. 177.

⁸⁰ Este não é um recurso novo. Robert Ruffi, poeta occitano que viveu entre o final do século XVI e o início do século XVII, por exemplo, escreveu um conjunto de quatorze sonetos que se organizam em par intitulado *Contradiccions d’Amor* (RUFFI, 2000).

vista em “O Campo”. Nesta iluminogravura, ela tem as roupas e os brincos ornados com várias luas crescentes, símbolos do feminino. Logo na primeira estrofe do soneto, parece claro que estamos diante da descrição do ato sexual: “o deslumbramento desse ato se espelha em várias palavras do campo semântico da luz e do brilho: ‘Tocha’, ‘Sol’, ‘se ilumina’, ‘faíscas’. O inexplicável de algumas sensações visuais durante o prazer estampa-se em dois oximoros extraordinariamente belos, ‘Tocha escura’ e ‘faíscas de Treva’.” (LEÃO, 2003, p. 19). A luz é, afinal, a perfeita arma contra a escuridão da cegueira do poeta.

Na segunda estrofe, como em “o Amor e o Desejo”, há também uma voz que demanda a entrega da mulher para os desejos do homem. “Abres ao Sol tua Romã felina”, diz o verso. Novamente menção à luz com a queima da colina, e, ainda que neste soneto a mulher esteja mais associada a fêmeas felinas, são cascos e tropéis que marcam o ritmo do encontro amoroso. É a energia do ato sexual que a aproxima dos equinos – na primeira estrofe, lemos que o Sol transforma sua cabeleira em crina.

Leão (2003, p. 20) faz também uma interessante leitura das imagens simetricamente localizadas ao lado do retângulo em que está o título do soneto, apontando para elas duas possibilidades:

Na primeira leitura, o círculo seria o sol, rodeado de seus raios, símbolo masculino, a englobar uma lua, símbolo feminino. A forma triádica vermelha que se vê acima da lua seria outro símbolo feminino, lembrando as duas trompas e o útero. De qualquer forma, o desenho, no todo, simbolizaria a união do masculino com o feminino. Já na segunda leitura, teríamos, no círculo rodeado de linhas curvas, uma representação da cabeleira negra da mulher, como se vê no desenho seguinte. Essa leitura se confirma pela presença de outro símbolo feminino, uma lua crescente, no interior do círculo. Acima da lua, a forma vermelha triádica simbolizaria, agora, os dois testículos, descendo para o falo. O todo, como na primeira leitura, representaria o ato amoroso, isto é, a união entre o masculino e o feminino.

Na união dos três elementos dessas imagens, além do encontro entre homem e mulher, novamente é possível se pensar no poder da tríade, inclusive na tríade cristã de Pai, Filho e Espírito Santo.

Nas duas leituras de Leão (2003) havia dois símbolos femininos para apenas um símbolo masculino. O homem que aparece na ilustração também não é dominante: além de menor do que a mulher, ele está cercado das felinas fêmeas, a gata negra, a pantera, a leoparda, a tigre. A imagem do dardo em fogo, usada para representação do sexo masculino tanto em “A Tigre Negra”, quanto em outros sonetos do álbum⁸¹, pode ser associada ao momento do êxtase de

⁸¹ A saber: “Sonho”, “O Amor e o Desejo”.

Santa Teresa d'Ávila. A santa relata uma visão em que recebeu a visita de um anjo, talvez um querubim, também retratada em célebre estátua de Bernini:

Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva a suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que dê a experimentar a quem pensar que eu minto. (D'ÁVILA, 2010, p. 267)

A religiosa, influência forte e declarada de Suassuna, expressa, no trecho transcrito, a associação entre gozo e dor no momento do êxtase. Vemos ecos dessa passagem no verso “ela me queima e o sofrimento é bom”, do já discutido soneto iluminogravado “Sonho”. Não só gozo e tormento, mas também morte e prazer são aproximados pela santa, que escreveu: “via-me morrer com o desejo de ver Deus e não sabia onde havia de buscar esta vida, a não ser com a morte.” E então pedia a Deus: “Escondíeis-Vos de mim e apertáveis-me com Vosso amor com uma morte tão saborosa que nunca a alma quiereria sair dela” (D'ÁVILA, 2010, p.).

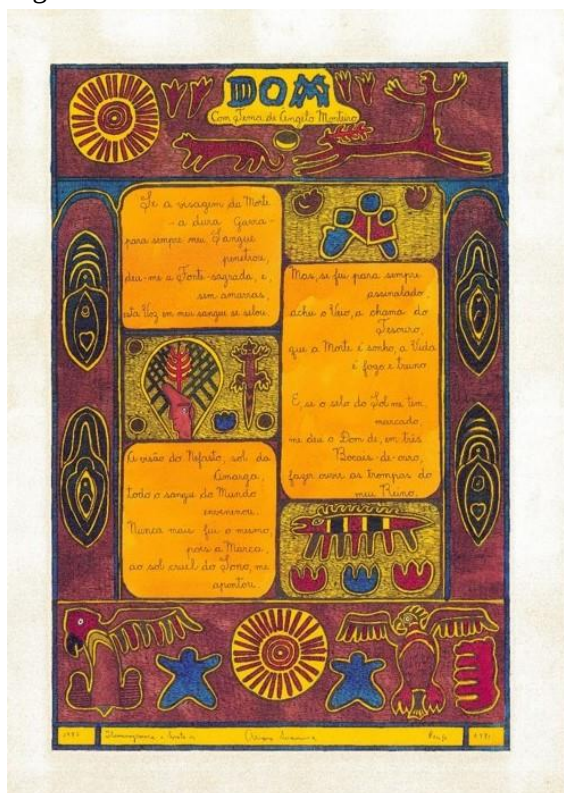
Os mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos terminam aproximados nesses textos. Suassuna transforma a experiência humana em experiência sagrada, e a beleza que rege tudo permite a ascensão a um lugar de equilíbrio e redenção. Como disse Unamuno (2013, p. 126), “no fundo, o deleite amoroso sexual, o espasmo genésico, é uma sensação de ressurreição, de ressuscitar em outro, porque somente em outros podemos ressuscitar para perpetuar-nos”. Em “A Tigre Negra”, a crueldade da morte quase não convence. O que ela tem de terrível e doloroso passa diminuído diante do que ela tem de enigmático e atraente.

Assim, “enquanto em Augusto dos Anjos a Morte se associa a cadáver, ossos, vermes, putrefação, em Ariano Suassuna ela se confunde com um ato de amor. A Morte destruirá, sim, o corpo da amante, mas o fará pelo fogo, que ‘queima’, ‘cresta’, ‘abrsa’. E o fogo tanto é símbolo do amor carnal quanto do amor divino e da purificação” (LEÃO, 2003, p. 23).

Se o trauma do primeiro contato com a morte foi a marca que gerou o dom do poeta, ela é também a possibilidade de perpetuação desse dom através do encontro com Deus e da herança que fica, como veremos nos dois sonetos que vem em seguida no álbum e que o encerram. A aproximação entre os dois é temática, mas está marcada também no plano pictórico das duas iluminogravuras finais. O título das duas não apresenta o alfabeto sertanejo. Bastante integrados com as ilustrações, eles apresentam fonte que parece se inspirar na arte rupestre. A letra “d”,

por exemplo, como está desenhada nos dois, é uma releitura de uma das imagens da Pedra do Ingá, que, na iluminogravura “Lápide” também está reproduzida no canto superior direito.

Figura 53 - "Dom"



Dom

Com tema de Ângelo Monteiro

Se a visagem da Morte – a dura Garra –
para sempre meu Sangue penetrou,
deu-me a Fonte-sagrada, e, sem amarras,
esta Voz em meu sangue se selou.

A visão do Nefasto, sol da Amarga,
todo o sangue do Mundo envenenou.
Nunca mais fui o mesmo, pois a Marca,
ao sol cruel do Sono, me apontou.

Mas, se fui para sempre assinalado,
achei o Veio, a chama do Tesouro,
que a Morte é sonho, a vida é fogo e treino.

E, se o selo do Sol me tem, marcado,
me deu o Dom de, em três Bocais-de-ouro,
fazer ouvir as trompas do meu Reino.

Fonte: SUASSUNA, 1985.

Neste soneto, está claro o que o segundo álbum traz de novo em relação ao tema da morte: uma espécie de reconhecimento daquilo que a presença prematura e traumática de Caetana, na infância, proporcionou ao poeta; afinal, o seu dom, o seu cantar, é fruto da marca que ela deixou. Aquela relação que apontávamos entre a intraduzibilidade da experiência traumática e a superação dela pela arte aqui está declarada. É através da arte que o poeta consegue “fazer ouvir as trompas” de seu Reino. É assim que ele consegue fazer ouvir o que esse Reino tem de especial e único, mas principalmente o que ele tem de humano e comum a todos.

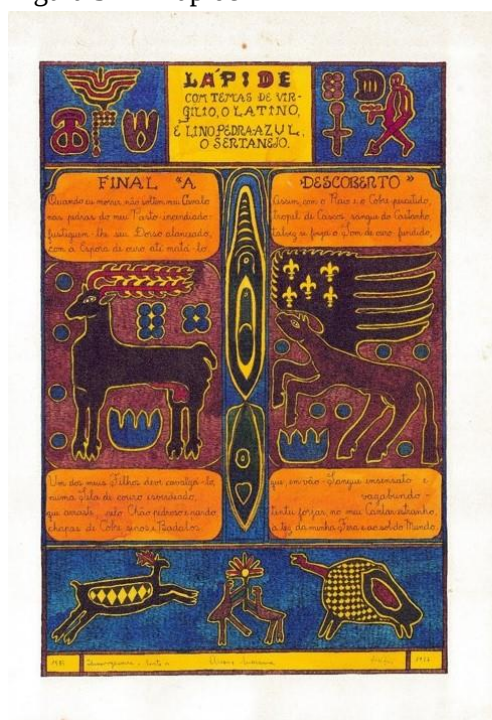
Há, na poesia de Suassuna, constante referência ao destino e a seus mandos. Isso apareceu na aranha, de “O Sol”, e na figura da Cega (talvez uma parca?), que, em “A Tigre Negra” afiava uma faca, no verso: “A Cega afia a sua faca, afia”. Tocar o sagrado significa também confiar em seu controle. A morte é certa – e o afiar da faca sugere um longo trabalho de preparação – mas para os mortais é “sonho”; a vida é que é “fogo e treino”. O título da peça

de Calderón de la Barca⁸², a que este soneto parece aludir, talvez sugerisse o contrário.

A relação texto-imagem que se constrói em “Dom” não é direta. Isto não impede que reconheçamos nela elementos bastante frequentes no universo simbólico de Suassuna, já bem discutidos até aqui. Assim, vemos o sol, a lua, animais e figuras estranhas, não existentes na natureza, e está bem clara a influência da arte pré-colonial brasileira.

A duplicidade da influência da morte, que é trauma e, ao mesmo tempo, acesso ao dom sagrado da arte, aparece no soneto marcada pelas várias facetas do termo “sol”. Novamente grafado ora com letra inicial maiúscula, ora com minúscula, ele aparece como: o “sol da Amarga”, que envenena o sangue, e o “sol cruel do Sono”, esse sono que apaga a vida. No entanto, é o mesmo “selo do Sol” que simultaneamente deixa a marca cruel dos assinalados e concede o dom de fazer ouvir as trompas do Reino.

Figura 54 - "Lápide"



Lápide

Com temas de Virgílio, o latino, e Lino Pedra-Azul, o sertanejo

Final “a descoberto”

Quando eu morrer, não soltem o meu Cavalo
nas pedras do meu Pasto-incendiado:
fustiguem-lhe seu Dorso alanceado,
com a Espora de ouro, até matá-lo.

Um dos meus Filhos deve cavalgá-lo,
numa Sela de couro esverdeado,
que arraste, pelo Chão pedregoso e pardo,
chapas de Cobre, sinos e Badalos.

Assim, com o Raio e o Cobre-percutido,
tropel de Cascos, sangue do Castanho,
talvez se finja o Som de ouro-fundido,

que, em vão – Sangue insensato e vagabundo –
tentei forjar, no meu Cantar-estranho,
à tez da minha Fera e ao sol do Mundo.

Fonte: SUASSUNA, 1985.

No último soneto do álbum, a mensagem é de permanência – o sangue não morre e garante, pelo viés da herança, sua continuidade. Unamuno (2013) lembra-nos que o filósofo Espinosa diz que o desejo mais forte de todo ser é manter-se o que é, e o esforço para manter-se é a própria essência desse ser. Mostramos que a angústia do poeta diante da morte passa, no primeiro álbum de iluminogravuras, por uma transformação: a partir do encontro com o

⁸² *La vida es sueño* (1635).

feminino, ela passa a tomar a forma da morte dele mesmo, em vez da imagem traumática da morte de seu pai.

Como manter-se como o que se é diante da única certeza que se tem, a da finitude da vida? A morte, que era a do pai, passa a ser, portanto, a do próprio poeta, e da angústia do trauma passado, passa-se a ansiedade de futuro que ela representa. E a angústia não é necessariamente menor por ser esse um destino há muito anunciado, já que “o fato de o homem ter consciência de sua finitude não implica dizer que esta finitude seja aceita pacificamente. Ao contrário, a vida parece transformar-se na busca constante da imortalidade, alimentada escandalosamente pela desordem” (NOGUEIRA, 2002, p. 69).

No final do primeiro álbum, o poeta promete enfrentar a morte com coragem, na certeza do reencontro com o divino. Reencontro que se faz diversas vezes ainda em vida, a partir do toque feminino, do gozo amoroso. No desfecho do segundo álbum, esse enfrentamento derradeiro com a morte aponta dois caminhos para a sonhada imortalidade: o da permanência pelo dom artístico, pelo seu cantar; e o da herança: são os filhos do poeta que, junto com o seu canto, representarão o triunfo final de sua voz contra Caetana.

Não deve ser coincidência o fato de que as três iluminogravuras⁸³ de *Sonetos de Albano Cervonegro* em que mais explicitamente se demonstra a força do cantar na superação da morte possuem imagens parecidas em suas ilustrações. Trata-se, em “Lápide”, do desenho que fica ao centro, dividindo o poema no meio e separando o cervo e o potro castanho. Sendo aparentemente mais uma representação do sexo feminino, voltamos à ideia da união quase indissociável dos temas que aqui resolvemos tratar: o feminino, o sagrado e a morte. Essas figuras marcam o princípio e o fim do álbum, da vida, da obra. Mas é um fim que, estando traduzido em arte, desmente a si mesmo e garante a permanência do sangue e do cantar.

⁸³ A saber: “Abertura ‘sob pele de ovelha’”; “Dom”; “Lápide”.

Figura 55 - Detalhes das ilustrações de figura presente na ilustração de "Abertura 'sob pele de ovelha'"; "Dom"; "Lápide".

Abertura "sob pele de ovelha"



"Dom"



"Lápide"



Fonte: SUASSUNA, 1985

Trata-se de um poema com fortes ressonâncias míticas, porque “Suassuna justapõe seu corpo ao do cavalo, criando esta simbiose mitológica entre homem e animal que se encontra bem expressa pelos seus predecessores nordestinos com a imagem do centauro” (SANTIAGO, 2011, p.116). E a fera a qual se refere é, ao mesmo tempo, morte e vida, sertão e mundo. Como uma erupção vulcânica, num arrebatamento lírico desmedido, brotam de sua obra as imagens da terra, devaneio extremo de quem permanece fíncado no sertão. (NOGUEIRA, 2002, p.42).

Aliás, não só ao sertão. Este é um dos poemas que melhor exemplificam o princípio norteador do Movimento Armorial, posto que “é um dos mais representativos quanto à fusão, na poesia de Suassuna, do elemento erudito ao popular, como se depreende da explicação que o próprio autor fornece sobre a sua escritura, na **Vida-Nova Sertaneja**⁸⁴” (NEWTON JÚNIOR,

⁸⁴ “(...) estava eu, certo dia, lendo uns versos de Virgílio. Sempre que leio um Poeta que me toca, aparece um verso que se liga à minha vida, ao Sertão, ao sangue de meu País, à pedra do meu destino na terra. Foi assim, aliás, que surgiu a maior parte dos sonetos aqui reunidos. Naquele dia, eu estava lendo mais ou menos descuidado, quando, de repente, saltaram para dentro do meu sangue umas palavras de Virgílio que diziam: "Insensato, que sonhou, com chapas de cobre e tropel de cavalos, repetir o corisco e o Raio inimitável". Meu sangue estremeceu. Era como se eu visse, ali resumida, a tentativa fundamental e falhada da minha vida: como qualquer outro Poeta, eu não era senão um insensato, tentando, com as chapas de cobre e o tropel de casco das palavras, imitar o Raio inimitável, o clarão da Vida, da Morte e do Mundo. Por outro lado, eu lera também, naqueles dias, uns versos do Cantador Lino Pedra-Azul, meu conterrâneo como Augusto dos Anjos, versos que diziam: "Meu Povo, quando eu morrer, coloquem no meu caixão meu uniforme de Couro, meu guarda-peito e Gibão, com um bonito retrato de meu cavalo Alazão". Tudo aquilo pegou fogo dentro de mim; e então, inspirado nesses dois Mestres, um egresso da tradição

1999).

No fim, não há mais “pele de ovelha”, e o que se vê é o poeta exposto, “a descoberto”. Vemos sua intenção inicial de compromisso com a arte e com a beleza do som de ouro fundido. Esta Beleza está, no plano pictórico, novamente representada pelo candelabro do canto superior esquerdo. Diferentemente do trabalho que abre o álbum, no entanto, esta iluminogravura não mostra o candelabro da verdade – ao final, o que importa é a beleza e a arte, o sangue insensato e vagabundo não chega a tocar a verdade, mesmo que caminhe para ela.

Neste segundo álbum, a superação da morte é total pela compreensão de que a arte é um recurso de acesso à imortalidade. Aquela morte traumática e devastadora do início do primeiro álbum não mais tem espaço. O sangue do poeta resistiu a todas as forças opositoras, seguindo o chamado de Caetana na visagem que está no *Romance da Pedra do Reino*: “(...) mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil”. Ao final desta leitura, não nos parece ter sido este canto “insensato” em vão, ou inútil. O poeta avisa que continua por quanto tempo ainda se ouvir o “Som de ouro-fundido” por seu sangue forjado.

mediterrânea, outro das Catingas e carrascais do Sertão onde morei, escrevi o seguinte soneto:” (SUASSUNA, 1999, p. 181)

À GUIA DE CONCLUSÃO

Realizar este trabalho foi um grande desafio. Como dizíamos ainda na introdução, cada uma das iluminogravuras é um enigma próprio a ser decifrado. Além disso, esse não é um tema que foi muito estudado, havendo, até o momento, pouca produção bibliográfica sobre essas criações de Suassuna. Mas essa característica desafiadora fez com que cada etapa do processo fosse rica e promovesse constantes desconstruções. De certa maneira, podemos dizer que o corpus foi, gradativamente, impondo uma metodologia própria de abordagem e, a cada avanço, estava mais clara a noção da infinidade de ampliações possíveis.

Na primeira parte do trabalho, a partir de uma definição do gênero “iluminogravura” e da discussão sobre a sua inserção no contexto do Movimento Armorial, pudemos conhecer melhor muitas das produções artísticas que influenciaram Suassuna. Posteriormente, verifica-se que essas influências se fazem presentes tanto em sua atuação como poeta quanto no seu trabalho como artista plástico.

Desde esse momento, portanto, já começou a ficar claro que as iluminogravuras de Suassuna se inserem em um projeto maior, que é também o projeto do Movimento Armorial. As fontes estudadas ainda nessa primeira parte, por exemplo, deixam transparecer que essas escolhas de influências não são arbitrárias e também contribuem para uma visão sistêmica de sua obra.

Ao expor a história do movimento junto ao processo que culminou na elaboração do corpus dessa pesquisa, percebe-se que os álbuns iluminogravados são bastante representativos dos dois princípios fundamentais do Armorial: a criação de arte erudita brasileira baseada na arte popular e a valorização da integração entre as artes. O trabalho demonstra, também, que o processo criativo de Suassuna envolvia uma reescrita incessante. Os sonetos que estudamos, e também os romances e peças citados, possuem várias versões, inclusive com títulos alterados ao longo do tempo. As alterações eram feitas de maneira contínua para formar uma grande obra, integrante de um universo simbólico harmonioso.

Esse projeto maior, que é de arte, mas também foi de vida para Suassuna, consegue envolver toda a produção dele em um enorme mosaico em que cada parte ajuda a compor um belo e coeso resultado final. Comprovação dessa afirmação é a análise do inventário simbólico, na segunda parte desta dissertação, que demonstrou grande recorrência de palavras e símbolos não só nas iluminogravuras, mas em vários textos de Suassuna. O olhar mais atento a essas palavras “sagradas” revelou interessantes associações entre elas, além de gerar a compreensão de que, apesar de recorrentes, esses símbolos não têm significados fixos nem mesmo no

conjunto dos sonetos estudados.

Também não é fixa a relação entre texto e imagem nesses trabalhos. No que diz respeito à ordem de produção, pode-se dizer que, em geral, nas iluminogravuras, a escrita dos sonetos precede a criação das ilustrações. Mas vimos que os sonetos “Mundo do Sertão” e “A Morte – A Moça Caetana” foram feitos a partir da observação de um brasão familiar e de uma estatueta cretense, o que sugere a ocorrência do fenômeno de *ekphrasis*. Além disso, a aproximação entre as imagens pictóricas e poéticas é bem variada. Mesmo a afirmação generalizada de que há maior correspondência entre elas no primeiro álbum não é verificável em todas as iluminogravuras – exemplo disso é “Soneto de Babilônia e Sertão”, que, sendo do segundo álbum, apresenta correspondência praticamente direta entre estrofes do soneto e linhas da ilustração.

A leitura intersemiótica dos vinte sonetos iluminogravados, feita em sequência na terceira parte, revela uma coerência entre os temas tratados e uma sequência narrativa que os une. Mesmo sem as apresentações em prosa que os uniam no livro *Vida Nova Brasileira*, ainda é possível perceber, nesses poemas, um caminho percorrido pelo poeta em busca do sagrado e da imortalidade. Essa percepção é extremamente dependente da leitura dos trabalhos em conjunto.

Ao longo da terceira parte do trabalho, ainda que essa não fosse a nossa intenção inicial, a pesquisa da biografia do poeta quase que se impôs como necessidade, assim como a comparação com outras obras de Suassuna o tinha sido na análise do inventário simbólico, segunda parte do trabalho. Dessa maneira, pode-se dizer que não resta dúvidas: a obra de Suassuna é melhor apreciada quando em sua totalidade e muitas vezes relacionando-a com as experiências pessoais e profissionais vividas pelo poeta ao longo dos seus 87 anos.

Propusemos uma dentre as infinitas leituras possíveis para essas iluminogravuras. A partir da escolha dos três eixos temáticos – morte, feminino e sagrado – como guias, podemos dizer que a “linha narrativa” presente nesses trabalhos se torna mais significativa. A morte claramente é o tema que une todos os outros – isso é perceptível inclusive a partir da reflexão suscitadas pela apreciação do inventário, já que quase todas as palavras estudadas eventualmente podem ser associadas, nos sonetos, ao tema da morte, que também está repetidas vezes representado nas ilustrações.

Mas, a relação do poeta com esse tema principal sofre rigorosas mudanças ao longo da leitura. Não resta dúvidas de que a figura da mulher é revolucionária, e promotora de uma mudança drástica da perspectiva do final da vida. Vimos que, ao tratar esse tema, inicialmente, fala-se da morte do pai, que, de prematura e violenta, gera caos, insegurança e medo. A partir

do encontro com a mulher e da descoberta do amor, a primeira mudança: de sofrimento com o que passou, a morte vira angústia de futuro, e surge a percepção súbita da efemeridade da vida (não só a sua, mas também a da amada).

Já com a morte associada a um encontro futuro, surgem mais duas alterações de perspectiva: a primeira é que, através do encontro com a mulher, alcança-se o sagrado. A morte passa a ser, de certa maneira, até desejada, pelo encontro que representará com o Deus de amor. O combate à morte se faz finalmente pela fé no sagrado, mas não só por isso. Há uma sensação final de continuidade, pelo sangue da herança e pela arte, o cantar que imortaliza e garante a permanência.

Como dissemos no início dessas considerações finais, as ampliações e os aprofundamentos que essa pesquisa praticamente exige são vários, então, listemos alguns deles. As iluminogravuras podem ser, por exemplo, analisadas com mais detalhes a partir das comparações possíveis com cada uma das fontes de inspiração estudadas nesta dissertação, gerando trabalhos de bastante interesse para leituras posteriores.

Outro aspecto interessante que demanda um olhar mais atento é a grande presença de animais nesses sonetos e em suas ilustrações. Mesmo com pouco aprofundamento, ficou claro que esse é um fenômeno comum a muitas obras de Suassuna. Temos a impressão de que se pode montar um verdadeiro bestiário de sua obra, e certamente novos significados surgirão de um estudo assim. Além disso, durante toda a pesquisa, vimos que intertextualidade e intratextualidade são recursos marcantes na obra de Suassuna e, em sua poesia, isso não é diferente. Ainda há muito a se explorar nesses sonetos que estudamos.

Acreditamos que os objetivos inicialmente estabelecidos para esta pesquisa – a apresentação das iluminogravuras e uma proposta de leitura intersemiótica das mesmas – foram atingidos. Conseguimos até aprofundá-los, de certa maneira, a partir da discussão dos resultados preliminares. Mas esses objetivos possuíam, desde o começo, o pressuposto de apontar caminhos para estudos futuros que, esperamos, ainda serão realizados.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACKHOUSE, Janet. *The illuminated page: ten centuries of manuscript painting in the British Library*. University of Toronto Press: Toronto, 1998.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BLASSELLE, A *pleine pages* – Histoire du livre volume I. Trieste: Gallimard, 1997.
- BORGES, José Francisco. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Editora do autor, 1993.
- BORGES, Paulo Alexandre Esteves. *Na hora de lançar A Pedra do Reino: Os Sonetos de Ariano Suassuna*. Anto: Revista Semestral de Cultura, Lisboa, v. 3, p.156-160, mar. 1998.
- BRENNAND, Francisco. *O mundo poético da gravura popular*. Recife: Guariba Editora de Arte, 1974.
- BUENO, Alexei. *As iluminogravuras de Ariano Suassuna*. O Prelo - Suplemento de Cultura da Imprensa Oficial e Órgão do Conselho Cultural do Estado do Rio de Janeiro. Ano IV, Volume nº 11. Jun/Jul/Ago 2006. Pp 14-15
- BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2003.
- BUTOR, Michel. *Les Mots dans la Peinture*. Paris : Flammarion, 1969.
- CAMPBELL, Joseph. *Todos os nomes da Deusa*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CAMPOS, Maria Inês Batista. Iluminogravuras de Ariano Suassuna: cartografia com letra e pincel. In: GUARACIABA, Micheletti (org). *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.
- CARRERO, Raimundo. Os ex-armoriais: depoimento. [agosto de 2002]. Recife: *Revista Continente Multicultural*.
- CARVALHO, Solange Pinheiro de. *As muitas faces de uma pedra: o universo lexical de Ariano Suassuna*. 2011. 255f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CHAMMA, Foed Castro. Iluminogravuras. *Jornal a União*, PB, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CLEMENS, Raymond; GRAHAM, Timothy. *Introduction to manuscript studies*. New York: Cornell University Press, 2007.

COSTELLA, Antônio. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1984.

D'ÁVILA, Teresa. *O livro da vida*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

EGRY, Anne de. *Um estudo de o Apocalipse de Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do apocalipse*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

FARIA, António Machado de. *Armorial Lusitano – genealogia e heráldica*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961.

FOUCAULT, Michel. *This is not a pipe*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e Imagem*. São Paulo: Editora EDUSP, 1994.

HAMEL, Christopher, de. *A history of illuminated manuscripts*. Londres: Phaidon Press, 2012.

HOEK, Leo H. 2006. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Márcia Arbex (org.). Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. 167 -189.

HOLANDA, Lourival. Ariano Suassuna, cavaleiro andante da cultura brasileira. In: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes (Org.). *Ode a Ariano Suassuna: celebrações dos 80 anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007. pp. 11-31.

JAPIASSU, Janice. *Sete cadernos de amor e guerra*. Recife, 1970.

LEÃO, Ângela Tonelli Vaz . A tigre negra: uma iluminogravura de Ariano Suassuna. *Scripta* (PUC-MG), Belo Horizonte, v. 13, p. 13-24, 2003.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A., 1966.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LESSING, Gottholp Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIBANIO, Daniella. *A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial*. 2015. 114f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada)

- Programa de Pós-Graduação Em Estudos Literários - Pós-Lit, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: As origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Editora Massangana, 1981.

MARTIN, Gabriela. *Pré-história no Nordeste do Brasil*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1996.

MEGALE, Heitor. Apresentação. In: FROIDMONT, Hélinand. *Os versos da morte*. São Paulo: Editora Imaginário, 1996.

MELO NETO, João Cabral de. Poema (s) da cabra. In: VAN WOENSEL, Maurice. *Simbolismo animal medieval – Os bestiários*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2001.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Ariano Suassuna, artista plástico. In: ZACCARA, Madalena; CARVALHO, Livia Marques (org). *Paisagens plurais: artes visuais & transversalidades*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012. p. 111-133.

_____. (Org.). *Ariano Suassuna 80 – Memória – Catálogo e guia de fontes*. Rio de Janeiro: Sarau Agência de Cultura Brasileira, 2008.

_____. NOVO ALMANAQUE ARMORIAL. As três fases do Movimento Armorial [Correio das Artes, João Pessoa, dezembro/2011, ano LXII, nº10, p. 40-41] 2011a.

_____. NOVO ALMANAQUE ARMORIAL. Manuel Dantas Suassuna e a tipologia “Armorial” [Correio das Artes, João Pessoa, maio/2011, ano LXII, nº3, p. 38-39] 2011b.

_____. *O Circo da Onça Malhada: Iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

_____. *O Pai, o Exílio e o Reino: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999.

_____. Uma Autobiografia Poética. In: SUASSUNA, Ariano. *Iluminogravuras – Ariano Suassuna*. Recife: SESC PERNAMBUCO, 2000.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

PAES, Daniella Lira Nogueira. *Sob os signos das boiadas: as marcas de ferrar gado que povoam o sertão paraibano* / Daniella Lira Nogueira Paes – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012.

PARMEGIANI, Raquel de Fátima. *O apocalipse e o imaginário do medo nas iluminuras medievais*. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. São Paulo, 2011. Anais. Associação Nacional de História – ANPUH.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSIS, Anne-Marie. *Imagens da Pré-História – Parque Nacional Serra da Capivara*. São Paulo: FUMDHAM/PETROBRAS, 2003.

RAMOS, Everardo. Ariano Suassuna et la gravure populaire brésilienne ou la (dé)formation d'une pensée critique. *Plural pluriel* – revue des culture de langue portugaise, v. 1, 2008.

RUFFI, Robert. *Contradicções d'amor*. Biarritz: Atlantica, 2000.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Uma epopeia do sertão. In: SUASSUNA, Ariano. *História do rei degolado nas catingas do sertão – ao sol da Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In.: SUASSUNA, Ariano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. In: _____. *Almanaque Armorial*. Recife: Editora José Olympio, 2008a. p. 151-160.

_____. A gravura de Samico. In: *Samico: 40 anos de gravura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 1998.

_____. *A pintura armorial*. Edição de Arte, Recife, mar. 1989.

_____. Ariano Suassuna expõe iluminogravuras: entrevista. [5 de junho, 2008b]. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not10_1203/ne_not_20031205b.htm. Entrevista concedida a Ângela Lacerda.

_____. *Aula magna*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2007.

_____. *Dez sonetos com mote alheio*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

_____. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: _____. *Almanaque Armorial*. Recife: Editora José Olympio, 2008c. p. 281-290.

_____. Entrevista: Ariano Suassuna. [2015]. Teresina: *Revista Hobicua*. Entrevista concedida a Douglas Machado.

_____. *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja*. Recife: Guariba Editora de Arte, 1974a.

_____. *História do rei degolado nas catingas do sertão – ao sol da Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977a.

_____. *Iluminogravuras – Ariano Suassuna*. Recife: SESC Pernambuco, 2000.

_____. Japissu, musa sertaneja. In: _____. *Almanaque Armorial*. Recife: Editora José Olympio, 2008d. p. 161-172.

_____. Novo romance sertanejo. In: CAMPOS, Maximiano. *Sem lei nem rei*. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1968. P. 122-134.

_____. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974b.

_____. *O Movimento Armorial*. Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento. p. 39-64. Recife: 1977b.

_____. *Poemas*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999.

_____. Natal Selvagem. In: _____. *Almanaque Armorial*. Recife: Editora José Olympio, 2008e. p. 223-224.

_____. Porque a obra de J. Borges não pode ser sufocada. In: BORGES, José Francisco. *Poesia e Gravura de J. Borges*. Recife: Editora do autor, 1993. p. 151-153.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. Sexo e morte. In: _____. *Almanaque Armorial*. Recife: Editora José Olympio, 2008f. p. 225-227.

_____. *Sonetos de Albano Cervonegro*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1985.

_____. *Uma mulher vestida de sol*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. Yaari – diálogo sobre a Ilumiara Brennand. In: _____. *Almanaque Armorial*. Recife: Editora José Olympio, 2008g. p. 249-264.

TAVARES, Bráulio. A onça do mundo. In: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes (Org.). *Ode a Ariano Suassuna: celebrações dos 80 anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007. pp. 11-31.

_____. O sol e a chuva. *Jornal da Paraíba*. 24/10/2004. Campina Grande, PB.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *Princípios de Heráldica*. Rio de Janeiro: Fundação Mudes, 1983.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. São Paulo: Hedra, 2013.

VARGA, Áron Kibédi. Entre le texte et l'image: une pragmatique des limites, in *Text and Visuality Word & Image*, nº3. Amsterdam: Editions Rocopi B.V., 1999. p.77-92.