

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS - PÓS-LIT

**A arte segundo Ariano Suassuna:
a intermedialidade e a poética armorial**

Daniella Carneiro Libânio Rodrigues

Belo Horizonte
Março/2015

Daniella Carneiro Libânio Rodrigues

A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
Março/2015

Dissertação intitulada *A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial*, de autoria da Mestranda DANIELLA CARNEIRO LIBANIO RODRIGUES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

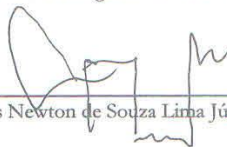
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis - FALE/UFMG - Orientadora



Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz - FALE/UFMG



Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior - UFPE


Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de março de 2015.

Ao Meu Mestre Ariano Suassuna,
a minha mais doce homenagem.

À Thereza, Minha Mãe,
ao Valmir, meu Amor, minha Vida,
ao Roberto, meu Pequeno,

ao modo do Meu Mestre,

dedico,
ofereço
e consagro.

À Eliana Lourenço, minha queridíssima orientadora;
à Família Suassuna: D. Zélia, Alexandre, Romero, Guilherme, Dantas e Maria Isabel;
ao Carlos Newton e à Sílvia;
à Thais Flores, Elisa Amorim e Wanda Toffani;
ao professor Claus Clüver;
aos meus Professores;
às minhas amigas: Lucimara, Jihrane, Samira, Cris Canguçu, Tai e Emília;
aos meus amigos: Eduardo Ribeiro e Fabricio Nascimento;
à Faculdade de Letras da UFMG;
ao Pos-Lit/UFMG;
à CAPES;

à minha Família amada, do céu e da terra;

à Compadecida;

a Deus e a seu Filho,
acima de TUDO!

O meu carinho,
respeito e
gratidão!

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Insígnia Astrológica de Dom Pedro Dinis Quaderna, O Decifrador</i>	32
Figura 2 – <i>Bandeira do Divino Espírito Santo do Sertão, que o Frade Conduzia</i>	34
Figura 3 – <i>Cavaleiro Diabólico que Apareceu a Lino Pedra-Verde</i>	35
Figura 4 – Capa da primeira edição d’ <i>A Pedra do Reino</i>	36
Figura 5 – Capa do volume 1 da edição alemã d’ <i>A Pedra do Reino</i>	36
Figura 6 – <i>Estilogravura</i>	37
Figura 7 – Representação do desenho do ferro dos Suassunas.	38
Figura 8 – <i>Bandeira da Onça</i>	39
Figura 9 – <i>Alfabeto Sertanejo</i>	40
Figura 10 – Representação dos ferros-de-marcas da família Villar.	44
Figura 11 – Iluminogravura <i>A Acauhan – A Malhada da Onça</i>	46
Figura 12 – Récita de lançamento do CD <i>A Poesia Viva de Ariano Suassuna</i>	47
Figura 13 – Iluminogravura <i>O Presépio e Nós – Poema de Natal</i>	48
Figura 14 – <i>Estilogravura</i> criada por Ariano Suassuna	49
Figura 15 – Pinturas em pedra Itacolomi	50
Figura 16 – Cartaz para o I Simpósio de Pré-história do Nordeste Brasileiro	51
Figura 17 – Representação dos Candelabros do Bem, da Verdade e da Beleza.	52
Figura 18 – Candelabro da Beleza ou Candelabro Sertanejo.....	53
Figura 19 – Candelabro da Verdade.....	54
Figura 20 – Candelabro do Bem	54
Figura 21 – <i>Desenho Rupestre e Tapuia que se Encontrava nas Pedras da Gruta do Olho- d’água do Pedro</i>	57
Figura 22 – Iluminogravura <i>A Estrada</i>	67
Figura 23 – Estudo de diagramação para iluminogravura elaborado por Ariano Suassuna	74
Figura 24 – Iluminogravura <i>Dom</i>	78
Figura 25 – Tampa da caixa de madeira do álbum <i>Dez Sonetos com Mote Alheio</i>	80
Figura 26 – <i>Bandeira do Touro Alado</i>	81
Figura 27 – Tampa da caixa de madeira do álbum <i>Sonetos de Albano Cervonegro</i>	82
Figura 28 – Iluminogravura <i>A Mulher e o Reino</i>	84
Figura 29 – Figura da obra <i>O Rei Degolado</i>	86

Figura 30 – Estudo para iluminogravura – Romero de Andrade Lima.....	90
Figura 31 – Estudo para iluminogravura – Romero de Andrade Lima.....	91
Figura 32 – Estudo para iluminogravura – Romero de Andrade Lima.....	92
Figura 33 – Iluminogravura <i>A Tigre Negra ou O Amor e o Tempo</i>	92
Figura 34 – Estudo para iluminogravura – Romero de Andrade Lima.....	93
Figura 35 – Estudo para iluminogravura – Romero de Andrade Lima.....	94
Figura 36 – Estudo para iluminogravura – Romero de Andrade Lima.....	95
Figura 37 – “Embalagem” das pranchas do figurino para a peça <i>As Conchambranças de Quaderna</i>	96
Figura 38 – Figurino para a peça <i>As Conchambranças de Quaderna</i>	97
Figura 39 – Figurino para a peça <i>As Conchambranças de Quaderna</i>	98
Figura 40 – Figurino para a peça <i>As Conchambranças de Quaderna</i>	98
Figura 41 – “Embalagem” das pranchas do figurino para a peça <i>As Conchambranças de Quaderna</i>	99
Figura 42 – Piso do hall central do shopping Paço Alfândega.....	101
Figura 43 – Detalhe de um painel em mosaico criado por Guilherme da Fonte.....	102
Figura 44 – Piso de uma das entradas do Shopping Paço Alfândega.....	103
Figura 45 – Detalhe do piso de uma das entradas do Shopping Paço Alfândega.....	103
Figura 46 – Piso de uma das entradas do Shopping Paço Alfândega baseado em uma ilustração d’ <i>A Pedra do Reino</i>	104
Figura 47 – Ilustração da obra <i>A Pedra do Reino</i>	104

RESUMO

Desde o lançamento oficial do Movimento Armorial, no programa do concerto *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, em outubro de 1970, Ariano Suassuna deixa clara a diversidade das artes e mídias que iria compor o movimento e as inúmeras outras que serviriam como inspiração para os artistas armoriais, bem como a integração entre elas, que funcionaria como uma das bases do movimento. Esta inter-relação a que se refere Suassuna repercute de maneira contundente nas criações armoriais e se apresenta basicamente de duas formas: como recriação de modelos textuais, textos e mídias, e como estreita relação entre as mídias. Nesta pesquisa apresentamos e discutimos alguns exemplos dessas criações, com enfoque na obra artística de Ariano Suassuna, em especial nas iluminogravuras, bem como nas criações e recriações de artistas armoriais contemporâneos.

RESUMEN

Desde la primera publicación oficial del Movimiento Armorial, en el programa del concierto *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, en octubre de 1970, Ariano Suassuna deja clara la diversidad de las artes y medios que iría componer el movimiento y las innumerables otras que servirían como inspiración para los artistas armoriales, así como la estrecha interrelación entre ellas, que funcionaría como una de las bases del movimiento. Esta interrelación a que se refiere Suassuna repercute de manera contundente en las creaciones armoriales y se presenta básicamente de dos formas: como recreaciones de modelos textuales, textos y medios, y como estrecha relación entre los medios. En esta pesquisa presentamos y discutimos algunos ejemplos de esas creaciones, con enfoque en la obra artística de Ariano Suassuna, en especial en las iluminogravuras, así como en las creaciones y recreaciones de artistas armoriales contemporáneos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Como tudo começou.....	13
Esta pesquisa	14
Definição do campo da intermedialidade.....	15
CAPÍTULO 1 - Ariano Suassuna artista plástico e o Armorial	18
1.1 Estética, poética e crítica	21
1.2 Uma teoria da arte, segundo Ariano Suassuna	22
1.3 Ariano Suassuna, artista plástico	25
1.3.1 A preparação do multiartista	25
1.3.2 A estreia e o andamento das obras	32
1.3.3 As obras do escritor-artista	45
CAPÍTULO 2 - Armorial: uma poética com DNA intermediático	55
2.1 Movimento Armorial, preparação e fases	55
2.2 A intermedialidade e a poética armorial	60
2.2.1 A recriação	61
2.2.1.1 O romanceiro popular e o folheto de cordel	61
2.2.1.2 Os emblemas	64
2.2.2 As relações estreitas entre as mídias	69
2.2.2.1 Transposição midiática	69
2.2.2.2 Combinação de mídias	69
2.2.2.3 Referências intermediáticas	70
CAPÍTULO 3 - Iluminogravuras: interações entre o poeta e o artista plástico	72
3.1 A gênese das iluminogravuras	72
3.2 Os poemas	75
3.3 Os álbuns de iluminogravuras	77
3.4 As pranchas ou as iluminogravuras propriamente ditas	82

3.5 Estudo de caso: a iluminogravura <i>A Mulher e o Reino</i>	84
--	----

CAPÍTULO 4 - Interações intermediáticas nas obras de artistas armoriais contemporâneos	89
---	----

4.1 As iluminogravuras de Romero de Andrade Lima	89
--	----

4.2 O figurino armorial de Romero de Andrade Lima	95
---	----

4.3 Os mosaicos armoriais de Guilherme da Fonte	100
---	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS	107
--------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Como tudo começou

A semente desta dissertação brotou no ano 2000, quando cursávamos o último ano da graduação do curso de Design Gráfico na Universidade do Estado de Minas Gerais. O tema do nosso projeto final era a transposição do folheto de cordel tradicional para o meio digital, em um site na internet. Tratava-se de um projeto ousado para aquele ano, visto que estávamos propondo uma quebra de paradigmas: transportar a clássica impressão em papel, feita por artistas populares e para um público igualmente popular, para uma nova mídia, que naquele momento estava distante dos meios de produção e recepção dos folhetos.

Nessa mesma época, ao levantarmos nossa pesquisa teórica sobre literatura de cordel, encontramos-nos, pela primeira vez, com aquele que viria a ser o nosso grande inspirador, tanto na arte, quanto na literatura: Ariano Suassuna. Nosso primeiro contato deu-se por meio de uma matéria na Revista *Palavra* (2000c) na qual eram apresentadas cinco iluminogravuras dos álbuns lançados pelo autor em 1980 e 1985. Aquelas imagens brilharam diante de nossos olhos e abriram-nos um novo horizonte, que, com o passar do tempo, transportou-se do design gráfico para a literatura e hoje concretiza-se por meio desta pesquisa.

Provavelmente, por termos uma formação multidisciplinar e o nosso olhar transitar constantemente pelo universo da arte, do design e da literatura, as iluminogravuras nos causaram um grande impacto, pois reuniam em uma mesma obra várias expressões artísticas que a tornavam ao mesmo tempo enigmática, bela e intrigante. Lançamo-nos então em busca da “decifração do enigma”: o que aquelas imagens queriam dizer? E os poemas, que, recheados de palavras “concretas”, ora faziam uma referência direta às imagens, ora pareciam não ter nenhuma relação com elas. Como se dava essa articulação? Existiria um projeto estético por trás dessas criações? Ariano Suassuna era um conhecido dramaturgo, mas ele era também poeta e artista plástico? Ou era um multiartista? Que outras obras artísticas ele havia criado? As suas obras tinham como pressuposto relacionar as diversas expressões artísticas? Elas tinham uma relação entre si? Como essa relação se iniciou?

Em busca dessas respostas iniciamos um mergulho na obra artística, literária e ensaística de Suassuna e na obra crítica sobre ele. Tivemos também vários encontros com o autor e vivenciamos vários momentos a seu lado, seja em conversas informais, em entrevistas

personais e coletivas, nas aulas-espetáculos ou mesmo em rápidos encontros nos bastidores. Conhecemos sua casa, sua família, seu mundo; tivemos acesso aos originais de suas obras artísticas, inclusive as páginas e ilustrações de seu novo livro, finalizado poucos dias antes de sua morte.

Também conversamos com seus familiares, em busca de respostas para as infindáveis dúvidas que ainda hoje nos perseguem; tivemos acesso aos artistas armoriais e às obras por eles produzidas; estivemos na residência do poeta e pesquisador Carlos Newton Júnior, na qual tivemos o privilégio de conhecer e fotografar obras de seu riquíssimo acervo artístico, literário e crítico. Hoje, podemos dizer com absoluta certeza que quanto mais aprofundamos na obra de Suassuna, mais ela se torna infinita, pois há sempre algo novo a ser descoberto, tal como um “enigma” a ser revelado.

Nos últimos anos de sua vida, Ariano Suassuna dedicou-se a rever sua obra, acrescentando a ela não somente elementos da cultura popular e da arte rupestre, mas, sobretudo, reforçando as relações entre seus próprios textos, conferindo assim maior unidade à sua produção artística. Em meio a este trabalho, especificamente no mês de agosto de 2013, o autor foi acometido por dois enfartes e um aneurisma e, um ano depois, em julho de 2014, ele veio a falecer, vítima de um AVC hemorrágico. Sua última obra, o romance *O Jumento Sedutor*, na qual todas as artes e mídias estariam interligadas, foi finalizada poucos dias antes de sua morte e encontra-se em revisão final para publicação póstuma.

Esta pesquisa

Nosso objetivo nesta pesquisa é mergulhar no universo artístico de Ariano Suassuna para verificar como se deu a relação entre as artes na sua obra, sobretudo dentro do contexto do Movimento Armorial e nas iluminogravuras, e como ela se refletiu na produção dos artistas armoriais, tentando responder a seguinte questão: seriam as relações entre as diversas artes e mídias um dos principais centros do ideário armorial, em especial como foi posto em prática na obra de seu criador e líder?

Para tanto, iniciamos delimitando o conceito de poética armorial, enfatizando seu aspecto programático e sua ligação quase indissociável com a *persona* Suassuna. Em seguida, tratamos das principais reflexões suassunianas sobre o conceito de arte, na tentativa de esboçar uma teoria da arte segundo Ariano Suassuna para, então, apresentar as produções artísticas de Suassuna desde a sua formação como artista plástico, buscando encontrar os momentos que

provavelmente despertaram seu olhar para a proposta armorial de integração entre as artes. Traçamos também o perfil do Movimento Armorial, que acreditamos já ter nascido com DNA intermediário, e levantamos os pontos nos quais esta vocação se revela.

Fazemos uma imersão no universo das iluminogravuras, até o momento¹ a mais bem sucedida experiência suassuniana de relação entre imagem e texto. Elas concretizam o sonho suassuniano e armorial de unir, em um só emblema, texto literário e imagem, “para que a Literatura, a Tapeçaria, [e] a Gravura, (...) falem, todas, através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas” (SUASSUNA, 1989). Buscamos as suas origens nas iluminuras medievais, explicitando seu processo editorial e analisando a peça *A Mulher e o Reino – Com Tema do Barroco Brasileiro* à luz das teorias da intermedialidade e em relação ao conjunto da obra suassuniana.

Verificamos também como se refletiu a vocação intermediária dos pressupostos armoriais na obra dos artistas Romero de Andrade Lima e Guilherme da Fonte.

Definição do campo da intermedialidade:

Apesar da clara relação intertextual que a produção armorial mantém com o romancista e a cultura popular, tratamos nesta pesquisa da relação entre as diferentes artes e mídias. Dessa forma, faz-se necessário apresentar uma definição de nosso campo teórico.

Irina Rajewksy explica que a “intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (...) de alguma maneira acontecem entre as mídias”. Portanto, o termo *intermediário* “designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. Porém, um conceito tão amplo como este “não nos permite derivar uma única teoria que se poderia aplicar uniformemente a todo assunto heterogêneo, abrangendo concepções diferentes de intermedialidade”, como também não nos ajuda “a caracterizar de forma mais precisa qualquer fenômeno individual em seus termos formais distintos”. Assim, têm surgido várias teorias de intermedialidade, “cada uma com suas próprias premissas explícitas ou implícitas, seus próprios métodos, interesses e terminologias” (2012, p. 18).

Trabalhamos aqui com três teorias, coerentes entre si, e que se adequam à análise das relações entre as artes no Movimento Armorial, bem como na obra de Ariano Suassuna e dos

¹ Até o momento, pois, acreditamos que a obra *O Jumento Sedutor*, ainda inédita, será ainda mais bem sucedida neste aspecto.

artistas armoriais contemporâneos. Os textos críticos que expõem essas posições teóricas são os seguintes: “Inter Textus / Inter Artes / Inter Media” (2006) e “Intermedialidade” (2008), de Claus Clüver; “Intermedialidade, intertextualidade e remediação” (2012), de Irina Rajewsky; e “Nuanças do Pictural” (2012), de Liliane Louvel. No capítulo 2, cada uma dessas teorias será mais bem apresentada e relacionada com o nosso objeto de pesquisa.

Para que fiquem claras as nossas considerações, buscamos construir o conceito de mídia que utilizamos aqui, pois este varia muito de acordo com o discurso no qual está inserido. Claus Clüver explica que o próprio termo é “relativamente recente no português brasileiro, e no uso diário seu significado é normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais”, e completa dizendo que a “língua inglesa, onde o uso de *medium* e *media* tem uma longa tradição, oferece um leque de significados, entre os quais *medium of communication* e *physical or technical medium* são os mais relevantes para o discurso sobre intermedialidade”. Este conceito de mídia como mídia de comunicação é o que “fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre intermedialidade”. (2008, p. 9)

Clüver apresenta como ponto de partida para a definição de mídia a proposta de Bohn, Müller e Ruppert, que conceituam mídia como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (citado por CLÜVER, 2008, p. 9).

Essa definição nos parece bastante adequada para os estudos da intermedialidade e para o uso que fazemos do termo, pois podemos considerar que a transmissão de signos de um emissor para um receptor inclui, além das mídias tradicionais de comunicação – tais como rádio ou televisão –, as artes tradicionais – pintura, desenho, escultura etc –, bem como as novas formas artísticas e de comunicação que continuam surgindo e que não fazem parte do cânone tradicional. Entre estas destacamos as insígnias heráldicas sertanejas – das quais os ferros-demarcador seriam um gênero –, tão importantes na obra de Ariano Suassuna. Dessa forma, o termo mídia engloba todas as formas artísticas e de comunicação que continuam surgindo, sem que seja necessário discutir se um determinado produto cultural é ou não arte.

Em outro aspecto, poderíamos também classificar as mídias como “mídias eruditas” e “mídias populares”, já que aqui consideramos que toda arte é também uma mídia, apesar de nem toda mídia ser rigorosamente uma arte. As “mídias populares” seriam aquelas às quais Suassuna se refere ao tratar da cultura popular – tais como as insígnias heráldicas populares, que englobam as bandeiras e os estandartes das festas religiosas – e que servem como referência

para a criação das “mídias eruditas” – a escultura, pintura, gravura, desenho, cinema, arquitetura e literatura, dentre outras – criadas pelos artistas armoriais:

Da Escultura armorial, o melhor que podemos dizer é que ela se origina, diretamente, dos entalhes das xilogravuras dos "folhetos", da tradição da escultura em madeira dos "santeiros" e "imaginários", e das esculturas em pedra do barroco "primitivizado" do Nordeste. (SUASSUNA, 1970, p. 43)

É importante ressaltar que os estudos da intermedialidade são ainda recentes e são alvo de uma discussão aberta, formada por opiniões teóricas distintas, sem respostas consolidadas. Porém, ousamos propor a nossa leitura como mais um ponto de discussão em meio a esse terreno ainda instável.

CAPÍTULO 1

Ariano Suassuna artista plástico e o Armorial

Além de dramaturgo e romancista consagrado, Ariano Suassuna foi também poeta e, sobretudo, um importante defensor da cultura brasileira, produzindo ao longo de sua vida artística e literária uma série de ensaios e textos críticos a respeito da arte, literatura e cultura brasileira e universal.

De forma conjunta com a sua produção crítica e literária, Suassuna produziu uma significativa obra artística que transita pelo universo do desenho, pintura, gravura, cerâmica e tipografia, chegando até mesmo a criar duas formas de expressão artística batizadas por ele como *iluminogravura*² – que poderíamos definir como um gênero da mídia manuscritos iluminados – e *estilogravura*³ – um gênero da mídia desenho. Dotada de grande erudição e hermetismo, e fruto de uma profunda interiorização, a obra artística não literária de Ariano Suassuna é bastante desconhecida do público e da crítica.

Por ocasião de seu falecimento, em 23 de julho de 2014, muitas matérias veiculadas nos meios de comunicação exibiram reproduções, ou recriações, de sua obra artística ou de seus fragmentos, adornando textos ou servindo como elemento de diagramação dos leiautes. Porém, em função do desconhecimento da obra artística suassuniana, principalmente fora do estado de Pernambuco, essas imagens pareciam ser somente elementos decorativos, não contribuindo para o reconhecimento de Ariano Suassuna como artista plástico e autor das imagens.

Ariano Suassuna foi a figura central do Movimento Armorial, um projeto cultural e artístico coletivo, que tinha como objetivo combater o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira, buscando uma arte erudita fundamentada na cultura popular. O Movimento Armorial, apesar de ter sido concebido como a “comunhão” das ideias de um grupo de artistas que compactuavam de um mesmo pensamento, foi o ponto de partida para que cada um deles posteriormente seguisse, individualmente, seu caminho, pois o movimento sempre ressaltou a liberdade criadora de seus membros.

Por tratar-se de uma poética cujos princípios permanecem válidos, o armorial continua, ainda hoje, vivo, “atual e atuante” – conforme Suassuna costumava dizer – e até mesmo político, pois pretende dissolver a hierarquia entre a arte popular e a erudita, além de representar um

² Definição de Iluminogravura: ver pg. 45

³ Definição de estilogravura: ver pg. 50

projeto artístico-cultural nacional. Porém, é muito difícil separar a poética armorial do homem Ariano, uma vez que ela é profundamente ligada à *persona* Suassuna.

O projeto armorial representa também o sonho suassuniano de integração das diversas artes, para que juntas elas “falem, todas, através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas. Insígnias de qualquer maneira desenhadas, gravadas e iluminadas (...) pela forma e pela imagem da palavra” (SUASSUNA, 1989). A poética armorial pode ser lida hoje como uma antecipação da conceituação de *Ilumiara*, nome dado por Ariano Suassuna para o conjunto de sua obra, que se articula como uma rede formada por diversas artes e mídias e referencia sua própria obra, seu universo pessoal e sua autobiografia.

O neologismo *ilumiara* foi utilizado por Suassuna pela primeira vez em 1993, em um ensaio com o título de “Yaari – Diálogo sobre a *Ilumiara* Brennand” (2008a, p. 249-264), com o objetivo de apresentar a obra de Francisco Brennand em catálogo de exposição em Berlim. Neste ensaio, Suassuna diz que este termo refere-se aos “anfiteatros ou conjunto-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Carirys no sertão do Nordeste brasileiro”⁴, que se configuravam como lugares de cultos e normalmente tinham “como núcleo uma Itaquatiara, isto é, um Monólito-central, lavrado por baixos-relevos ou decorado por pinturas rupestres” (SUASSUNA, 2008a, p. 253). As *ilumiaras* seriam espaços carregados de ruínas, marcas e rastros de memória, “destroços de uma vasta obra, meio de arquitetura, meio de escultura”, na qual “achamos vestígios e destroços de quase tudo” (SUASSUNA, 2008a, p. 254). Tal como o anjo da história benjaminiano, Suassuna parece querer “parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” (BENJAMIN, 2012, p.14).

A mais importante itaquatiara brasileira, segundo Suassuna, é a Itaquatiara do Ingá, ou Pedra do Ingá, como é mais conhecida. Trata-se de um enorme bloco de gnaiss, de vinte e quatro metros de largura por três de altura, localizado no município de Ingá do Bacamarte, próximo à cidade de Campina Grande, na Paraíba, gravado com enigmáticas imagens pelos povos pré-históricos. Trata-se de “um Altar, semelhante a essas Aras estranhas e a esses Tronos brutais de pedra que os Povos antigos, contemporâneos do *Velho Testamento*, erguiam [...] como implorações de piedade ou como locais de sacrifício a suas Divindades implacáveis” (SUASSUNA, 2008a, p. 254).

⁴ Em todas as citações dos trechos escritos por Ariano Suassuna, mantivemos as letras maiúsculas e minúsculas tais como foram registradas pelo autor. Sobre este assunto, Suassuna (2008a, p.279) faz a seguinte declaração: “São minhas heranças barrocas, populares e simbolistas que explicam, entre outras coisas, minhas maiúsculas ‘arbitrárias’ e meus hifens ‘não autorizados’”.

São cinco os conjuntos escultóricos, ou “ilumiaras arquitetônicas”, batizadas por Suassuna: *Ilumiara Brennand* (conjunto escultórico criado por Francisco Brennand na antiga fábrica que pertenceu a seu pai, em Recife); *Ilumiara Pedra do Reino* (situada em São José do Belmonte, na Paraíba, ao redor dos monólitos que dão nome ao lugar); *Ilumiara Zumbi* (localizada em Olinda, no local onde viveu Mestre Salustiano); *Ilumiara A Coroada* (conjunto escultórico e artístico localizado nos jardins da casa onde residiu Ariano Suassuna, em Recife); e *Ilumiara Jaúna* (está sendo construída por seu filho, Dantas Suassuna, na Fazenda Carnaúba, na cidade de Taperoá, na Paraíba, a partir das indicações literárias descritas na obra inédita *O Jumento Sedutor*)⁵.

Suassuna revela que, a seu ver, “o Santuário de Congonhas e a Itaquatiara do Ingá são precursores dessa Obra-maior que é a *Ilumiara Brennand*” (SUASSUNA, 2008a, p. 255),

a estranha obra que um artista de gênio, Francisco Brennand, está reedificando aos poucos [...], povoando de esculturas que ele mesmo imagina e modela em barro [...], por entre palavras de escritores e poetas que, de algum modo, lançam luz sobre seu processo criador e que ele grava também a ferro e fogo nas paredes do seu Santuário. (SUASSUNA, 2008a, p. 250)

Além dos conjuntos arquitetônicos, Suassuna explicou que *A Divina Comédia* e *Dom Quixote* também são ilumiaras, por constituírem, como diria Kristeva, “um mosaico de citações” (1974, p. 64). Porém, para o autor,

a obra literária que com mais propriedade pode assim ser chamada é o *Fausto*, onde achamos vestígios e destroços de quase tudo: desde o Livro de Jó até uma peça medieval de bonecos que Goethe, em sua juventude, viu numa Feira e que foi se juntar ao chamado *Livro Popular*, publicado em 1587 pelo editor Spiess, de Frankfurt; desde *O Grande Teatro do Mundo* e *O Mágico Prodigioso*, peças de Calderón de la Barca, até o outro *Doctor Faustus*, escrito por Christopher Marlowe no século XVI. (2008a, p. 254-255)

Para “fundir” sua “obra total” na *Ilumiara*, nos últimos anos de vida o autor retomou suas criações, fazendo os ajustes necessários para que cada obra conversasse com a outra e juntas mantivessem a coerência do conjunto, de forma que fosse possível a cada parte interagir com o todo. O exemplo mais conhecido é o reaparecimento dos personagens João Grilo e Chicó, originários da peça *Auto da Compadecida*, de 1955, substituindo os personagens Piolho e Aauto, no *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*⁶, a partir da

⁵ Informação verbal dada por Carlos Newton Junior durante a banca de defesa dessa dissertação, em 26/03/2015.

⁶ Todas as vezes em que nos referirmos à obra *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*, a trataremos aqui por *A Pedra do Reino*, bem como à obra *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romanesca brasileira*, a qual trataremos como *O Rei Degolado*.

5ª edição – sem considerar a edição do Círculo do Livro – publicada pela editora José Olympio⁷. Da mesma forma, as ilustrações criadas por Suassuna para esta obra – cuja 1ª edição foi lançada em 1971 –, foram recriadas em novas obras, ampliando, desta forma, a rede intertextual e interartes que forma *A Ilumiara*.

Verificamos então que, além da preocupação com a relação intratextual e intertextual entre as diversas partes de sua obra – segundo Claus Clüver (2006b, p.14), ao falarmos sobre relação intertextual já estamos pressupondo uma relação intermediática – Ariano Suassuna promoveu uma rede de relações intermediáticas em suas obras, propondo um cruzamento de fronteiras entre as artes e mídias. Além disso, tendo em vista sua ideia de *Ilumiara*, cada parte de sua obra deve falar pelo todo; ou seja, para que seja possível fruir plenamente a obra suassuniana, é preciso percorrer todo o conjunto.

1.1 Estética, poética e crítica:

Inicialmente, é preciso que se faça uma distinção entre estética, poética e crítica, para que fique claro o conceito de poética armorial. Carlos Newton Junior lembra que, ao nos referirmos à “‘estética armorial’, estamos cientes de que usamos o termo ‘estética’ de modo extensivo, de maneira a englobar considerações que, a rigor, por serem de caráter mais programático, estariam fora do campo estético propriamente dito”. Segundo ele, no ideário armorial há muito mais elementos de poética do que estética, além de algo de crítica, pois, no Movimento Armorial, quando existe um posicionamento diante de determinada obra, atribui-se muitas vezes “um juízo de valor a uma obra individual” (2012a, p. 38).

Luigi Pareyson, em *Os problemas da estética*, diferencia poética de crítica dizendo que “a poética diz respeito à obra por fazer”, tendo como tarefa “regular a produção da arte”, e a crítica diz respeito à “obra feita”, e sua função é “avaliar a obra de arte” (2001, p. 10-11). Ele observa que ambas “são indispensáveis ao nascimento e à vida da arte”, pois

nem o artista consegue produzir artes sem uma poética declarada ou implícita, nem o leitor consegue avaliar a obra sem um método de leitura mais ou menos consciente, mesmo que não seja necessário que se traduzam em termos explícitos, isto é, que a poética seja consignada num código de normas e preceitos ou a crítica governada por um método declarado. (2001, p. 11)

⁷ Não somente esta alteração, mas outras, foram sendo introduzidas a partir da 5ª edição. Fonte: entrevista por e-mail, concedida por Carlos Newton Junior, em 13/10/2014.

Pareyson explica que a poética é, na verdade, um “programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística” e que “traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte”. Já a crítica é entendida por ele como “o espelho no qual a obra se reflete: ela pronuncia o seu juízo enquanto reconhece o valor da obra, isto é, enquanto repete o juízo com que a obra, nascendo, aprovou-se a si mesma (2001, p. 11).

Sobre a questão da estética, Pareyson afirma que esta, ao contrário da poética, “não tem nem caráter normativo nem valorativo: ela não define nem normas para o artístico nem critérios para o crítico. Como filosofia, ela não tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla”. Mais, ainda, “longe de prescrever leis ao artista ou critérios ao crítico”, diz o autor, a estética “estuda a estrutura da experiência estética” e neste ponto ela se encontra com a poética e a crítica (2001, p. 11-12).

Apesar de o Movimento Armorial não ter uma linha rígida de princípios, por ser um movimento aberto e partir do exercício da atividade artística de seus “seguidores” ou “referências” – tais como Gilvan Samico e Francisco Brennand –, ele tem um caráter programático, e aponta direções para a criação de uma arte brasileira erudita fundamentada na cultura popular, configurando-se numa poética.

Hoje, mais de quarenta anos após o lançamento do movimento, a poética armorial continua, como já foi dito, viva, “atual e atuante”, em parte provavelmente devido ao legado programático deixado por Ariano Suassuna, que, apesar de não ter a intenção de teorizar como um crítico de arte, produziu um conjunto considerável de reflexões, muitas vezes de caráter ensaístico, apontando direcionamentos para uma criação armorial.

1.2 Uma teoria da arte, segundo Ariano Suassuna:

Para Ariano Suassuna, a grande diferença entre o cientista e o artista é o fato de que o artista, quando não se satisfaz com o universo cotidiano, inventa outro e, “nessa invenção, tem uma liberdade a que o cientista (...) não tem direito”. Isso se dá porque o cientista “procura a Verdade, enquanto que o artista procura criar a Beleza – é este o grande interesse de qualquer artista ou escritor verdadeiro”. Porém, tanto a arte como a ciência, apesar de seguirem por caminhos distintos, “partem de um só e mesmo núcleo, ‘a noite criadora da vida pré-consciente

do intelecto’, e ambas valorizam não somente a reflexão mas também a imaginação e a intuição” (1991, p. 127).

Um fato que sempre o impressionou é “a tendência que todos nós temos para achar que a nossa geração e o nosso tempo são superiores aos tempos e às gerações anteriores”. Suassuna, porém, relata que o homem contemporâneo continua com os mesmos “sofrimentos” e as mesmas “ignorâncias” do homem pré-histórico, pois os problemas fundamentais da humanidade são os mesmos. Segundo o autor, o que muda é o modo como surgem e a forma como são enfrentados (1991, p.127):

Por que é que a gente nasce? Qual é o sentido da vida? A vida tem sentido? Deus existe? Deus não existe? A matéria é eterna? [...] Porque nascemos? Por que morremos? Qual é a origem do Mal e do sofrimento? Por que é que, no momento em que nascemos, já estamos condenados à morte por um crime que não cometemos? (1991, p. 127)

Nesse sentido, “a arte, em qualquer tempo e em qualquer lugar, foi, e sempre será, uma daquelas tentativas de resposta que o Homem empreende perante o desafio do mundo, o enigma do Universo, o segredo da Vida e da Morte”; o que varia é a forma como cada comunidade irá enfrentar seus problemas. Portanto, não se pode dizer que determinada arte é superior a outra, pois tanto a rupestre quanto a contemporânea, tanto a popular como a erudita, são “uma tentativa de resposta a essas indagações”. Mas não uma tentativa de explicação tal como a ciência, e sim uma tentativa de, “pela criação da Beleza artística, criar uma resposta ou uma contraproposta à Beleza e à Feiura naturais” (SUASSUNA, 1991, p. 127).

A propósito do conceito de uma arte universal, Suassuna afirma que a única arte que existe é aquela que, “sendo nacional, local e, mais do que isso, expressão do universo particular de um indivíduo, se universaliza pela boa qualidade e pela divulgação” (1991, p. 127) e propõe um mergulho dentro da própria cultura a fim de encontrar seus traços universais, tais como os “grandes poetas”, que “superam a voz individual para assumir a nacional e, através dela, a da Humanidade” (2008a, p. 94).

Suassuna (1991, p. 127) ressalta que o “movimento cultural paleolítico”⁸, o qual ele batiza como “Movimento Rupestre”,

⁸ Sobre este assunto, Suassuna revela o seguinte: “o Paleolítico é um dos poucos tempos em que acontece uma linguagem comum se espalhar praticamente pelo mundo inteiro” (SUASSUNA, 1991, p. 127)

esse Movimento, bastante anterior ao Movimento Impressionista, ao Surrealista ou ao Cubista, é o primeiro movimento artístico que alcançou dimensão universal. E mais ainda: é um Movimento de vanguarda, muito mais ousado e libertário do que todos esses que enumerei. Tanto assim que a vanguarda do século 20 está se reencontrando com ele. (1991, p. 127)

O autor compara a arte rupestre à arte popular e salienta que as discriminações que acontecem com a primeira são muito semelhantes às que acontecem com a segunda, pois, em ambos os casos, parte-se do princípio de que “a Cultura europeia, de origem greco-latina e judaico-cristã é superior às outras”. Mas haveria também outras razões, pois, por uma questão cronológica, a arte rupestre está situada fora da cultura ocidental; além disso, no Brasil, porque a arte popular é “aquela que se cria no âmbito da Cultura mestiça de ibéricos-pobres, negros e índios, uma e outra são consideradas inferiores à Arte ‘erudita’” (1991, p. 128).

Ariano Suassuna define cultura popular como sendo aquela feita pelo povo, os “analfabetos ou semianalfabetos”. Ela é formada pelo conjunto dos espetáculos populares, tais como o bumba-meu-boi, pelo romanceiro popular, as esculturas de barro queimado, as bandeiras e estandartes das festas populares; enfim, por “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” (2008a, p. 156).

Assim, tanto a arte popular quanto a rupestre e a erudita têm que ser “olhadas com o mesmo respeito”, pois é por meio delas que “o homem responde aos desafios e enigmas da Vida, procurando até modificar o Mundo ao lhe propor esse outro universo transfigurado pela beleza” (SUASSUNA, 1991, p. 128). A arte deve, então, seguir o caminho da integração, e não da discriminação, e completa:

Quanto a mim, o jeito que encontrei de desempenhá-la foi o de inventar histórias para narrá-las ou encená-las. E, ao mesmo tempo, desenhar formas e figuras recriadas a partir da mesma realidade que cercava o Homem pré-histórico – o do Nordeste brasileiro, o do Norte da África, do Sul da França ou da Espanha. (1991, p. 128)

É importante notar que Suassuna fala em recriar e não em imitar as formas, pois, como ele explica, “toda Arte é uma re-interpretação do real feita pelo artista – quer ele queira ou não queira, fazer tal recriação” (1991, p. 130). A arte popular das xilogravuras dos folhetos de cordel seria, para os artistas armoriais, um modelo de recriação *real-mítico*, pois a sua pureza e vigor, aliados à sua forma, tomam “o real como ponto de partida para a imaginação criadora e transfiguradora do artista”, resultando na presença de imagens do fantástico e do mítico,

“exatamente na medida em que saíam da imaginação ao mesmo tempo irônica, mística, satírica e alucinada do povo nordestino” (SUASSUNA, 2008a, p. 215-216).

Suassuna contesta o fato de a introdução da técnica da perspectiva na arte configurar-se como um progresso em sua evolução, alegando que esta seria apenas mais uma mudança no ciclo da arte, “tanto assim que a arte do século 20 abandonou de novo a perspectiva – e nem por isso é inferior à do século 19, é apenas diferente dela” (1991, p. 129).

Ele defende que a “encantação” das xilogravuras nordestinas se deve, entre outros fatos, ao traço vigoroso e tosco que contorna as figuras, às grandes zonas chapadas de negro em contraste com os espaços em branco, ao achatamento geral da figura e à sua consequente ausência de profundidade, ou perspectiva (2008a, p. 215).

Quanto ao termo realismo, o autor sugere que deve ser utilizado “com muito cuidado” ao servir como referência para qualquer tipo de arte, pois “muitos erros de apreciação em Pintura vêm do fato de se pensar que um quadro é tanto melhor quanto melhores sejam os conhecimentos científicos, de Anatomia, por exemplo, do pintor” (1991, p. 130). O mesmo poderia ser dito em relação à perspectiva, que, como já foi dito, não representa um avanço da arte, apesar de seu realismo e técnica apurada.

Reflexos diretos destas colocações estão fortemente marcados na poética armorial e em seu caráter programático, uma vez que Suassuna, ao longo dos mais de quarenta anos do lançamento do movimento, propôs incrementos à proposta inicial, que tinha como bandeira o romanceiro popular e o resgate da cultura popular. Dentre estas propostas está o retorno à origem da cultura brasileira por meio da recriação da arte rupestre, a fim de encontrar a “unidade cultural da América Latina, assim como o parentesco que nos une à Arte de todo o Terceiro Mundo” (SUASSUNA, 1989).

1.3 Ariano Suassuna, artista plástico

1.3.1 A preparação do multiartista

Ariano Suassuna se declarava um apaixonado por todos os tipos de arte, com um apreço especial pela música – ele estudou piano – e pintura; após circular por vários campos artísticos, terminou por focar o seu trabalho na literatura, que era a arte fundamental para ele. Entretanto, mesmo antes de sua estreia como artista plástico, com a criação das ilustrações de

A Pedra do Reino (1971), nunca abandonou por completo as artes plásticas, mesmo que de forma experimental e esporádica.

Além de suas produções artístico-literárias, de sua importante contribuição como ensaísta⁹, e de seu trabalho como professor de disciplinas ligadas à estética, artes plásticas, teatro e literatura na UFPE (de 1956 a 1989), Ariano Suassuna participou de importantes episódios no cenário cultural pernambucano. Entre eles, destacamos: o TEP - Teatro do Estudante de Pernambuco e o TPN - Teatro Popular do Nordeste, situados na vanguarda do movimento teatral, “rejeitando qualquer aburguesamento da arte, representando nas fábricas e nas praças para um público que, amiúde, nunca tinha entrado num teatro” (SANTOS, 2009, p. 264); e o Gráfico Amador, que lhe rendeu uma grande visão sobre as artes gráficas, além de lançar o Movimento Armorial, do qual foi o idealizador e articulador:

Já me dediquei à Literatura: escrevi romances, poemas, ensaios e peças de teatro. Procurei colaborar no campo das outras Artes e fazer o que me era possível pela Cultura brasileira, viajando, dando entrevistas, escrevendo, fazendo conferências, ajudando aos mais moços, organizando concertos, exposições e espetáculos de várias naturezas. (SUASSUNA, 1981)

A iniciação de Suassuna nas artes plásticas deu-se a partir de 1943, devido à influência do amigo Carlos Alberto de Buarque Borges¹⁰ e sua amizade com Francisco Brennand. Mas sua experiência mais aprofundada no campo artístico-literário deu-se a partir de 1946, quando ingressou na Faculdade de Direito do Recife. Lá, passou a conviver com um grupo de estudantes interessados em discutir uma nova proposta de teatro, mais voltado para as raízes da cultura brasileira e que promovesse um intercâmbio com outras manifestações artísticas, tais como as artes plásticas e a música, sendo este um terreno fértil para que Suassuna desenvolvesse seu potencial criativo. O líder deste grupo, Hermilo Borba Filho, amigo do jovem Ariano, foi quem melhor o definiu:

⁹ Ao longo de sua vida literária, Ariano Suassuna produziu “um sem-número de ensaios de enorme importância não só para o conhecimento das opções estéticas que balizaram seu trabalho de escritor e das influências recebidas na construção do seu universo ficcional, como, de resto, para o entendimento de sua visão pessoal sobre a cultura brasileira”. (NEWTON JUNIOR, 2008, p. 7)

¹⁰ Ariano Suassuna, “na companhia de Borges, saía a campo, no então bucólico bairro da Várzea, para pintar, ambos providos de cavaletes e inspirados naquela atitude dos impressionistas que fez com que estes fossem também chamados de pintores ‘ar-livristas’”. (NEWTON JUNIOR, 2012b, p.120-121)

Magro e alto, de uma coerência extremada, radical em suas opiniões, é de vê-lo numa discussão com amigos (com os inimigos basta que leiam os seus artigos): zombeteiro, argumentador desnorteante, irreverente, chocarreiro. [...] Vive com a maior convicção o preceito de Unamuno de que o artista espalha contradições.

Gostaria de crer em Deus como as crianças creem, mas crê com angústia, fervor e perguntas. Seu caráter é ouro de lei e, embora o negue, esforça-se para amar os inimigos como manda o Evangelho. Pode, pessoalmente, atacar um amigo, mas defende-o de público até com armas na mão.

A arte e a religião são por ele encaradas de maneira fundamental. Credo em Deus, tem medo do Demônio, mas ama as coisas simples da vida e transforma-as em poesia, às vezes trágica. Como artista, não esquece a grandeza do homem, no bem e no mal, porque é um dos poucos que têm consciência de ser, aqui, um peregrino. (Prefácio in: SUASSUNA, 1974)

Hermilo Borba Filho apresentou a Ariano Suassuna a poesia e o teatro de Federico Garcia Lorca, cuja temática era baseada no romanceiro popular espanhol. Suassuna imediatamente se identificou com Lorca, principalmente pelo fato de o espanhol fundamentar sua criação na cultura popular de seu país. Suassuna percebe que poderia fazer o mesmo em relação à sua origem, o sertão nordestino, e desde esse momento redireciona o rumo de suas criações. A partir de então, o romanceiro popular, que já era uma paixão do menino Ariano, passou a ser o norte para a criação, abrindo caminhos para a elaboração do Movimento Armorial, que será lançado mais de duas décadas mais tarde. Devido a este redirecionamento de seu olhar artístico, agora voltado para o sertão e para a cultura popular ali inscrita, Suassuna traz para o universo urbano as suas memórias de infância como sertanejo da Paraíba. Surge, a partir daí, o universo suassuniano, marcado principalmente pelo gosto pelo romanceiro popular, pela civilização do couro, pela heráldica sertaneja dos ferros-de-marcas, pelas festas e espetáculos populares e pelas referências aos elementos medievais-sertanejos originários dos povos ibéricos:

Outras vezes, ainda como num quadro ou numa tapeçaria, surgem imagens de verdadeiros estandartes, bandeiras ou galhardetes, imagens que podem parecer ‘medievais’ aos outros, mas que nós, nordestinos e armoriais, sabemos que se originam muito mais dos estandartes populares dos espetáculos do Povo do Nordeste, sendo por aí que reencontram, de uma forma brasileira, certas formas e valores medievais ainda vivos por aqui. (SUASSUNA, 1975, p.14)

Dessa visão suassuniana origina-se seu estilo¹¹, resultando em um universo próprio, porém marcado simbolicamente pela cultura do sertão. É esta a proposta que o autor irá buscar durante todo o seu percurso artístico, literário e crítico:

Em mim, a imaginação criadora sente verdadeira necessidade de trabalhar com as raízes fincadas nessa inesgotável e rica fonte brasileira que é o Romancista Popular Nordestino. É que também acredito – tanto com a cabeça quanto com o sangue – que só assim é que tenho a garantia da aprovação coletiva, que o Povo brasileiro dá aos folhetos, e a segurança de estar ligado a uma corrente literária que me identifica, ao mesmo tempo, com o Povo e com a tradição mediterrânea e ibérica que forma o núcleo da Cultura brasileira.” (SUASSUNA, 2008a, p.188)

Hermilo Borba Filho, o mais velho e amadurecido dentre os membros do grupo de estudantes da Faculdade de Direito do Recife¹², foi também o responsável pela retomada, em 1946, do Teatro do Estudante de Pernambuco, o TEP. Segundo Newton Junior (1999a, p. 38), “a importância do TEP, na renovação da cena cultural pernambucana, foi enorme. Renovação que transcendia o campo do teatro para espalhar-se por outras manifestações artísticas”. Para se ter uma medida dessa importância, Carlos Newton Junior (1999a, p. 47) relembra a participação do Teatro dos Estudantes na saudação ao escritor Albert Camus, em sua viagem ao Brasil, em 1949, proferida na Faculdade de Direito do Recife. Nesta saudação, Hermilo Borba Filho apresentou a Camus seus companheiros do TEP, sendo o primeiro deles Ariano Suassuna: “Este aqui é o poeta, Ariano Suassuna, que já escreveu três peças e muitos versos, gosta de falar na sua terra ainda virgem que é o sertão e recita de memória os sonetos de Camões e as canções de Frederico Garcia Lorca”¹³.

Segundo Guilherme Cunha Lima (1997, p. 14), entre 1954 e 1961, um grupo de intelectuais – dentre eles Ariano Suassuna – “autodenominado O Gráfico Amador produziu, no Nordeste do País, mais de trinta obras que vieram a se tornar marcos na história contemporânea da literatura, da arte e do design do Brasil”. Dentre os membros do primeiro ano do grupo, “com exceção de Orlando da Costa Ferreira, todos os outros haviam sido membros do Teatro do Estudante de Pernambuco, TEP, associação criada por estudantes da faculdade de Direito do Recife, da turma que ingressou em 1946” (1997, p. 85).

¹¹ Suassuna (2009, p. 123) relata que “Augusto Meyer fez uma distinção entre estilo – alguma coisa de profundo e entranhado no sangue do homem – e forma, aparência exterior de um conteúdo”.

¹² Ao ingressar na Faculdade de Direito em 1946, Hermilo Borba Filho já havia alcançado certo status como jornalista. (LIMA, 1997, p. 86)

¹³ Esta saudação foi publicada no *Jornal do Commercio*, do Recife, no dia 24 de julho de 1949, com o título de “Camus, Nosso Irmão” (citado por NEWTON JUNIOR, 1999a, p. 47)

Havia, pelos membros d'O Gráfico Amador, uma preocupação em fazer um trabalho inovador para a época e, para tanto, “colocaram sob forma impressa suas ideias sobre tipografia e comunicação visual”, entrelaçando “literatura com as artes plásticas e com o design, visando a equacionar nova forma de expressar os sentimentos de uma nova sociedade” (LIMA, 1997, p. 17-18).

De acordo com Idelette Muzart Fonseca dos Santos,

Desaparecido o TEP, em razões de dificuldades financeiras, a editora, o Gráfico Amador, contituiu-se, por sua vez, em notável centro cultural, ponto de encontro e salão literário onde se elaboraram projetos de criação de grupos de teatro amador para estudantes ou operários, onde jovens autores podiam ler suas obras, onde viveria uma arte nordestina que rompeu com os academicismos. (2000, p.103)

Lima (1997, p.85) revela que, em julho de 1955, após um ano de existência, o Gráfico Amador publica seu primeiro boletim, com a seguinte introdução:

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 projetados e realizados por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. (citado por LIMA, 1997, p. 85)

O papel de Ariano Suassuna no Gráfico Amador era o de “mãos limpas”¹⁴, ou seja, ao contrário dos “mãos sujas”, que trabalhavam na execução das peças, o autor se restringia ao trabalho intelectual, fornecendo seus textos para as publicações do grupo.

A participação no Gráfico Amador rendeu ao jovem Ariano a oportunidade de conhecer mais profundamente a produção artística e editorial de livros com tiragens artesanais e experimentais, como também ampliou sua visão a respeito das diversas possibilidades de interligação entre as distintas artes e mídias no campo editorial. Esta experiência irá se refletir fortemente nos anos seguintes, quando Suassuna publicará a obra *Ferros do Cariri: uma Heráldica Sertaneja* (1974) e os dois álbuns de iluminogravuras (1980 e 1985).

Dentre as publicações do Gráfico Amador apontadas por Lima (1997), pelo menos cinco foram de autoria de Ariano Suassuna:

¹⁴ Guilherme Cunha Lima (1997, p. 111) publica em sua obra uma foto de Ariano Suassuna sentado em uma cadeira, na sala da frente, onde funcionava a oficina do Gráfico Amador, com a seguinte legenda: “(...) Ariano Suassuna sentado na espreguiçadeira, que ele mesmo levou, para ficar vendo os outros trabalhar, como declarou em entrevista (...)”.

- 1955: *Ode* (livro constituído pelo poema *A Laurênio*). Publicado em duas edições, com projeto gráfico de Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, sendo a primeira edição ilustrada por Aloísio de Magalhães.
- 1956: *O Presépio e Nós* (poema). Publicado em cartão de natal.
- 1960: *A Pena e a Lei*. Programa de teatro para a peça com mesmo nome, com design de Gastão de Holanda.
- 1961: *O Casamento Suspeitoso*. Peça de teatro. Publicada pela Editora Igarassu¹⁵, com design e ilustração de Orlando da Costa Ferreira.

A última publicação do Gráfico Amador ocorreu em novembro de 1961, data coincidente “com a renúncia do presidente Jânio Quadros, fato que deixou o País numa grande crise institucional” (LIMA, 1997, p. 102).

Além do TEP, Ariano Suassuna marcou presença ativa no TPN – Teatro Popular do Nordeste, “que recusa o teatro de simples diversão – tanto quanto o puramente político – e assume, por sua vez, o papel de centro cultural, que tinha caracterizado o TEP e o Gráfico Amador” (SANTOS, 2000, p.103). A primeira montagem do grupo foi a peça *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, no Teatro do Parque, no Recife. No programa de estreia, Ariano Suassuna escreveu o seguinte texto:

Este [espetáculo] é que tem uma significação importante, não a peça de que o TPN se serviu. Em primeiro lugar, porque seu encenador é Hermilo Borba Filho: a impressão que tenho é que estamos começando de novo o Teatro do Estudante, com bases talvez mais sérias e mais profundas, com a mesma amizade, o mesmo calor, a mesma alegria da outra vez... Enfim, pela aparição do TPN que hoje começa a existir – um sonho de nossa juventude: o de um conjunto estável que desse à nossa região um teatro seu, fundamentado na tradição de uma dramaturgia nordestina e, por isso, com aspirações à universalidade. (citado por LIMA, 1997, p. 101)

Santos (2009, p. 26-27) aponta que o trabalho realizado, desde 1946, por Ariano Suassuna, pelo TEP e TPN com Hermilo Borba Filho, bem como aquele produzido pela Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e pelo Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico, irá se refletir naquela que seria a fase preparatória do Movimento Armorial, pois “trata-se de um trabalho de descoberta e sensibilização dos artistas e do público do Nordeste para a cultura popular, da elaboração a partir dessa arte popular de uma arte brasileira original e autêntica”, e completa:

¹⁵ Segundo LIMA (1997, p. 100), a “Editora Igarassu foi uma extensão do Gráfico Amador, como tentativa de profissionalizar a atividade que vinha sendo até então empreendida de forma amadorística”.

As tendências e as influências eram múltiplas, frequentemente opostas, mas fizeram do Recife um centro de pesquisa e de criação original, fora das capitais brasileiras que detinham até então a exclusividade do espírito de vanguarda e de inovação criadora. (2009, p. 26-27)

A década de 60 foi um período de grandes transformações na vida de Ariano Suassuna, que, a essa altura, já havia se tornado um dramaturgo reconhecido e premiado, cujas peças estavam sendo encenadas no Brasil e traduzidas para outros idiomas.

Além de seu trabalho como professor de estética na Universidade Federal de Pernambuco, Suassuna “assume, aos poucos, o papel de mestre e conselheiro de parte da jovem geração, dos artistas em particular” e, a partir de 1969, torna-se uma preocupação constante para ele proporcionar aos artistas meios de expressão para realização de seus projetos, levando-o “a aceitar cargos na administração universitária, e mais tarde na municipal, onde podia desempenhar esse papel de promotor e provocador – no sentido positivo – da criação artística” (SANTOS, 2009, p. 27-28).

No ano de 1969, Suassuna assume o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco e “transforma-o rapidamente num verdadeiro laboratório de pesquisa pluridisciplinar onde se encontram escritores, artistas plásticos e músicos” (SANTOS, 2009, p. 28). Em 1970 o autor publica as bases da Arte Armorial no programa do concerto *Três séculos de música nordestina: do barroco ao armorial*, que aconteceu juntamente com uma exposição de arte na cidade do Recife. Esse “espírito” armorial que, a partir de então, estava nas ruas, “à disposição dos inimigos para os ataques, e dos amigos para o incentivo e os elogios” (SUASSUNA, 1970), irá nortear o olhar artístico, musical e literário de Ariano Suassuna durante toda a sua vida:

A unidade nacional brasileira vem do povo, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de marcar bois e os autos de Guerreiros, do Sertão, até as bandeiras das cavalcadas e as cores azuis e vermelhas dos pastores da Zona da mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. Era a ligação com tudo isso que dava unidade ao meu trabalho de escritor, à pintura de Francisco Brennand, ao romance de Maximiano Campos, à poesia de Déborah Brennand, Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly, à gravura de Gilvan Samico, ao desenho de Fernando José Torres Barbosa, ao filme “A Compadecida” de George Jonas, à escultura de Fernando Lopes da Paz, a certas preocupações de arquitetos como Reginaldo Esteves, José Luis Menezes e Arthur Lima Cavalcanti, todos nós procurando fincar os pés nas raízes barrocas e populares do sangue nacional brasileiro. (SUASSUNA, 1970)

1.3.2 A estreia e o andamento das obras:

Figura 1 – *Insígnia Astrológica de Dom Pedro Dinis Quaderna, O Decifrador*¹⁶, criada por Ariano Suassuna para a obra *A Pedra do Reino*.



Fonte: SUASSUNA, 2012, p. 242

O lançamento do romance *A Pedra do Reino*, em 1971, marca a estreia oficial de Ariano Suassuna como artista plástico. O autor revela¹⁷ que originalmente pediu a seu amigo, o artista plástico Francisco Brennand, para criar as imagens. Este sugeriu o nome do gravador Gilvan Samico, que teria um estilo de trabalho mais próximo do que Suassuna precisava, já que as ilustrações deveriam seguir a poética das xilogravuras das capas de cordel. Samico, porém, estava na Espanha e Brennand, já conhecendo os desenhos de Suassuna, sugeriu que o próprio

¹⁶ Em relação a títulos, legendas das ilustrações e outras ocorrências semelhantes, inúmeras vezes aparecem grafados em caixa alta. Nestes casos, optamos por grafar com iniciais maiúsculas para uma melhor acomodação visual do nosso texto.

¹⁷ “Quando eu fui escrever o ‘Romance da Pedra do Reino’, eu procurei um amigo, Francisco Brennand, para fazer as ilustrações. Ele sabia que eu desenhava. E ele disse: eu faria com todo prazer, mas eu acho que mais aproximado do que você quer é Samico (...), mas o Samico estava para a Espanha. E Brennand disse: e eu vou mais longe, eu acho que você deveria fazer as ilustrações. Quando eu cheguei em casa, eu fiquei com aquilo na cabeça [...]. Eu nunca tinha feito uma coisa assim para publicar. Mas aí eu vi que havia uma vantagem no fato de eu fazer as ilustrações: é que no romance, as ilustrações são dadas como feitas por um irmão do narrador [...]. Se as ilustrações fossem de Gilvan Samico eu teria que colocar na capa ‘gravura de Gilvan Samico’ e deixaria de ser do personagem. E se eu fizesse não precisava colocar que a ilustração é de ninguém e eu poderia atribuir ao personagem. Então eu fiz as ilustrações da Pedra do Reino”. Informações fornecidas por Ariano Suassuna, em entrevista a Daniella Carneiro Libânio Rodrigues, em 08/08/2011. Carlos Newton Junior também trata deste assunto no ensaio *Ariano Suassuna, Artista Plástico* (2012b, p. 112-113).

ilustrasse o seu livro. Após um primeiro momento de hesitação, Suassuna enxergou aí uma grande oportunidade, já que no romance as ilustrações são dadas como feitas pelo personagem Taparica Pajeú-Quaderna, “cortador de madeira”, gravador, capista de folhetos de cordel e irmão bastardo de Quaderna, o narrador. Se as ilustrações fossem de Gilvan Samico, Brennan ou qualquer outro ilustrador, no livro teria de constar o crédito do criador, ao passo que, sendo de Suassuna, as ilustrações poderiam ser atribuídas ao personagem, contribuindo assim para aumentar a verossimilhança da obra.

O fato de não estar indicada n’*A Pedra do Reino* a autoria das ilustrações ajudou, como já observado, a aumentar a veracidade interna da narrativa, tal como almejava Suassuna. Por outro lado, essa ausência do crédito do autor como ilustrador teve um lado negativo, contribuindo “para manter o Suassuna artista plástico à margem das considerações da crítica e no mais absoluto anonimato, fazendo com que essa faceta do seu trabalho tenha passado inteiramente despercebida” (NEWTON JUNIOR, 2012b, p. 115).

Newton Junior (2012b, p. 111-112) ressalta que as ilustrações d’*A Pedra do Reino* representaram “uma espécie de linha divisória a partir da qual o autor decide enveredar por um novo caminho artístico, enriquecendo sobremaneira a sua travessia pelo áspero e duro território da Beleza”. Após esta estreia, verifica-se um universo diversificado de criações artísticas assinadas por Ariano Suassuna, que se desdobrou em suas próprias criações e nas recriações por outros artistas.

As ilustrações internas d’*A Pedra do Reino* seguem as características da pintura armorial: imagens aparentando-se com as xilogravuras das capas dos cordéis, apresentando contornos pretos bem delineados em contraste com o fundo branco, achatamento das figuras e ausência de perspectiva e profundidade. Além disso, as ilustrações estão profundamente articuladas e integradas com a narrativa, não somente pela imagem mas também pela legenda que acompanha a maioria delas, apontando assim para seu “caráter emblemático” (SANTOS, 2009, p. 206).

Todas as ilustrações estão representadas na cor preta, apesar de, em vários momentos da narrativa, serem descritas em uma versão colorida ou posteriormente receberem cores quando recriadas em novas mídias. A ilustração *Bandeira do Divino Espírito Santo do Sertão, que o Frade Conduzia* (Fig. 2) é um exemplo de imagem que recebeu, dentro d’*A Pedra do Reino*, uma descrição de suas cores, materiais e texturas, apesar de o narrador deixar claro que a ilustração consiste em uma gravura cortada em casca de cajá, que é a cópia da bandeira original:

O Frade conduzia ainda, presa na haste de uma lança de marmeleiro fincada no arção da sela, uma bandeira, mais alta do que larga, vermelha e com peças de ouro enfeitando o campo encarnado – ou “de goles”, para os que são, como eu, entendidos na nobre Arte da Heráldica. Nos cantos, formando uma “aspa” ou “santor”, havia quatro peças que pareciam ter sido bordadas em pano amarelo, imitando “ferros” de ferrar boi, mas que, de fato, “simbolizavam chamas”, como o Doutor Pedro Gouveia nos explicaria depois. Entre essas peças, mais ou menos no meio do campo vermelho, havia um Sol com dezesseis raios e com seu centro, vazio, formando um anel que circundava um pombo volante. Embaixo do Sol, uma Coroa real, encimada por Esfera e Cruz, sendo todas estas peças “de ouro em campo de goles”. E como, do mesmo modo, essa bandeira é ponto importante no meu processo, aqui vai, também, a gravura que Taparica cortou em casca de cajá e que é a cópia dela. (SUASSUNA, 2012, p. 40-41)

Figura 2 – *Bandeira do Divino Espírito Santo do Sertão, que o Frade Conduzia.*



Fonte: SUASSUNA, 2012, p. 49

A ilustração d’O Cavaleiro Diabólico que Apareceu a Lino Pedra-Verde (Fig. 3) é um exemplo de imagem impressa na cor preta – apesar de receber a sugestão de cores – e que ganha um novo colorido ao desdobrar-se em novas mídias, criadas por Ariano Suassuna e outros artistas, tais como: capa de livro – primeira edição d’A Pedra do Reino (Fig. 4) e sua tradução para o alemão (Fig. 5) e *estilogravura* (Fig. 6).

Figura 3 – Cavaleiro Diabólico que Apareceu a Lino Pedra-Verde¹⁸.



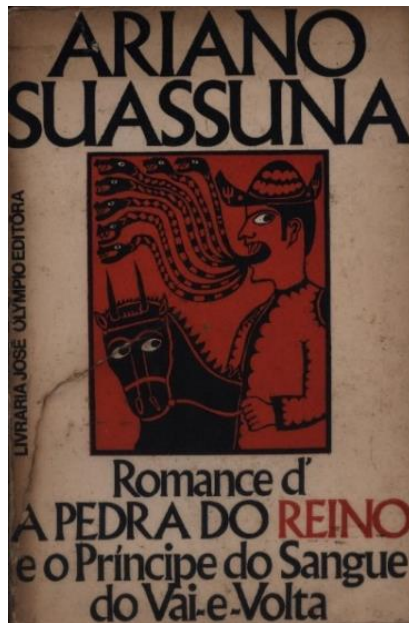
Fonte: SUASSUNA, 2012, p. 213

¹⁸ O personagem Lino Pedra-Verde, cantador e amigo de Quaderna, foi inspirado no poeta popular paraibano Lino Pedra-Azul. Suassuna inspira-se em um trecho de um poema de Pedra-Azul e o recria no poema *Lápide, com tema de Virgílio, o Latino, e Lino Padra-Azul, o Sertanejo* além de citá-lo no texto em prosa que acompanha o poema, na obra *Vida-Nova Brasileira* (SUASSUNA, 1999, p. 181-182)

O artista armorial Aluizio Braga criou uma série de quadros inspirados n’A *Pedra do Reino*, sendo o mais notável destes o quadro “Visão de Lino Pedra-Verde”, dedicado a Maximiano Campos e Marcus Accioly (SANTOS, 2009, p. 55-56).

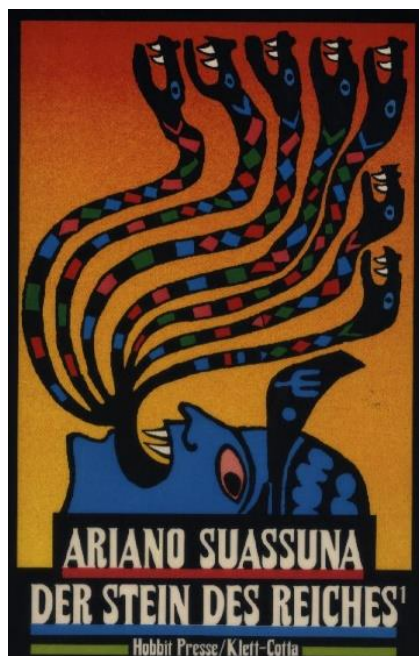
Apesar do narrador d’A *Pedra do Reino* descrever o cavalo de Lino Pedra-Verde como “carregado de todas as astúcias e ruindades do mundo” (SUASSUNA, 2012, p. 210), ao analisarmos atentamente a imagem do animal, a não ser pelos seus chifres pontiagudos, seu semblante não aparenta ser de um animal tão carregado de carga negativa.

Figura 4 – Capa da primeira edição d’*A Pedra do Reino* (1971), criada por Gian Calvi.



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Newton Junior.

Figura 5 – Capa do volume 1 da edição alemã d’*A Pedra do Reino*. Referência ao capista não encontrada. Editora Klett-Cotta, 1979.



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Newton Junior.

Figura 6 – *Estilogravura*. Sem data. Criação: Ariano Suassuna



Fonte: Acervo pessoal de Ariano Suassuna.

As ilustrações d’*A Pedra do Reino* foram também recriadas em 1976 por uma tapeçaria artesanal de Recife – Tapetes Casa Caiada – em uma linha de tapetes armoriais denominada *Os dez anos da Casa Caiada no Mundo Armorial*¹⁹. Essa linha foi produzida com o objetivo de “fornecer aos artistas interessados um instrumento de criação com a infraestrutura e a experiência técnica necessárias” (SANTOS, 2009, p. 57). Para assinar essa linha de tapetes, Ariano Suassuna utilizou o desenho do seu ferro-de-marcas, herdado de seu pai: o ferro dos Suassunas (Fig. 7).

A questão dos ferros-de-marcas Suassuna trata detalhadamente na obra *Ferros do Cariri: uma Heráldica Sertaneja* (1974), fruto de sua experiência com edições artísticas de livros no Gráfico Amador. Essa obra não constitui um livro convencional, como explica Newton Junior (2004, p. XII), e sim um álbum, composto por folhas soltas, “veiculado numa caixa forrada com tecido, um verdadeiro livro-de-arte, no qual os ferros encontram-se presentes do início ao fim, da capa ao miolo, das bordas das folhas à subdivisão do texto”. A tiragem foi de quinhentos e cinquenta exemplares numerados e assinados pelo autor, sendo 50 exemplares fora do comércio. No ensaio que acompanha esta obra, Suassuna aponta caminhos no rico acervo de desenhos e sinais enigmáticos dos ferros-de-marcas bem como nas imagens

¹⁹ Informação fornecida por Carlos Newton Junior, durante a banca de defesa dessa dissertação, em 26/03/2015.

esculpidas pelos artistas pré-históricos na Pedra do Ingá, que é, segundo ele sempre dizia, “uma das obras de escultura mais importantes do Brasil”:

Escrevi, num livro que eu fiz sobre os ferros, que o pessoal de Comunicação, no Brasil inteiro, tinha que tomar conhecimento da Pedra do Ingá: porque é o primeiro documento de comunicação daqui do Nordeste, e acredito que um dos primeiros do Brasil. É uma beleza, a escultura, uma das obras de escultura mais importantes do Brasil. Então porque a gente só fala, na escultura brasileira sobre o Aleijadinho? O Aleijadinho é de primeiríssima ordem, os grandes escultores do Barroco nordestino, do Barroco brasileiro em geral, são grandes escultores. Mas esse aqui, da Pedra do Ingá, também era um grande escultor brasileiro. Infelizmente não sabemos o nome dele, ou o nome deles, porque talvez tenha sido de mais de um. (SUASSUNA, 2007, p. 24)

Figura 7 – Representação do desenho do ferro dos Suassunas²⁰.

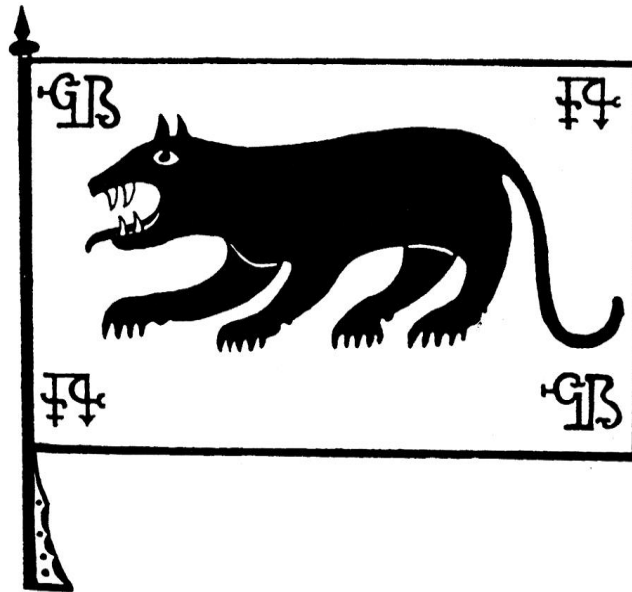


Fonte: SUASSUNA, 1974.

Dentre as insígnias heráldicas populares, os ferros-de-marcas são as mais presentes na obra de Suassuna, originando-se em uma ideia que “começou a sedimentar em [seu] inconsciente desde menino, como aliás, sucedeu (...) em tudo que se relacionava com a Civilização do Couro” (SUASSUNA, 1974). O elemento ferro está presente em grande parte das criações artísticas do autor e parece aguçar seu “estranho fascínio pelo irremediável, a aspereza do sertão marcada por facas, punhais, anéis, espadas e adagas, que faíscam no calor da luta e do heroísmo sertanejo” (NOGUEIRA, 2002, p.192). N’A *Pedra do Reino*, por exemplo, a *Bandeira da Onça* (Fig. 8) é marcada, nos quatro cantos, pelos ferros das famílias *Ferreira-Quaderna* e *Garcia Barreto*.

²⁰ Apesar de Ariano Suassuna tratar este ferro como “o ferro dos Suassunas” (1974), Newton Junior, na banca de defesa desta dissertação, em 26/03/2015, sugere que seria melhor tratá-lo como o ferro de Ariano Suassuna, pois, além de representar a marca pessoal do autor, os vários membros da família Suassuna possuem diversos ferros com desenhos diferentes deste.

Figura 8 – *Bandeira da Onça*, marcada nas extremidades pelos ferros das famílias Garcia-Barreto e Ferreira-Quaderna.



Fonte: SUASSUNA, 2012, p. 362

Suassuna revela que passou a dar importância aos ferros como assunto artístico após 1946, quando entrou para a Faculdade de Direito e se tornou amigo de Fernando José da Rocha Cavalcanti e Aloísio Magalhães. Foram as suas longas conversas com Orlando da Costa Ferreira sobre ferros e xilogravura – no período do *Gráfico Amador* – e seu contato com o caderno de anotações de Paulino Villar que contribuíram para que ele “começasse a ver os ferros de marcar bois como um importante elemento daquilo que, depois, [ele] mesmo chamaria de Arte Armorial” (1974).

O *Alfabeto Sertanejo* (Fig. 9), criado a partir dos ferros de marcar e publicado pela primeira vez no álbum *Ferros do Cariri: uma Heráldica Sertaneja* (1974), revelou o talento artístico de Ariano Suassuna também como tipógrafo, ao recriar o desenho dos ferros em representações das letras do alfabeto. Nesta obra, o autor relatou que, em 1948, resgatou na casa de seu tio Manuel Dantas Villar o caderno de Paulino Villar, um antepassado de sua família, que anotava o “dia-a-dia de um fazendeiro, do século XIX, natural do Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte”, “desenhando toscamente os ferros de todos os bois que comprava”. Desse caderno de Paulino Villar, ele copiou 71 ferros diferentes, dos quais selecionou aqueles que posteriormente fariam parte de seu *Alfabeto Sertanejo*.

Ao criar a tipografia do *Alfabeto Sertanejo*, Suassuna reconstruiu a sua própria história e a da sua região, recombinao no tempo presente as referências de seus familiares do século XIX, no Sertão dos Cariris.

No final da década de 90, em mais uma recriação dos ferros-de-marcas, e tendo como referência o *Alfabeto Sertanejo* criado por Ariano Suassuna, Ricardo Gouveia de Melo e Giovana Caldas, designers do Recife, desenvolveram a *Tipografia Armorial* em meio digital. Dessa forma, um público mais extenso e que, de forma geral, desconhece a origem e o trajeto da criação iniciada por Suassuna, passa a utilizá-la em um novo contexto, atualizando a referência dos ferros-sertanejos-de-marcas do século XIX.

Figura 9 - *Alfabeto Sertanejo*, criado por Ariano Suassuna a partir das anotações de Paulino Villar.



Fonte: NEWTON JUNIOR, 1999, p. 231.

O assunto ferros-de-marcas é de tão grande importância que cabe aqui um destaque de suas características marcadas na obra suassuniana, em que assumem várias funções:

a. Ferro-de-marcas como identificação pessoal e assinatura:

Virgílio Maia relata que cada fazendeiro cria para si uma marca, “cujo desenho pode ter ou não alguma coisa a ver com as iniciais do seu nome, e passa a usá-la, ferrando e ferrando gado”. Segundo ele, essa marca pode ser monográfica – “quase

sempre coisa de fazendeiro novato, de gente que tendo ganho e segurado um dinheirinho na cidade grande resolve, às vezes até só por vaidade, inaugurar um criatório” – ou “legítimas de Braga”, que são as “marcas boas” e “enraizadas”, “cujo significado se perde na escuridão do tempo” (2004, p. 31).

Ariano utilizou muitas vezes como sua assinatura o desenho do ferro dos Suassunas, que pertenceu a seu pai. Com ele, o autor assinou muitos de seus trabalhos, inclusive tapetes e iluminogravuras, “atitude que foi seguida por vários artistas ligados ao Movimento Armorial. No Ceará, o mesmo vem sendo feito pelo pintor e desenhista Audifax Rios” (NEWTON JUNIOR, 2004, p. XIV). O mosaicista Guilherme da Fonte também assinou vários de seus trabalhos com seu ferro pessoal – cujo desenho foi criado por Ariano Suassuna – e com o ferro dos Suassunas, revelando a coautoria de algumas de suas obras, nas quais ele recriou imagens suassunianas em mosaicos armoriais. Neste sentido, é possível dizer que a função original dos ferros – identificar a rês – passou a ser também a de identificar a obra do artista, bem como o artista na obra, substituindo a assinatura caligráfica pela marcação da obra com o desenho do ferro do artista.

b. Ferro como talismã:

Virgílio Maia (2004, p. 32) aponta que “coisa de causar admiração é a estreita parecença que as marcas de gado têm com as runas, aquelas antigas letras germânicas que foram levadas à Inglaterra pelos invasores anglo-saxões nos séculos V e VI”. Já Suassuna (1974) relata que as “formas meio hieroglíficas dos ferros sertanejos mais abstratos” se assemelham “com alguns dos signos ligados à Astrologia, ao Zodíaco e à Alquimia” e que ele encontrou no caderno de Paulino Villar – aquele já citado anteriormente, cujos desenhos lhe serviram como inspiração para a criação do *Alfabeto Sertanejo* – “um ferro que é a variante do signo zodiacal e astrológico de Júpiter”:

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” e outras obras semelhantes. Assim, bem pode ser que alguns dos principais situadores de gados e currais da “Civilização do Couro” tivessem escolhido, para seus ferros, os símbolos astrológicos de seus signos e planetas pessoais. Conversas sobre talismãs zodiacais e sobre planetas favoráveis ou desfavoráveis ainda são muito comuns hoje, no Sertão, onde se aguardam com ansiedade, cada ano, os diversos “Almanaques”, publicados por Profetas e astrólogos sertanejos. (SUASSUNA, 1974)

c. Ferro como marca de posse:

Ao “ferrar” uma imagem, o artista estaria fazendo a sua marcação de posse sobre o objeto marcado. Na iluminogravura *A Acauhan – A Malhada da Onça* (Fig. 11), do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*²¹ (1980), Ariano Suassuna “marca” com o ferro dos Suassuna a representação do cavalo no qual seu Pai, o “Rei [...] que vestia ouro e Castanho no gibão”, estava montado e, na iluminogravura *A Mulher e o Reino*, ele “marca” a alazã com o ferro dos Suassunas e o da família Andrade Lima.

d. Ferro como alfabeto:

Como já foi dito, a partir dos desenhos dos ferros copiados do caderno, “pois muitos dos ferros anotados por Paulino Villar representavam iniciais de nomes próprios ou familiares dos vendedores” (SUASSUNA, 1974), Ariano Suassuna criou o *Alfabeto Sertanejo*, que foi, num primeiro momento, utilizado como marcação de separação do texto do ensaio que acompanha a obra *Ferros do Cariri: uma Heráldica Sertaneja*. Ariano Suassuna lançou mão de seu alfabeto na caligrafia da maioria dos títulos das iluminogravuras.

e. Ferro como obra de arte:

Ariano Suassuna (1974) reconheceu nos ferros-de-marcas não apenas seu valor como “elemento de fidelidade familiar”, mas “como assunto artístico”, criando para isso o álbum *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja*, sendo este mesmo já considerado como obra de arte.

f. Ferro como “marca” armorial:

Na obra *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja* (1974), Suassuna revela que, a partir das suas discussões com amigos e artistas, bem como das anotações de Paulino Villar, ele começou a enxergar nos ferros-de-marcas uma importante insígnia heráldica para a Arte Armorial.

A partir de então, as representações dos desenhos dos ferros, bem como a fonte tipográfica neles inspirada, passaram a ser utilizados e reconhecidos como

²¹ Apesar de o primeiro álbum de iluminogravuras ser normalmente denominado *Sonetos com Mote Alheio*, seu nome real é *Dez Sonetos com Mote Alheio*, conforme impresso na tampa da caixa do álbum (Fig. 25). Informação fornecida por Carlos Newton Junior em nossa banca de mestrado, em 26/03/2015.

“marca” armorial, estando presentes em obras de Suassuna e dos artistas armoriais, bem como em obras em que se deseja fazer uma referência ao armorial.

g. Ferro como marca de lembrança dolorosa:

Segundo Silviano Santiago (In: SUASSUNA, 2007, p. 168), nos versos da última estrofe do soneto *A Acauhan – A Malhada da Onça*²², “a marca na lembrança, a presença da ausência do pai, é descrita em termos que lembram o processo de ferrar o boi com ferro a fogo”:

Sua Efige me queima. Eu sou a Presa,
ele a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.
(SUASSUNA, 2007, p. 167)

Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002, p.191) ressalta que “a imagem do ferro ressoa nos tapetes, pinturas e gravuras que Ariano assina com o ferro que herdou do pai, num desejo incontido de presentificar o passado”. Sobre esta questão, Suassuna faz a seguinte declaração:

Guardo ainda hoje, comigo, entre meus objetos sagrados, o ferro com o qual, pessoalmente, meu pai, antes de 1930, marcava seu gado, nas fazendas ‘A Acauhan’ e ‘Malhada da Onça’. É o ferro dos Suassunas. (1974)

h. Ferro como genealogia:

Segundo Ariano Suassuna (1974), em 1943, no Ginásio Pernambucano, ele tornou-se amigo de Ivan Neves Pedrosa, que o emprestou um livro do escritor cearense Gustavo Barroso, no qual, ao escrever sobre os ferros, ele

falava nas marcas familiares e nas diferenças colocadas em cada uma pelos diversos filhos de um fazendeiro como se elas fossem ‘diferenciações apostas ao ferro ancestral pelos descendentes, com os elementos de uma verdadeira Heráldica’. (SUASSUNA, 1974)

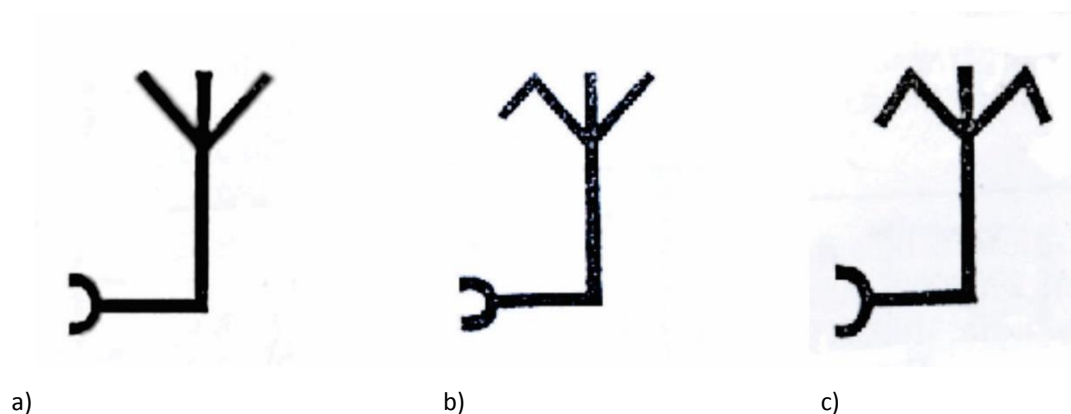
Na obra *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja* (1974), Suassuna ressalta a importância da utilização dos ferros-de-marcas como “elemento de fidelidade

²² É importante ressaltar que João Suassuna, governador da Paraíba (1924-1928), foi assassinado por motivos políticos, em 1930, quando seu filho, Ariano Suassuna, tinha apenas três anos de idade. Esta perda precoce marcou toda a vida do autor, refletindo, inclusive, na sua obra artística e literária.

familiar e sertaneja”, a que cada descendente acrescenta suas respectivas “diferenças”, ou “divisas”, à base de um ferro familiar, também chamado de “mesa”. Suassuna relata que o ramo Villar, de sua família materna, utiliza como “mesa” o desenho de um pé-de-galinha. Seu bisavô, Adeodato, e o filho Gabriel, avô de Ariano, usavam “o pé-de-galinha tendo, embaixo e para o lado esquerdo, um ‘puxete’, rematado por uma meia-lua voltada para fora” (Fig. 10a). Seu tio, Manuel Dantas Villar, filho de Gabriel, acrescentou como diferença “um pequeno puxete abaixado obliquamente, pendendo da haste lateral esquerda do pé-de-galinha” (Fig. 10b). Por sua vez, seu primo Manuel Dantas Villar Filho, neto de Gabriel, “acrescentou a ele um puxete na haste direita do pé-de-galinha dos Villar, de modo que seu ferro pessoal, além de feito rigorosamente de acordo com as leis da Heráldica sertaneja, ficou rematado por cima, por um M, letra inicial de seu nome” (Fig. 10c) (SUASSUNA, 1974).

Ainda hoje a questão dos ferros na família Villar parece continuar sendo levada a sério: a Fazenda Carnaúba lançou uma linha de queijos de cabra cuja embalagem²³ apresenta três imagens de ferros, sendo estes o ferro dos Suassunas, o Ferro de Manuel Dantas Villar Filho e um terceiro ferro que representa a união dos dois primeiros, estando este último perfeitamente de acordo com o que Ariano chama de “leis da heráldica sertaneja”, conforme explicado por Ariano Suassuna.

Figura 10 – Representação dos ferros-de-marcas da família Villar.



Legenda: a) Ferro de Adeodato e Gabriel
b) Ferro de Manuel Dantas Villar
c) Ferro de Manuel Dantas Villar Filho

Fonte: SUASSUNA, 1974.

²³ Esta embalagem pode ser vista no endereço eletrônico <http://www.dantasvilar.net/da-fazenda-carnauba-la-em-taperoa-para-o-mercado-brasileiro> (Acesso em: 04 mar. 2015)

1.3.3 As obras do escritor-artista:

Na década de 70, manifestou-se em Suassuna²⁴ o desejo de produzir um tipo de arte que tivesse ligação com os manuscritos iluminados medievais, uma de suas grandes paixões, principalmente o *Commentaria in Apocalypsin*, do monge Beatus de Liébana²⁵. Em resposta a esse estímulo, o autor criou o conceito de iluminogravura, manuscrito iluminado que utiliza como técnica de impressão o ofsete, um processo moderno de gravação pela luz. O sistema de edição das iluminogravuras é bem semelhante ao das iluminuras medievais: Suassuna compõe o leiaute da imagem, caligrafa o texto à mão, desenha e depois aplica cor nas imagens. A principal diferença está no fato de que, após o leiaute com o desenho e a caligrafia finalizados, Suassuna utiliza essa imagem como matriz para impressão em ofsete e a pintura é feita nas cópias impressas, resultando em vários originais, já que cada iluminogravura é única.

Com esta mesma técnica, o autor criou dois álbuns distintos: *Dez Sonetos com Mote Alheio*, em 1980, e *Sonetos de Albano Cervonegro*, em 1985, cujas características gráficas são bem distintas. Como resultado de sua experiência no Gráfico Amador, Suassuna articulou nessas obras literatura, artes plásticas e *design*, fazendo pequenas edições de cada álbum.

É importante lembrar que as ilustrações produzidas por Suassuna, não somente para os seus livros como também para as iluminogravuras, não se apresentam apenas como adorno ao texto, podendo ser dispensadas de uma edição para outra; elas de fato “complementam o sentido do texto, enriquecendo-o” e aproximando-o do “princípio da integração das artes, um dos princípios que compõem o ideário estético do Movimento Armorial” (NEWTON JUNIOR, 2012b, p. 113).

Além das imagens, os sonetos caligrafados nas iluminogravuras são também de autoria de Ariano Suassuna. Trata-se de um conjunto de poemas que faz parte da coletânea *Vida-Nova Brasileira*²⁶, escrita na década de 70, inspirada na obra *La Vita Nuova* de Dante, na qual estão intercalados textos em prosa com poesia, compondo uma autobiografia poética de Suassuna.

²⁴ Informação dada por Ariano Suassuna em entrevista concedida a Daniella C. Libânio Rodrigues, em 8 de agosto de 2011.

²⁵ Segundo Meggs, o monge Beatus de Liébana (730-798) viveu no norte da Espanha e escreveu, em 776, o *Commentaria in Apocalypsin*, uma das inúmeras interpretações anunciadas pelo Livro do Apocalipse. Combinando influências mouriscas à profecia cristã, o texto de Liébana, com descrições sombrias e simbólicas, é adornado com imagens expressivas que assumiram importância comparável à dos textos, evidenciando a sentença monástica *Pictura est laicorum literatura*, ou *O quadro é a literatura dos leigos* (MEGGS, 2013, p.75-76).

²⁶ Em 1999, foi publicada a obra *Poemas*, com seleção, organização e notas de Carlos Newton Junior, na qual está reunida “a parte mais significativa da produção poética de Ariano Suassuna”. A obra está dividida em cinco conjuntos, ou livros: *O Pasto Incendiado*, *Odes*, *Vida-Nova Brasileira*, *Poemas iluminogravados* e *Outros*.

No final da década de 90, Antônio Madureira, ex-líder do Quinteto Armorial, em parceria com Suassuna, gravou o CD intitulado *A Poesia Viva de Ariano Suassuna* (Recife: Ancestral, 1998), no qual Suassuna lê os textos em prosa e declama os poemas. O lançamento aconteceu juntamente com uma récita (Fig. 12), na qual o autor alternou a leitura de seus poemas com Carlos Newton Junior, por sentir que não iria resistir à emoção de declamar aqueles que falavam sobre a morte de seu pai²⁷.

Figura 11 – Iluminogravura *A Acauhan – A Malhada da Onça*, do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*.



Fonte: SUASSUNA, 1980.

²⁷ Informação verbal concedida por Carlos Newton Junior, em 03/05/2014.

Além das vinte peças que compõem os álbuns de iluminogravuras, Ariano Suassuna criou, isoladamente, a iluminogravura *O Presépio e Nós – Poema de Natal* (Fig. 13) com o objetivo de enviar para seus “melhores amigos” como um cartão de natal. O poema *O Presépio e Nós* já havia sido publicado anteriormente, em 1956, em um cartão de natal impresso pelo Gráfico Amador. Do ponto de vista da composição gráfica, esta iluminogravura segue a mesma proposta do primeiro álbum, *Dez Sonetos com Mote Alheio*: composição simétrica, fundo na cor natural do papel sobreposto por desenhos com contornos pretos bem definidos, uso de cores chapadas preenchendo as imagens, moldura bem demarcada e poema caligrafado à mão, tudo isto acrescido da sua assinatura tradicional e sua marca com o ferro dos Suassunas.

Figura 12 – Récita de lançamento do CD *A Poesia Viva de Ariano Suassuna*, realizado em 9 de setembro de 1998. Na foto, Ariano Suassuna e Carlos Newton Junior.



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Newton Junior.

Recentemente, o artista plástico Romero de Andrade Lima, sobrinho e afilhado de Suassuna, produziu dois vídeos, intitulados *O Presépio e Nós*²⁸ e *O Trovador Cariri por Ariano Suassuna*²⁹, nos quais são apresentadas imagens desta iluminogravura. O vídeo *O Trovador Cariri por Ariano Suassuna* – cuja direção, cenário e câmera são também de Romero de Andrade Lima – apresenta duas narrações de Ariano Suassuna, cuja voz parece fraca, cansada (este áudio foi feito após os graves problemas de saúde que acometeram Suassuna em 2013) e

²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=da7AVyJ_VMM (Acesso em: 18 ago. 2014)

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=H99z6AOFzOM> (Acesso em: 18 ago. 2014)

embargada pela emoção. Os títulos das narrações aparecem no início do vídeo, na entrada dos créditos, e recebem os nomes de *Estásimo Primeiro* e *O Presépio e Nós*.

Na primeira parte, *Estásimo Primeiro*, Suassuna narra um fato acontecido em sua juventude, no qual teve a oportunidade de ouvir o canto de um boiadeiro cariri, no meio da noite, que o marcou e o emocionou durante toda a sua vida. Na segunda parte, intitulada *O Presépio e Nós*, além da imagem da iluminogravura, foi utilizado como som de fundo a leitura do poema e a narração de sua história na voz de Ariano Suassuna. Ele narra que uma das pessoas a quem ele enviou o cartão de Natal, na versão do Gráfico Amador, foi seu amigo, Carlos Drummond de Andrade, que lhe respondeu “generosamente” com um pequeno poema de circunstância, o qual deixou Suassuna “muito honrado e muito feliz” e com a sensação de que “valeu a pena escrever este poema só para receber estas palavras de Drummond”.

Figura 13 – Iluminogravura *O Presépio e Nós – Poema de Natal*. Sem data.



Fonte:

<http://www.artemaiorleiloes.com.br/peca.asp?ID=311925&ctd=17&tot=202&tipo=>
(Acesso em: 18 ago. 2014).

Ainda nesse vídeo, Suassuna esclarece que criou duas versões da iluminogravura, sendo a primeira “fundamentada” numa talha barroca nordestina do século XVIII, que representava um presépio, com o Cristo recém-nascido ao centro, São José e Nossa Senhora a seu lado, ajoelhados, e os animais acima.

No vídeo intitulado *O presépio e Nós* é possível ter uma idéia do processo de criação dos desenhos suassunianos, inclusive daqueles que servirão de matriz para as *estilogravuras* e para as *iluminogravuras*. Suassuna aparece deitado em uma cama, retocando à caneta nanquim o desenho da iluminogravura *O Presépio e Nós*.

Figura 14 – Estilogravura criada por Ariano Suassuna.



Fonte: Acervo particular de Ariano Suassuna.

Ainda na década de 80, provavelmente no período entre a criação do primeiro e do segundo álbum de iluminogravuras³⁰, Ariano Suassuna trabalhou em uma produção artística de grande importância dentro do contexto geral de sua obra: as *estilogravuras*. *Estilogravura* é o neologismo criado por Suassuna para nomear seu “trabalho, em preto e branco feito à mão com ponta de metal sobre papel” (INSTITUTO MOREIRA SALES, p.73). O tema mais recorrente nas *estilogravuras* é a releitura das imagens da arte rupestre e dos baixos relevos das itaquatiras nordestinas, bem como desenhos representando textura de pedras – que serviam como suporte para a arte rupestre – e de madeira – que serviam como suporte para a xilogravura. As *estilogravuras* encontravam-se em plena produção no final da vida de Suassuna, visto que desdobramentos destas estavam sendo elaborados para ilustrar o novo romance, *O Jumento Sedutor*.

Neste mesmo período, Suassuna também criou uma série composta por cinco obras de pintura sobre superfície de pedra Itacolomi, recriando em uma nova composição a arte rupestre de tempos e grupos étnicos distintos. Estes quadros estão fixados nas paredes externas de sua residência, a *Ilumiara A Coroada* (Fig. 15).

Figura 15 – Pinturas em pedra Itacolomi fixadas nas paredes externas da residência de Ariano Suassuna.



Fonte: Alexandre Nóbrega, 2011.

³⁰ Informação verbal, dada por Romero Andrade Lima, em entrevista por telefone, em 05/08/2014.

Desta mesma forma, Ariano Suassuna criou o cartaz para o *I Simpósio de Pré-história do Nordeste Brasileiro* (Fig. 16), lançando mão da representação de um “veado pintado numa serra do Piauí, colocando-o ao lado de outras formas recriadas a partir de outras do Seridó, da Paraíba e de Pernambuco, sem nenhuma preocupação quanto ao tempo diferente e aos diversos lugares e grupos que desenharam” (SUASSUNA, 1991). Sobre esta questão, Ariano Suassuna faz as seguintes colocações:

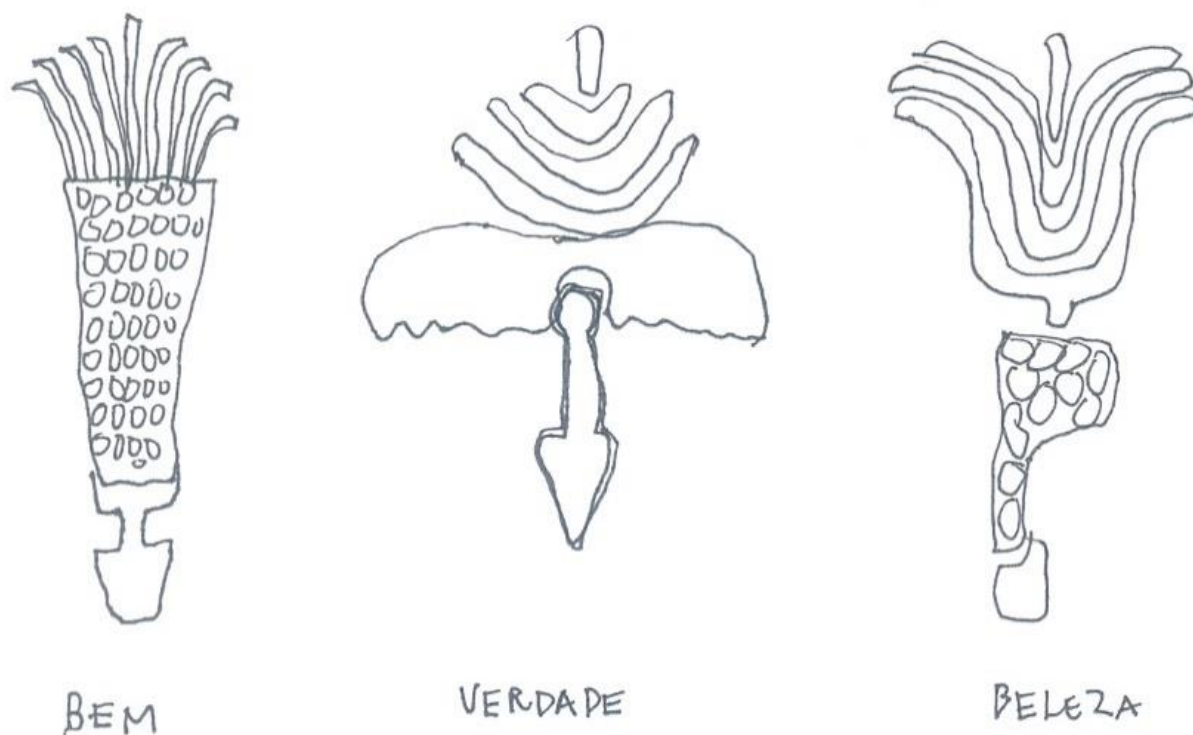
Realizou-se um simpósio no Recife sobre Pré-História do Nordeste, e me pediram para fazer o cartaz. Então eu só fiz plagiar: acrescentei o vermelho ali, o amarelo aqui. É copiado de desenhos rupestres brasileiros belíssimos: desenhos do Rio Grande do Norte, Paraíba, Piauí e Pernambuco. Esse outro (...) é um estudo pra o livro que ando querendo fazer. Tudo aqui é plagiado do Ingá. Tudo! (SUASSUNA, 2007, p.29)

Figura 16 – Cartaz para o I Simpósio de Pré-história do Nordeste Brasileiro, na UFPE (1987). Criação: Ariano Suassuna.



Fonte: SUASSUNA, 2007.

Figura 17 – Representação dos Candelabros do Bem, da Verdade e da Beleza.



Fonte: acervo pessoal de Carlos Newton Junior.

Em *Ferros do Cariri: uma Heráldica Sertaneja* (1974), Ariano Suassuna publicou importantes reflexões a respeito da arte pré-histórica, as quais ele retoma na produção de suas obras artísticas a partir de 1980. Em suas considerações, ele apontou caminhos no rico acervo de desenhos e sinais enigmáticos presentes na arte rupestre brasileira. Segundo ele, algumas imagens são pintadas, “a maioria com uma tinta avermelhada” e outras “entalhadas, isto é, cortadas em baixos-relevos, com formas abstratas ou figurativas”, como as imagens da Pedra do Ingá. Muitas dessas formas, Suassuna adota em sua literatura e desenhos, dentre esses uma série recriada por ele e batizada como “candelabros”.

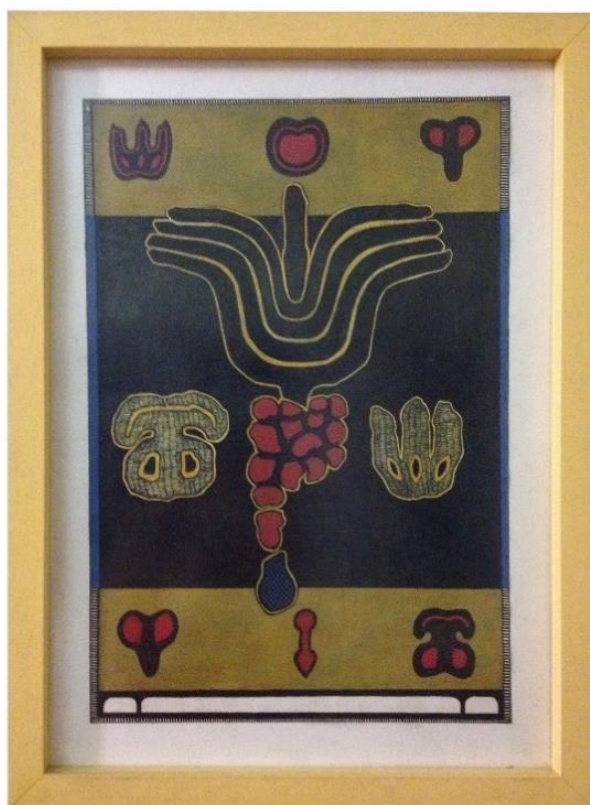
O autor também relata que, segundo Platão, Deus teria três faces principais, sendo estas a verdade, o bem e a beleza³¹, e por isso ele batizou sua série de candelabros como candelabro da verdade, candelabro do bem e candelabro da beleza. Especificamente sobre o candelabro da beleza, inicialmente nomeado candelabro sertanejo, Suassuna faz a seguinte colocação:

³¹ Sobre este assunto, ver a entrevista de Suassuna em: <http://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/metropolis--ariano-suassuna-completa-80-anos-04026ACOC97346?types=A&> (Acesso em: 02 dez. 2014).

Além das formas dos candelabros, Suassuna aponta, também, em tom de “brincadeira”, outras formas “reconhecidas” por ele nas insculpturas da Pedra do Ingá, tais como o “gol de letra”.

Escolho, de propósito, esta belíssima figura, também entalhada na ‘Itaquatiara do Ingá’. Lembra ela, sem dúvida, a antiga forma do candelabro judaico. Não estou, com isso, afirmando – nem negando – a origem semítica dos Povos tapuias, ou Gês, que ficaram no Sertão. O candelabro sertanejo aqui reproduzido somente encerra este livro [*Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja*] como uma espécie de bandeira ou uma chama de desafio – uma das muitas com que esses estranhos Reinos latino-americanos do passado nos acenam, para estimular-nos à busca e à decifração do enigma. (SUASSUNA, 1974)

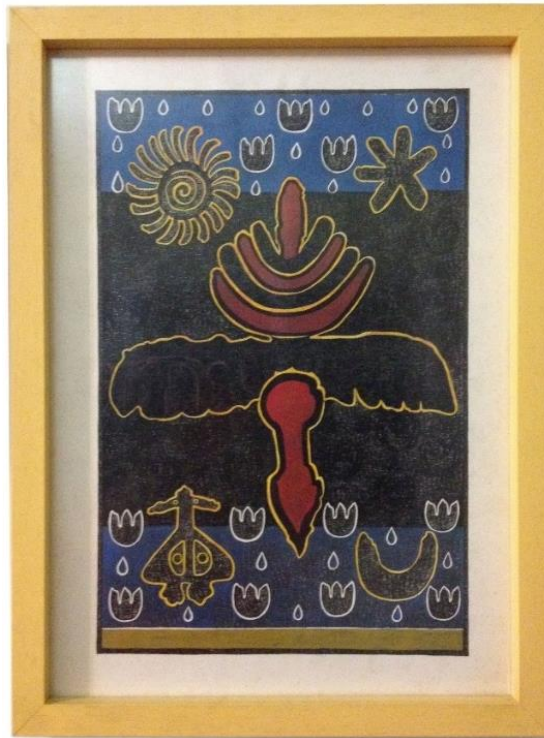
Figura 18 – Candelabro da Beleza ou Candelabro Sertanejo. Técnica mista. Sem data³².



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Newton Junior.

³² Segundo Newton Junior, esta série de candelabros (Fig. 18, 19 e 20) é original e única, e não faz parte de nenhuma outra série. Trata-se de pintura, com técnica mista sobre papel. As três imagens possuem dedicatória e são datadas de 2000, data esta em que Ariano as deu de presente para Newton Junior. Esta obra foi executada, certamente, na década de 80. (Entrevista por e-mail, concedida por Carlos Newton Junior, em 13/10/2014)

Figura 19 – Candelabro da Verdade. Técnica mista. Sem data.



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Newton Junior.

Figura 20 – Candelabro do Bem. Técnica mista. Sem data.



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Newton Junior.

CAPÍTULO 2

Armorial: uma poética com DNA intermediático

Ariano Suassuna (1977a, p. 41) relata que adotou o nome armorial para denominar o movimento pois este pretendia “realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura”:

Acontece que, sendo "armorial" o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira. (SUASSUNA, 1977a, p. 41)

Segundo Newton Junior (1999, p. 90-91), antes de utilizar o termo armorial para nomear o movimento, Suassuna usou-o como adjetivo em três poemas distintos, em 1950, 1961 e 1963. Em outras duas oportunidades, o termo aparece também no título de suas colunas semanais na imprensa, intituladas, respectivamente, “Almanaque Armorial do Nordeste” e “Almanaque Armorial” (NEWTON JUNIOR, 2008, p. 9-10):

A primeira [coluna] foi publicada no extinto *Jornal da Semana*, do Recife, sob o título de ‘Almanaque Armorial do Nordeste’, entre 23 de dezembro de 1972 e 8 de junho de 1974. Nessa coluna, Suassuna sistematizou boa parte das reflexões sobre o Movimento Armorial que iria reunir, depois, no volume *O Movimento Armorial*, publicado pela editora da UFPE em 1974. A segunda coluna que levou o nome de Almanaque Armorial foi publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, às segundas-feiras, de 10 de julho de 2000 a 26 de março de 2001. Circulou, primeiro, como ‘Almanaque Armorial Brasileiro’, passando, na quarta semana, simplesmente para ‘Almanaque Armorial’”. (NEWTON JUNIOR, 2008, p. 9-10)

2.1 Movimento Armorial, preparação e fases

Desde seu período “preparatório” o Movimento Armorial passou por várias transformações e atualizações, mas sempre mantendo sua coluna dorsal, que é realizar uma arte brasileira erudita, “partindo das raízes populares da nossa Cultura” (SUASSUNA, 1977a, p. 62). Hoje, passados mais de 40 anos de seu lançamento e após a morte recente do

seu criador, articulador e figura central, é possível dividir o Movimento Armorial em quatro fases distintas, após seu período “preparatório”, quando as ideias armoriais começaram a sedimentar-se nas reflexões de Suassuna ao mesmo tempo em que ele se revelava como dramaturgo. Nessa época, ele e um grupo de escritores e artistas nordestinos com preocupações semelhantes às suas encontravam-se cotidianamente para conversar sobre os novos caminhos para a arte e literatura brasileiras. Eles discutiam propostas para elaboração das bases de uma nova arte erudita que, fundamentada na cultura popular, lutasse contra o que o grupo percebia como o processo de descaracterização e vulgarização pelos quais vinha passando a arte e a cultura brasileira.

A relevância das obras que estavam sendo criadas, dentro de um mesmo pensamento, por esse grupo de escritores e artistas, definiu o que viria a ser reconhecido como armorial, já que o ponto de partida não estava na teoria, mas nas obras produzidas. Como lembra Santos (2009, p.28), o movimento só existiu por causa de Suassuna e “graças a ele”, “porque, ao identificar pontos comuns e tendências paralelas em artistas e escritores, permitiu a sua reunião em torno de um centro, o movimento, e deu-lhes os meios de realizar seus projetos e seus sonhos”. Porém, como “um Movimento não se faz sem um mínimo de base teórica” (SUASSUNA, 1977a, p.39), Suassuna sistematizou, de forma crítica e programática, as bases do movimento, reunindo textos escritos por ele, nos quais se posiciona em relação à arte, literatura e cultura brasileira.

O primeiro texto, intitulado “Arte Armorial”, foi publicado no programa do concerto *Três Séculos de música nordestina: do barroco ao armorial*, que aconteceu no dia 18 de outubro de 1970, na cidade do Recife, paralelamente a uma exposição de artes plásticas. Esse fato deu início à primeira fase do movimento, a *Experimental*, e revelou ao público a sua existência.

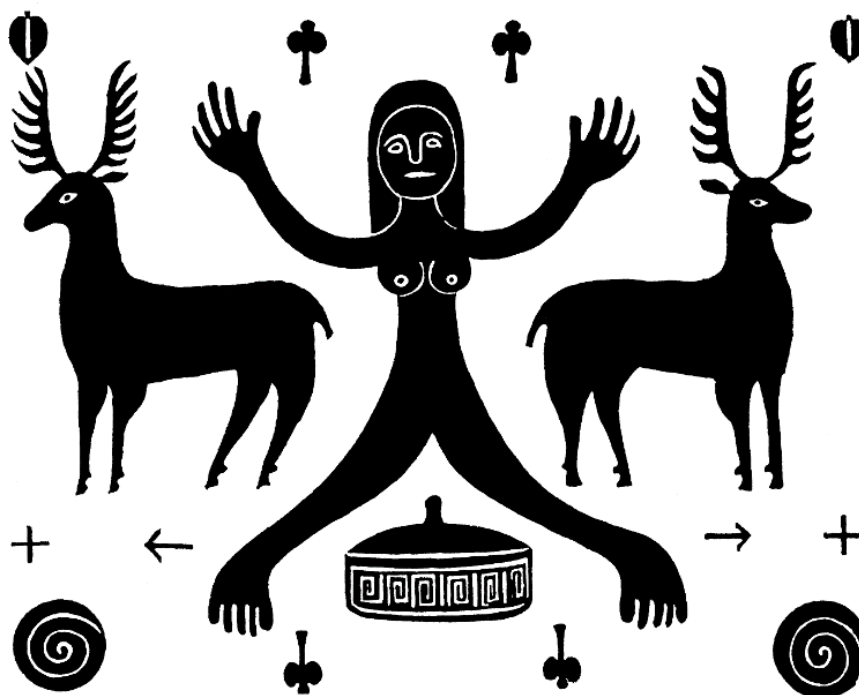
Em 1971, na Igreja do Rosário dos Pretos, em Recife, foi realizada a primeira apresentação do Quinteto Armorial e a segunda exposição de artes plásticas, confirmando a existência do movimento, que, desde aquele momento, passava a ter um grande número de publicações, exposições, apresentações artísticas e concertos. Em julho do mesmo ano, a Orquestra Armorial fez a sua primeira excursão pelo Brasil, apresentando-se nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Além desses três concertos, os encontros de Suassuna com o público foram “verdadeiras aulas de cultura brasileira” (NEWTON

JUNIOR, 1999, p. 85), além de terem sido, sobretudo, um prenúncio para a formação das *Aulas Espetáculo*, apresentadas por Ariano Suassuna em todo o Brasil³³:

com o auxílio de diapositivos, pinturas, gravuras, desenhos e livros de poemas, o escritor apresentava o espetáculo, o Movimento Armorial, suas origens e seus objetivos, suas primeiras realizações e os planos em defesa da cultura brasileira. [...] Podemos dizer que o sucesso da excursão representou o lançamento, em nível nacional, do Movimento Armorial. A partir dela, de fato, o Movimento começou a ser conhecido e divulgado para além das fronteiras do que Suassuna considera o ‘coração do Nordeste’ – Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. (NEWTON JUNIOR, 1999, p. 84-85)

No mesmo ano, Ariano Suassuna lançou *A Pedra do Reino*, o primeiro “romance armorial-popular brasileiro”, no qual aparece sua primeira alusão à arte rupestre (Fig. 21), assunto que ganhará amplo destaque a partir da segunda fase.

Figura 21 – *Desenho Rupestre e Tapuia que se Encontrava nas Pedras da Gruta do Olho-d’água do Pedro*, ilustração criada por Suassuna para a obra *A Pedra do Reino*.



Fonte: Suassuna, 2012, p. 202.

³³ Muito embora Ariano Suassuna ministrasse “aulas-espetáculo” há muito mais tempo do que se imagina, este conceito surgiu oficialmente durante sua gestão como Secretário de Cultura de Pernambuco (1995-1998), durante o terceiro governo de Miguel Arraes. (NEWTON JUNIOR, 2014)

No período entre dezembro de 1972 e junho de 1974, Suassuna assinou a coluna semanal *Almanaque Armorial do Nordeste*, publicando seus textos no extinto Jornal da Semana, no Recife. Esta coluna lhe serviu como um importante meio para divulgar para um público mais amplo as bases teóricas do movimento, que ele já vinha apresentando de forma fragmentada por meio de entrevistas, artigos, conferências e apresentações em programas de concertos e catálogos de exposições. Em 1974, Suassuna reuniu e organizou a sua produção crítica sobre o movimento, publicando-a no livro *O Movimento Armorial*, editado pela Editora Universitária da UFPE³⁴ (NEWTON JUNIOR, 2012, p. 124).

A segunda fase do movimento, denominada *Romançal*, iniciou-se com a estréia da Orquestra Romançal Brasileira, em 18 de dezembro de 1975, em Recife, no Teatro Santa Isabel. Seu marco foi a entrada de Ariano Suassuna para a vida pública como Secretário de Educação e Cultura do Município de Recife, em março de 1975, representando um importante apoio estratégico para o Movimento Armorial. Nessa fase, a cultura popular afirmou-se como modelo privilegiado para a criação armorial e deu-se início a um “mergulho na arte pré-histórica brasileira, principalmente através do estudo das pinturas e insculpturas encontradas nas itaquatiras da Região Nordeste, que irá revelar-se um novo filão para Suassuna e os artistas armoriais” (NEWTON JUNIOR, 2011e, p. 41). Essa fase encerra-se com o afastamento de Suassuna da vida literária para um balanço de sua vida pessoal, anunciado em uma carta aberta com o título “Despedida”, no Diário de Pernambuco, em 9 de agosto de 1981. Suassuna, porém, prossegue seu caminho como professor na Universidade Federal de Pernambuco e como artista plástico, experimentando novas formas artísticas, tais como as *iluminogravuras* e as *estilogravuras*.

Hoje estou me despedindo. Preciso me recolher, para tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade. Aquilo que estou sentindo necessidade de tentar, só é possível na solidão: peço que ninguém me dê mais nem sequer livros. Nem os melhores. Sobretudo os melhores. Talvez pareça contraditório, mas sinto que somente me isolando é que poderei fazer ainda alguma coisa por meu Povo. (SUASSUNA, 1981)

Idelette Muzart Santos (2009, p. 31) explica que é possível “arriscar a data de 1981 como o fim do movimento”, pois, segundo ela, a partir de então ele se transformaria “numa referência histórica ou estética”, a qual denominamos aqui como poética armorial. Na

³⁴ Esta obra foi republicada em 1977a, em uma segunda edição atualizada, na *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, porém, sem as ilustrações da primeira edição.

publicação das diretrizes do movimento em 1977, Suassuna diz que, “como é da natureza de qualquer movimento”, o Movimento Armorial um dia também passaria, mas ficariam as obras armoriais que tivessem qualidade para resistir ao tempo, bem como a sua influência, “seu rastro na Cultura brasileira” (1997, p. 63).

Mesmo após a publicação do artigo “Despedida”, Suassuna continua produzindo suas reflexões a respeito do armorial. No final da década de 80, ele escreve um artigo para o catálogo de exposição dos artistas armoriais em Paris, que seria uma nova súmula sobre a arte armorial. Nesse texto, que foi traduzido para o português e publicado em um tabloide de Recife em 1989, o autor acrescenta suas novas preocupações estéticas, principalmente aquelas relativas à inserção da arte rupestre e à ligação entre os povos latinoamericanos, que irão servir como uma nova referência para nortear a criação dos artistas armoriais.

A terceira fase teve início em 1995, com o lançamento do Projeto Cultural Pernambuco-Brasil³⁵, e estende-se até o falecimento de Ariano Suassuna. Nessa fase, enquanto movimento o armorial já não exista mais³⁶ e o que vigora a partir de então é a poética armorial. É nesse período que Ariano faz uma revisão sobre do conjunto de sua obra, acrescentando a ela não somente elementos da cultura popular e da arte rupestre, mas, sobretudo, elementos criados por ele próprio à luz da poética armorial. Nessa revisão, Suassuna reorganiza e funde os vários elementos criados por ele, de forma que sua obra possa ser “lida” como uma obra síntese, na qual todos os elementos se encontram de alguma forma interligados, dentro do princípio armorial de integração entre as artes. Outra relevante característica dessa fase é a fusão que acontece entre o armorial e a *persona* Suassuna, que se tornam praticamente indissociáveis, de forma que, ao falar do armorial estamos falando de Ariano Suassuna e vice-versa.

Em 2007, foi comemorado o aniversário de 80 anos de Ariano Suassuna e, em 2010, a comemoração foi pelos 40 anos do Movimento Armorial. Para tanto, foram realizados pelo Brasil afora várias exposições, mostras, relançamentos de livros, entrevistas, programas de televisão e homenagens. Nesses eventos, Suassuna reafirmou o objetivo principal do Movimento Armorial, que é combater a vulgarização da arte brasileira buscando uma arte erudita que tenha como referência a cultura popular. Suassuna também deixa claro que ele não defende a mistura da cultura popular com a erudita – por serem dois elementos heterogêneos – e sim uma cultura erudita brasileira que

³⁵ O Projeto Cultural Pernambuco-Brasil foi elaborado por Suassuna para ser executado ao longo de sua gestão como Secretário Estadual de Cultura do terceiro Governo de Miguel Arraes (NEWTON JUNIOR, 2011e)

³⁶ Ver depoimento de Ariano Suassuna em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dz2DZ5Lwn3Q> (Acesso em: 24 abr. 2015).

mantenha contato com a popular. Para o autor, a verdadeira cultura brasileira está baseada em três fundamentos principais: a raiz rupestre indígena, a raiz barroca, herdada dos portugueses, e a raiz popular, formada pela fusão – e não a mistura – de elementos da cultura ibérica pobre, dos negros e dos índios³⁷, como se, de alguma forma, ele quisesse evidenciar “a preocupação de ligar as manifestações armoriais à arte dos povos latino-americanos e de todo o chamado ‘Terceiro Mundo’” (NEWTON JUNIOR, 2011e, p. 41).

A quarta fase, a atual, inicia-se após a morte de Suassuna e será a primeira vez em que o armorial se verá longe dos olhos atentos de seu criador. Os princípios do Movimento Armorial “continuam válidos, fundamentados que são naquelas questões supratemporais da arte” (NEWTON JUNIOR, 2011a, p. 41) e o que existe hoje é, como já foi dito, a poética armorial. Carlos Newton Junior (2011d, p. 40) sustenta que, passados mais de quarenta anos de seu lançamento, o “Movimento Armorial começa a deixar a condição de objeto de interesse exclusivo da crítica de arte, passando a interessar, também, à História da Arte – que possui, entre outras coisas, a tarefa de ratificar ou retificar as posições da crítica”:

Isto se torna cada dia mais evidente, à medida que vão surgindo livros, teses acadêmicas e outros textos de interpretação nos quais se reconhece a coerência de um projeto estético cujas sementes têm se frutificado ao longo dos anos, mostrando que, se nem sempre as propostas do Movimento Armorial obtiveram a repercussão de que eram merecedoras, o tempo se encarregou de resgatá-las, revelando a sua verdadeira substância, toda ela feita de futuro. (NEWTON JUNIOR, 2011d, p. 40)

2.2 A intermedialidade e a poética armorial:

Desde a primeira publicação oficial do Movimento Armorial, no programa do concerto *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, em outubro de 1970, Ariano Suassuna deixa clara a diversidade das artes e mídias que iria compor o movimento e as inúmeras outras que serviriam como inspiração para os artistas armoriais, bem como a estreita inter-relação entre elas, que funcionaria como uma das bases do movimento.

Esta inter-relação a que se refere Suassuna repercute de maneira contundente nas criações armoriais e, a nosso ver, se apresenta basicamente de duas formas: como recriação de modelos textuais, textos e mídias, e como estreita relação entre as mídias. O primeiro caso, o

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QoKMFszPz-A> e <https://www.youtube.com/watch?v=RFJ0jvkk1AU>
(Acesso em: 05 dez. 2014)

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 intermediária em que se entrelaçam as diversas artes e mídias nas criações armoriais.

2.2.1 A recriação

2.2.1.1 O romanceiro popular e o folheto de cordel

Idelette Muzart Santos (2009, p. 35) ressalta que “o romanceiro e o folheto são, ao mesmo tempo, fonte e modelo de um aspecto particularmente original no Movimento Armorial: a relação estreita entre as diferentes expressões artísticas e os próprios artistas”.

O folheto de cordel é apontado por Suassuna (1977a, p. 39) como bandeira para o Movimento Armorial por reunir três caminhos: para a literatura, o teatro e o cinema, inspirados nas poesias narrativas dos versos; para as artes plásticas, por meio das ilustrações das xilogravuras que ilustram a capa dos cordéis; e para a música, por meio dos “cantares” de seus versos e estrofes. Segundo Suassuna, a partir destes três caminhos, os artistas poderiam desenvolver as suas próprias produções com total liberdade criadora:

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, 1977a, p.39)

Entretanto, Santos (2009, p. 34) ressalta que, além dos três caminhos apontados pelo folheto, é com o “espírito mágico e poético do romanceiro” que Ariano Suassuna mais frequentemente se identifica:

O espírito mágico manifesta-se nos folhetos contando as aventuras de cavalos encantados e touros endiabrados, na atualização de romances antigos, adaptados à realidade social e cultural nordestina; manifesta-se também nas festas grandiosas, com cortejos e roupas suntuosas – Suassuna evoca, em mais de uma ocasião, os maravilhosos chapéus dos príncipes do *Auto dos guerreiros*, de Alagoas, que parecem verdadeiros templos asiáticos – em que o ouro, a prata e as pedras preciosas são na realidade pedaços de vidro colorido e metais. (SANTOS, 2009, p. 34)

Esta evocação a que Santos se refere, é definida por Suassuna da seguinte maneira:

no Movimento Armorial, quando falávamos em "ouro", "prata" ou "pedras preciosas", estávamos fazendo referência era aos vidrilhos, lantejoulas e metais baratos que o Povo usa para enfeitar suas roupagens principescas, nos "autos de guerreiros", por exemplo. Eu dizia que esses metais populares, apesar de baratos, eram mais valiosos do que os "verdadeiros" usados pelos ricos, porque continham uma quantidade maior de sonho humano. E dizia que Aluízio Braga, ao pintar seus quadros minúsculos, bordados esmaltados e cheios de joias que parecem reencontrar o espírito das "miniaturas" persas ou hindus, estava fazendo o mesmo que os atores de "autos de guerreiros" ou "caboclos de lança": criando motivos de sonho e abrindo portas de grandeza para nosso Povo. (SUASSUNA, 1977a, p. 42)

O caminho para as artes plásticas apontado pelas xilogravuras das capas dos folhetos, determinou as características da pintura armorial: “ausência de perspectiva, de profundidade ou relevo (...), uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas; desenho tosco e forte, quase sempre contornado, como herança da Pintura popular”. Além disso, a pintura armorial deve manter uma “semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos”, bem como “parentesco com o espírito da Cerâmica e da Tapeçaria”. (SUASSUNA, 1977a, p.43)

O romanceiro popular também inspirou a utilização de títulos compostos nas criações armoriais. O romance armorial *A história de Bernarda Soledade, a tigre do sertão* (1975), de Raimundo Carrero, é um bom exemplo deste reencontro com a expressão artística do cordel por meio do uso de títulos longos e compostos – formados por título e subtítulo –, utilizando inclusive “cognomes heroicos atribuídos aos personagens” (SUASSUNA, 1975, p.10). Santos (2009, p. 111) afirma que, nos folhetos de cordel, “os títulos têm um papel comercial evidente: anunciando em voz alta, atraem o comprador eventual” e que a tendência de utilizar “títulos longos e detalhados parece ter sido característica da literatura de cordel europeia tanto quanto brasileira”.

Segundo Santos (2009, p.46), o escritor armorial Marcus Accioly revela sua ligação com o romanceiro popular por meio da musicalidade da poesia popular na sua obra de estreia, *Cancioneiro* (1968), ao apresentar “sua relação íntima com o mundo da cantoria, nas formas métricas e técnicas de composição e, principalmente, numa rara capacidade de improvisação, criando uma poesia mais oral do que escrita”.

Dentre o conjunto das criações armoriais é muito comum encontrarmos obras com o mesmo nome ou criadas para homenagear determinada pessoa ou obra. Isso se dá devido à apropriação de uma prática muito recorrente no romanceiro popular e, por consequência, entre

os artistas armoriais, que é a retomada de temas: a partir de um mote lançado por outro artista ou pelo público, o artista popular desenvolve uma glosa e devolve o mote em uma nova recriação.

Santos (2009, p. 36) observa que essa prática da retomada de um tema ou de fragmentos da obra de um artista armorial constitui-se em uma “verdadeira arte poética” que caracteriza as criações. Ariano Suassuna (2010, p. 26) comenta essa prática relembando alguns trabalhos criados nesse formato pelos artistas armoriais, inclusive referindo-se ao conto “Romance do bordado e da pantera negra”³⁸, de Raimundo Carrero, a partir do qual ele versificou, criando um poema com o mesmo nome:

No armorial, fazíamos muito isso: Maximiano Campos escreveu um romance chamado *Sem lei, nem rei*, e Capiba compôs uma música com o mesmo título para homenagear o romance. E eu escrevi um soneto a partir de Capiba e Maximiano. Então, na época do movimento, eu peguei um conto de Carrero, um conto muito forte e muito bonito, e fiz uma versificação dele. (SUASSUNA, 2010, p. 26)

O conto e o poema “Romance do bordado e da pantera negra” constituem um importante exemplo de criação armorial elaborada a partir da retomada de temas e que articula duas obras literárias. Além desta relação entre obras literárias, encontramos entre as produções armoriais articulações entre literatura e música, literatura e artes plásticas e entre artes e mídias. Santos (2009, p. 36) explica que essas relações podem ser classificadas em dois tipos: “ou se trata de uma tentativa para reencontrar a unidade de expressão artística do folheto, ou da escolha de uma obra existente para recriá-la”.

Suassuna relata no texto *O Movimento Armorial* (1977a, p. 41) que o pintor Miguel dos Santos criou o quadro *A Besta Brazucã*, baseado em seu romance *A Pedra do Reino*. Capiba, por sua vez, compôs a série musical *Sem lei nem rei I, II e III* a partir do romance de Maximiano Campos, e Jarbas Maciel compôs *A Pedra do Reino* a partir do título da obra de Suassuna.

Mais recentemente, o artista plástico Romero de Andrade Lima elaborou o conjunto de iluminogravuras *80 versos de um universo* inspirado nas iluminogravuras e na poesia de Ariano Suassuna e o mosaicista Guilherme da Fonte criou uma série de trabalhos que tiveram como modelo para recriação elementos da obra artística de Suassuna.

³⁸ Em 2014, a editora Iluminuras publicou a obra *Romance do bordado e da pantera negra* contendo o conto escrito por Raimundo Carrero e o poema criado por Suassuna.

É importante ressaltar que, a partir da publicação do artigo “A Pintura Armorial” (SUASSUNA, 1989), acrescentou-se ao romancero popular a questão da arte rupestre como referência privilegiada para as criações armoriais.

2.2.1.2 Os emblemas

A tradição dos emblemas constitui outro importante elemento de recriação nas obras de Suassuna. A palavra e a imagem nos folhetos de cordel possuem uma estreita relação, formando um conjunto quase indissociável e “perfazendo uma mesma unidade poética” (SANTOS, 2009, p. 202). Isso se dá porque “qualquer que seja a distância da imagem ao texto, ela é preenchida e, de certo modo, anulada pela imaginação do leitor, que recebe o folheto como um todo: imagem + texto” (SANTOS, 2009, p. 206). Os artistas armoriais, baseados nesta típica relação apresentada pelos cordéis, recriam-na em suas obras, principalmente no que se refere ao uso de imagens de “caráter emblemático” (SANTOS, 2009, p. 206) e à escrita emblemática, esta última, pressuposto básico da literatura armorial.

Os emblemas são “coletâneas de lemas e provérbios acompanhados de imagens (...) difundidas entre o público culto na Europa do século XVI e principalmente do século XVII” (GINZBURG, 1989, p. 100), com o objetivo de proporcionar a leitura alegórica de uma mensagem de fundo moral ou filosófico. Um emblema clássico é formado por uma combinação de três partes que, juntas, criam seu significado: um lema curto ou citação (*inscriptio*), geralmente acima da imagem, que tem a função de apresentar o emblema; uma imagem (*pictura*), que representa uma situação ou objeto, imaginário ou real; e uma citação (*inscriptio*), geralmente escrita em latim, que completa o sentido da imagem. Ginzburg (1989, p. 103) relata que os livros de emblemas – dos quais o mais famoso foi *Emblemata*, de Andrea Alciato – centravam-se em imagens e “podiam transpor facilmente as fronteiras linguísticas mesmo quando não eram escritos em uma língua internacional como o latim”.

Os emblemas tinham também a característica de, devido a seu caráter enigmático, funcionar como uma charada. Isso porque exigia uma leitura conjunta das partes para o entendimento da mensagem. Desta forma, a imagem não funcionava apenas como mero ornamento independente do texto, mas sim como parte de uma combinação necessária para se chegar ao significado real do emblema.

Bráulio Tavares (2007, p. 193) aponta que, na obra de Ariano Suassuna, não é possível falar em uma “literatura emblemática propriamente dita. Trata-se de uma obra híbrida, feita por

um autor que, tendo conhecimento da arte emblemática, serve-se de alguns de seus recursos (...) para criar uma dimensão a mais em seus trabalhos em prosa”. Dentre essas características, ressaltamos na arte armorial o uso de imagens emblemáticas ou de caráter emblemático e, na literatura armorial, o recurso da escrita emblemática.

Suassuna (1975, p. 11) apresenta como “escrita emblemática” aquela que pensa e fala “através de imagens concretas, de contornos nítidos e firmes” como “verdadeiras insígnias das coisas”, como que “desenhadas, gravadas e iluminadas”, ou seja, uma escrita que evoca imagens concretas ao invés de conceitos abstratos. Portanto, a escrita emblemática armorial é aquela capaz de transpor as fronteiras abstratas da linguagem poética e falar por meio de imagens concretas e com contornos bem demarcados, tais como as escritas de Homero e Dante³⁹.

O autor aponta como modelo de “escrita emblemática” um trecho do poema “Queixas Noturnas” de Augusto dos Anjos, construído por uma evidente visualidade, que dá a ideia “de uma imagem concreta e poderosa, do sombrio enigma que a vida era para o poeta paraibano”. Para ele, “toda a poesia de Augusto dos Anjos é marcada, assim, de imagens concretas, carregadas de sentido, e quase todas aflorando, receosas e fascinadas ao mesmo tempo, essa situação do homem colocado diante da esfinge cega do mundo” (SUASSUNA, 1975, p. 12).

Esse mesmo trecho do poema de Augusto dos Anjos foi utilizado por Suassuna como mote para a criação do soneto iluminogravado “A Estrada” (Fig. 22), do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*, acrescentando a ele as suas “maiúsculas arbitrárias” nas palavras “Estradas” e “Monstros”:

“Andam monstros sombrios pela estrada
E pela estrada, entre esses monstros, ando!”
(ANJOS, 2006, p. 112)

Na escrita emblemática, “a visualização do texto é absoluta” (SANTOS, 2009, p. 216): por falar por meio de imagens, tem também a característica de evocar certas mídias ou artes, tais como *frames* ou cenas de ação, pinturas, esculturas, tapeçaria etc. Desta forma, ao ler um texto armorial é possível enxergar um quadro ou uma determinada cena, situação descrita por Liliane Louvel (2012, p. 47) como “pictural”:

³⁹ Suassuna cita os dois poetas como “monstros sagrados da poesia” que “pensavam e falavam através de imagens concretas” (SUASSUNA, 1975, p. 11)

De acordo com nossa definição, o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual.

Um texto pode ter um maior ou menor grau de picturalidade, dependendo de seus marcadores, que poderão ser mais explícitos, tal como uma citação direta, ou “figurar indiretamente, mas permanecendo encodados no texto de maneira indiscutível” (LOUVEL, 2012, p.49). Liliane Louvel (2012, p. 49-62) classifica o grau de saturação pictural, em ordem crescente, como efeito quadro, vista pitoresca, hipotipose, quadros-vivos, arranjo estético, descrição pictural e éfrase. Como nesta pesquisa não temos um objetivo taxonômico, bastanos o conceito de picturalidade para cotejarmos alguns exemplos retirados das obras armoriais.

A picturalidade do conto “Romance do bordado e da pantera negra”, de Raimundo Carrero, dá uma verdadeira ideia da imagem, como se estivesse descrevendo uma cena de ação, na qual o cartucheiro Simão Bugre, enfurecido pela dor, arrasta-se ensanguentado pelo sertão a dentro:

O punhal alumiado. Os olhos faiscando no fundo da moita. A noite – pantera negra – esconde o mato. Simão Bugre, cartucheiras cobrindo o dorso, arrastase, abrindo caminho. Sente os espinhos enfincando-se no peito. Rasga a pele com a unha fina: o sangue corre. Enfurecido pela dor, esmaga um cacto. Parece uma fera acuada. Recebe a pancada do vento no rosto como se fosse um coice. (CARRERO, 2014, p. 21)

Em outro trecho do mesmo conto de Raimundo Carrero, ressalta-se não somente a escrita emblemática como também a picturalidade da linguagem, semelhante à “descrição heráldica desses velhos brasões ibéricos bordados em tapeçaria, ou a de um estandarte usado num ‘Auto de Guerreiro’ ou numa Cavahada corrida nas ‘folias do Divino Espírito Santo’ do sertão” (SUASSUNA, 1975, p. 13): “Conceição controla o bordado. (...) Contempla o dragão que está bordando num pano branco. É um dragão com língua de fogo, olhos de prata, corpo verde” (CARRERO, 2014, p. 23).

Figura 22 – A Estrada – Com Mote de Augusto dos Anjos, do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980).



Fonte: SUASSUNA, 1980

Além da escrita emblemática, podemos considerar também as imagens emblemáticas, ou de caráter emblemático. Essas imagens têm a característica de concentrar em si mesmas um significado, ou de traduzir em imagens um sentido, assemelhando-se ao espírito dos emblemas renascentistas. Elas podem estar explicitamente unidas a um texto ou não, pois este texto pode

estar diluído em uma narrativa, mas integra-se a ele e “completa-o para tornar a obra plena, de sentido, de imagens e de palavras” (SANTOS, 2009, p. 213). As ilustrações d’A *Pedra do Reino*, segundo Tavares (2007, p. 193), “convidam a uma leitura tipo emblemática, mesmo não tendo um texto específico a acompanhá-las – subentende-se que o texto está diluído na narrativa em prosa que rodeia a imagem”.

Idelette Santos aponta como “um exemplo desses encontros em torno da imagem” as ilustrações criadas por Suassuna para o livro de contos de Maximiano Campos, intitulado *As sentenças do tempo*. Nessa obra, Suassuna escolhe para ilustrar os contos que traduzem em imagens o sentido da história, tais como “O sonho real” e “O grande pássaro”, que “estabelecem com a ilustração uma relação imediatamente perceptível: ela os representa, resumindo e ‘significando’ seu conteúdo moral”, tornando-se seu emblema. Além disso, “essas ilustrações retêm também a atenção, na perspectiva do Movimento Armorial, no que revelam do encontro de dois artistas, de sua convergência profunda”. Nesta obra, portanto, a ilustração não é “um simples ornamento ou embelezamento editorial: integra-se ao texto e completa-o para tornar a obra plena, de sentido, de imagens e de palavras” (2009, p. 211-213).

Como pode ser visto, o caso da recriação refere-se não apenas a uma relação intermediária, mas, sobretudo, a uma relação intertextual. Por este motivo, ressaltamos aqui a importância dos estudos da intertextualidade para a teoria das relações interartes, de forma que foi decisivo o “reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange”, pois “pelo menos quando se trata de obras que (...) representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção um componente intermediário” (CLÜVER, 2006, p. 14). Desta forma, completa Claus Clüver,

um texto isolado – seja lá em que mídia ou sistema sígnico – pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes [e da Intermedialidade], da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente como objeto de pesquisa promissor. (2006, p. 14)

2.2.2 As relações estreitas entre as mídias:

Um dos elementos essenciais da poética armorial é a sua proposta de integração entre as artes, como uma “complementaridade de disciplinas artísticas”. As artes e mídias devem manter uma estreita relação umas com as outras e se interpenetrar, de forma a manter “estreitas e contínuas inter-relações: a pintura com a cerâmica e a tapeçaria, a arquitetura com a pintura e a cerâmica, a gravura com a pintura e a escultura etc” (SANTOS, 2009, p. 55).

Essa interação entre as artes em que existe um cruzamento de fronteiras pode acontecer de diversas maneiras e para melhor explicitá-las recorreremos às teorias da intermedialidade, especificamente aos estudos de Irina Rajewsky (2012), que distingue grupos de fenômenos com qualidades intermediárias distintas e específicas, sendo eles a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermediárias.

2.2.2.1 Transposição midiática:

Segundo Rajewsky, a transposição midiática tem a ver com o “modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (...) em outra mídia”. Trata-se de uma abordagem “genética, voltada para a produção”, de forma que um original – texto ou filme, por exemplo – seja a fonte de um novo produto de mídia (2012, p. 24).

Esse tipo de transformação ocorreu com o texto original do *Auto da Compadecida* (1955), que foi concebido por Ariano Suassuna para o teatro, foi adaptado em 1969 para o cinema – com o nome de *A Compadecida*⁴⁰ – e novamente em 1999, sob direção de Guel Arraes, com o nome *O auto da Compadecida*, após ser transformado em uma série de TV.

2.2.2.2 Combinação de mídias:

De acordo com Irina Rajewsky, esse tipo de intermedialidade diz respeito a um resultado, ou um processo, de combinar ou articular pelo menos duas mídias convencionalmente distintas, de modo que cada mídia permaneça em sua própria materialidade e contribua para a constituição e significado do produto. A combinação de mídias abrange fenômenos que podem ser chamados de multimídias, mixmídias e intermídias. (2012, p. 24)

⁴⁰ O filme *A Compadecida* foi produzido em 1968 e lançado em 1969, sob direção de George Jonas e figurino de Francisco Brennand. Newton Junior publicou um interessante ensaio a esse respeito, intitulado *A Compadecida e o Cinema Armorial*. (NEWTON JUNIOR, 1996, P. 170-191)

Segundo Claus Clüver, o texto⁴¹ multimídia “compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”. Eles são raros, “dependendo, de certo modo, das condições nas quais se recebe o texto e se observam isoladamente suas partes textuais”. O tipo de relação entre suas partes é o de justaposição, pois estas são autossuficientes⁴²; o texto mixmídia “contém signos complexos em mídias diferentes, que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”, porém suas partes são separáveis e seu tipo de relação é o de combinação⁴³; o texto intermídia, ou intersemiótico, “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” e a relação entre as suas partes é a de fusão⁴⁴ (2006b, p. 19-20, 32).

As iluminogravuras, um dos objetos centrais de nosso estudo, podem ser consideradas textos mixmídias, pois, apesar de separáveis, seus elementos precisam estar juntos para alcançarem a coerência do conjunto.

2.2.2.3 Referências intermediáticas:

A arte armorial evoca a referência de mídias dentro de outras mídias, pulsando todas “em consonância com o espírito épico e emblemático do Povo brasileiro e sua Arte” (SUASSUNA, 1975, p. 13).

Este tipo de intermedialidade, que evoca determinada mídia dentro de outra mídia, Irina Rajewksy denomina referência intermediática. Trata-se de uma “estratégia de constituição de sentido que [contribui] para a significação total do produto”, utilizando seus próprios meios para referir-se a determinada obra produzida em outra mídia; ou seja, ao invés de combinar diversas mídias, a referência intermediática “evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (2012, p. 25).

⁴¹ Sobre esta questão, Claus Clüver (2006b, p. 15) explica que “sobretudo entre os semióticos, uma obra de arte é entendida como uma estrutura signica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados ‘textos’, independente do sistema signico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como ‘textos’ que se ‘lêem’; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão”.

⁴² Segundo gráfico apresentado em CLÜVER, 2006b, p. 32.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

Observa-se um exemplo de referência intermediária na definição de pintura armorial, a qual evoca o parentesco com a xilogravura das capas de cordel e com o “espírito da cerâmica e da tapeçaria” (SUASSUNA, 1977a, p.43). Da mesma forma, a literatura armorial evoca outras mídias, pois, segundo Suassuna, ela

é povoada de signos e insígnias, de formas concretas que a fazem aparentar-se não só com esses monstros sagrados da Poesia, mas também com a gravura, a tapeçaria, a escultura e os estandartes armoriais, que pulsam, todos, em consonância com o espírito épico e emblemático do Povo brasileiro e de sua Arte”. (1975, p.13)

Um exemplo deste processo pode ser observado no trecho de *A Pedra do Reino* em que o narrador descreve a sua visão da morte como se fosse uma descrição da arte da heráldica:

Até mesmo a Morte, Senhor Corregedor, era, agora, para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. Aparecia-me como uma gigantesca Cobra-Coral, enroscada no Céu à nossa espreita. Era negra de "sable", branca de "prata" e vermelha de "goles", com asas de Gavião, com dentes e garras de Onça. (SUASSUNA, 2012, p. 562)

Durante o percurso deste capítulo tentamos responder a nossa questão inicial: se seriam as relações entre as diversas artes e mídias um dos centros do ideário armorial. Ao final, concluímos que tanto as criações de Ariano Suassuna, quanto as dos diversos artistas integrantes do movimento, buscam articular diversas artes e mídias, promovendo a recriação de modelos textuais e de textos (no sentido amplo do termo), tendo como referência os diversos caminhos oferecidos pelo romanceiro popular e, em especial, pela tradição dos emblemas.

CAPÍTULO 3

Iluminogravuras: interações entre o poeta e o artista plástico

Neste capítulo, faremos um recorte mais aprofundado d'A *Ilumiara*, vista como o conjunto da obra suassuniana, a fim de refletirmos a respeito das relações intermediáticas presentes nas iluminogravuras, bem como sobre sua relação com outras obras de Ariano Suassuna.

Iniciaremos traçando o mapa genético das iluminogravuras, desde seus ancestrais, as iluminuras medievais, até a criação dos poemas na década de 70. Também aprofundaremos o nosso olhar no processo editorial da produção das iluminogravuras – as pranchas e os álbuns – e nas suas características gráficas.

Ao final, tomaremos como modelo a iluminogravura “A Mulher e o Reino”, fazendo uma análise de suas características intermediáticas e de suas relações com as demais obras de Ariano Suassuna.

3.1 A gênese das iluminogravuras:

As iluminogravuras surgiram de um desejo de Ariano Suassuna de produzir um tipo de arte que tivesse como referência os manuscritos iluminados medievais – tais como os *Commentaria in Apocalypsin*, do monge Beatus de Liébana –, porém utilizando uma moderna técnica de impressão pela luz, o ofsete.

Philip Meggs explica que o termo “manuscrito iluminado” surgiu a partir da sensação do efeito causado pela vibrante luminosidade das imagens adornadas com folha de ouro, quando refletiam a luz incidente sobre elas. Esse termo é também utilizado para designar os livros ilustrados à mão, produzidos desde o final do Império Romano até a sua substituição pelos livros impressos, a partir da invenção da tipografia na Europa. O recurso de “embelezamento visual para difundir a palavra tornou-se muito importante, e os manuscritos iluminados eram produzidos com extraordinária atenção e sensibilidade em relação ao design” (2013, p. 63).

A produção dos manuscritos era muito demorada e dispendiosa. Para se ter uma ideia, Meggs relata que “o pergaminho ou papel velino demandava horas para ser preparado e um livro volumoso podia exigir a pele de trezentas ovelhas”. As tintas eram preparadas a partir de diversas fontes, tais como a fuligem fina ou o negro de fumo para formar a tinta preta e uma mistura de água e goma “com giz sanguíneo ou vermelho para produzir tinta vermelha para cabeçalhos e marcas de parágrafo”. Quanto às cores, estas “eram criadas de uma multiplicidade de materiais minerais, animais e vegetais”, tais como o azul vibrante profundo, que “era feito de lápis-lazúli, mineral precioso extraído apenas no Afeganistão, que ia parar em mosteiros tão distantes quanto os irlandeses” (MEGGS, 2013, p. 63-64).

Em relação à encadernação, Meggs ressalta que

os livros eram encadernados entre placas de madeira normalmente revestidas de couro. Padrões decorativos eram aplicados trabalhando o couro e manuscritos litúrgicos importantes muitas vezes continham joias preciosas, trabalho em ouro e prata, desenhos esmaltados ou entalhes de marfim nas capas. (2013, p. 64)

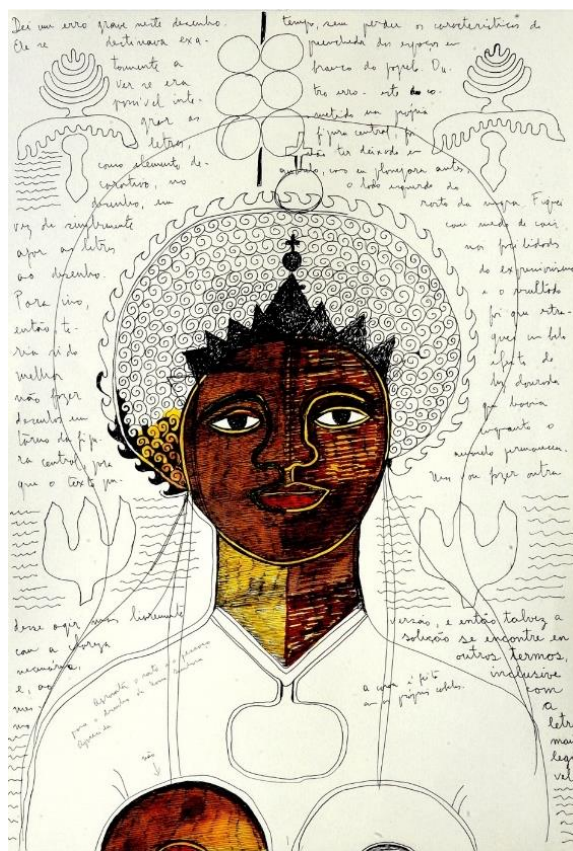
Os manuscritos eram produzidos levando-se em consideração não somente cada detalhe da imagem, como também a composição do *design* (ou leiaute) da peça como um todo. Meggs explica que isso se dava pela consciência que os líderes monásticos tinham quanto ao “valor educacional das figuras e da capacidade do ornamento para criar nuances místicas e espirituais”. No início da era cristã, os livros eram produzidos por diversas mãos, em um *scriptorium* monástico. Eram três os principais envolvidos na produção dos manuscritos. Primeiro, o *scrittore*, chefe do *scriptorium*, um “estudioso com boa formação, que entendia grego e latim e era tanto editor como diretor de arte, com responsabilidade geral pelo projeto e produção dos manuscritos”. Era dele a responsabilidade pelos croquis dos leiautes das páginas com a indicação da localização do texto e das ilustrações, bem como o conteúdo das imagens. O segundo, o *copista*, especializado na cópia caligráfica do texto, “todo dia se curvava sobre uma mesa escrevendo página após página num estilo de inscrição de letras disciplinado”, enquanto o *illuminator* se responsabilizava pela ilustração do texto (MEGGS, 2013, p. 64).

No romance *O nome da rosa*, Umberto Eco apresenta, com riqueza de detalhes, o trabalho desenvolvido em um *scriptorium* monástico:

Os lugares mais iluminados eram reservados aos antiquários, miniaturistas mais habilidosos, aos rubricadores e aos copistas. Cada mesa tinha todo o necessário para miniaturar e copiar: chifres de tinta, penas finas que alguns

monges estavam afinando com uma faca afiada, pedra-pome para deixar liso o pergaminho, régua para traçar as linhas sobre as quais seria estendida a escritura. Junto a cada escriba, ou no topo do plano inclinado de cada mesa, ficava uma estante, sobre a qual apoiava o códice a ser copiado, a página coberta por moldes que enquadravam a linha que era transcrita no momento. E alguns tinham tintas de ouro e de outras cores. Outros porém estavam apenas lendo livros, e transcreviam apontamentos em seus cadernos particulares ou tabuletas. (ECO, 2003, p. 77)

Figura 23 – Estudo de diagramação para iluminogravura elaborado por Ariano Suassuna. Sem Título. Sem data.



Fonte: Acervo pessoal de Ariano Suassuna.

O processo de edição das iluminogravuras é bem semelhante ao das iluminuras medievais, porém a uma só mão⁴⁵: a de Ariano Suassuna. Para tanto, o autor selecionava os poemas; compunha o leiaute da página; desenhava a matriz em nanquim preto, reservando os espaços a serem preenchidos pela tinta colorida; caligrafava o texto, também com nanquim preto; enviava essa matriz para uma gráfica ofsete para a reprodução das cópias; de posse das páginas impressas, aplicava a tinta à mão; e, ao final, assinava e datava cada página quando era

⁴⁵ Segundo Newton Junior (2007), para colorir à mão as pranchas iluminogravadas, Suassuna contava com ajuda de sua esposa D. Zélia e de sua filha Maria.

o caso. Após finalizar as dez pranchas que compunham cada álbum, as iluminogravuras eram acomodadas em uma caixa de madeira, com impressão em serigrafia na tampa, cuja ilustração também foi criada por Suassuna (Fig. 25 e 27). Como se vê, na produção das iluminogravuras Suassuna assumia o papel de poeta, *scrittore*, *copista* e *illuminator*, ficando apenas a impressão em sistema ofsete, a marcenaria (para produção das caixas de madeira) e a serigrafia na tampa das caixas por conta de terceiros.

Além da semelhança com as iluminuras medievais, o processo de trabalho de Ariano Suassuna para produzir as iluminogravuras é muito semelhante ao do poeta inglês William Blake⁴⁶ (1757-1827), inclusive pelo fato de os dois contarem com a ajuda de suas respectivas esposas para colorir as imagens. Além disso, Blake tinha igualmente uma maneira idiossincrática de marcar as iniciais das palavras que ele julgava importantes. Willian Blake criou suas pranchas de poemas ilustrados combinando palavra e imagem de maneira indissociável e enigmática, tal como os emblemas renascentistas.⁴⁷

3.2 Os poemas:

As iluminogravuras, mesmo que inconscientemente, começaram a ser produzidas na década de 70, quando Ariano Suassuna deu início a escrita dos sonetos de *Vida-Nova Sertaneja*, inspirada em *La Vita Nuova*, de Dante Alighieri. Nessa obra, Suassuna compõe sua autobiografia poética, criando uma série de sonetos entremeados por um texto introdutório em prosa, que oferece indicações sobre o universo de cada poema.

Newton Junior (1999, p. 14) revela que, durante sua pesquisa, teve acesso aos originais dos poemas de Suassuna – condição indispensável para a realização de sua dissertação de mestrado – e estes, em sua maioria, encontravam-se datilografados e com várias alterações, todos “cuidadosamente guardados em uma pasta”. Os poemas de Suassuna, tal como suas outras obras literárias, sofreram ao longo do tempo várias alterações em sua versão original, de forma autoral ou não-autoral.

As modificações não-autorais são “aquelas que ocorrem sem a autorização nem o conhecimento do autor, ou seja, são fruto da atividade de terceiros” (CAMBRAIA, 2005, p. 7).

⁴⁶ As obras de Blake podem ser examinadas na versão digital do arquivo deste artista: <http://www.blakearchive.org/blake/>

⁴⁷ Carlos Newton Junior trata deste assunto no ensaio inédito *As iluminogravuras de Romero de Andrade Lima* (2007).

No caso dos textos de Suassuna, elas podem ter acontecido devido a erros de digitação ou revisão por parte dos jornais e revistas que publicavam os textos, existindo até mesmo “variantes textuais, produzidas nas redações dos jornais, bastante afastadas dos originais encaminhados pelo autor” (NEWTON JUNIOR, 1999, p. 14).

Além destas, mesmo nos casos em que “os jornais e revistas publicaram os textos exatamente de acordo com os originais, muitos poemas foram depois retrabalhados” por Suassuna (NEWTON JUNIOR, 1999, p. 15), a fim de corrigir algum ponto ou encontrar a forma perfeita para a versão final configurando modificações autorais, ou seja, aquelas “realizadas pelo próprio autor intelectual da obra”, originando “as chamadas variantes do autor” (CAMBRAIA, 2005, p. 6).

É importante ressaltar que, até a morte de Ariano Suassuna, a sua obra não havia chegado a uma versão definitiva, apesar de boa parte já ter sido impressa e reeditada várias vezes. Apesar disto, o autor continuava fazendo ajustes em seu trabalho para fundi-lo n’*A Ilumiara*, de forma que uma parte conversasse com a outra e juntas mantivessem a coerência do conjunto.

Com os poemas iluminogravados não foi diferente: desde sua criação na década de 70 para compor a obra *Vida-Nova Sertaneja* até sua publicação nas iluminogravuras, eles sofreram várias alterações, seja variações de maiúsculas, minúsculas e pontuação; ou ainda alterações de vocabulário e dos títulos dos poemas e até mesmo acréscimo de hífens, “talvez para enfatizar a construção visual das imagens” (NEWTON JUNIOR, 1999b, p. 9), aspecto este de fundamental importância na composição do texto suassuniano.

Não somente nos sonetos, mas em toda a obra literária e ensaística de Ariano Suassuna, muito nos “chama a atenção a alta frequência das maiúsculas iniciais”, como observa Ângela Vaz Leão, para quem “longe de ser gratuito, tal procedimento gráfico evidencia o caráter simbólico da maioria dos signos” (2003, p. 18). Santos acrescenta que o “deciframento das maiúsculas torna-se, novamente, um elemento indispensável à compreensão do universo suassuniano” (SANTOS, 2009, p. 128).

Parte dos sonetos de *Vida-Nova Sertaneja* foi publicada, em 1974, na coletânea *Seleta em Prosa e Verso*⁴⁸, organizada por Silviano Santiago, porém desacompanhados do texto em

⁴⁸ Na segunda edição de *Seleta em Prosa e Verso* (2007), consta nos créditos que as ilustrações desta obra são de Zélia Suassuna (esposa de Ariano Suassuna) e a ilustração da capa é de Suely Avellar. Porém, a ilustração da página 188 constitui um fragmento da ilustração *O Duelo* (2012, p. 298) criada por Suassuna para a obra *A Pedra do Reino*. Este equívoco deve ter-se dado devido a edição d’*A Pedra do Reino* lançada em 2005, a qual “atribui a autoria das gravuras a Zélia Suassuna [...] que ilustrou vários livros do autor publicados por aquela casa editorial,

prosa. Na década de 80, Suassuna reutilizou seus poemas nas iluminogravuras, novamente desacompanhados dos textos em prosa, conforme declara no texto da “Nota Explicativa”, que acompanha o álbum de iluminogravuras *Dez Sonetos com Mote Alheio*: “Quanto à poesia, propriamente, acho que não se deve tentar uma explicação, aliás, impossível, em seu significado. Poema explicado é poema morto” (SUASSUNA, 2000a).

Porém, em 1998, o texto integral de *Vida-Nova Sertaneja* foi divulgado na gravação *A poesia viva de Ariano Suassuna*, com o nome de *Vida-Nova Brasileira*, na qual o próprio autor lê seus textos em prosa e declama a poesia sobre o fundo musical de Antônio Madureira, ex-líder do Quinteto Armorial. E, finalmente, em 1999, o texto completo de *Vida-Nova Brasileira* foi publicado em *Poemas* (SUASSUNA, 1999), cuja seleção, organização e notas são de Carlos Newton Junior.

Dos vinte sonetos iluminogravados, dezesseis são originários de *Vida-Nova Sertaneja* e quatro foram escritos especialmente para as iluminogravuras (NEWTON JUNIOR, 2009, p.9).

Aqui cabe ressaltar que, assim como os sonetos, a tipografia utilizada nos títulos – o *Alfabeto Sertanejo* – ocorreu quase uma década antes do lançamento das iluminogravuras e constitui, juntamente com uma caligrafia inspirada nas escrituras sertanejas do século XVIII, a base da escrita caligráfica das iluminogravuras.

3.3 Os álbuns de iluminogravuras:

O conjunto das iluminogravuras é apresentado em dois álbuns distintos: *Dez Sonetos com Mote Alheio*, lançado em 1980, e *Sonetos de Albano Cervonegro*, lançado em 1985. Cada um teve a tiragem inicial aproximada de cinquenta exemplares, além de algumas peças isoladas que não se incorporaram aos álbuns, sendo estas muitas vezes comercializadas à parte. Carlos Newton Junior (2000) relata que devido ao fato de muitas iluminogravuras terem sido comercializadas isoladamente, para atender a pedidos de familiares e amigos, “ainda hoje é possível encontrar, em algumas galerias do país, uma ou outra peça, isolada e em moldura, como se se tratasse de um trabalho independente”. Por isso, algumas peças são datadas com

incorrendo os editores, assim, no mesmo equívoco cometido pela editora que publicou a obra na Alemanha” (NEWTON JUNIOR, 2012b, p. 116), a qual também atribui o crédito das ilustrações à esposa de Ariano.

períodos que não correspondem aos dos lançamentos dos álbuns, 1980 e 1985. Estes fatos podem ser comprovados pelas imagens apresentadas nas seguintes publicações:

a. Iluminogravuras (SUASSUNA, 2000): das vinte imagens reproduzidas, dezessete recebem datas diferentes de 1980, sendo estas, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1993 e 1994 e uma não está datada.

b. *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000, p. 87-93), do Instituto Moreira Sales: das sete imagens publicadas, uma está datada como 1996, três como 1997 e três estão sem data.

c. *Ariano Suassuna 80: Memória – Catálogo e Guia de Fontes* (2008): Dentre as iluminogravuras do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980), quatro estão com datas de 1980, uma de 1982 e cinco sem data. Já as imagens do álbum *Sonetos de Albano Cervonegro*, as dez estão com a data de 16 de junho de 2007.

Figura 24 – Iluminogravura *Dom*, do álbum *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985), cuja datação é de 16 de junho de 2007.



Fonte: Suassuna, 2008b

Observa-se que Suassuna costumava deixar em branco a data de conclusão de suas obras artísticas, ou datava no momento em que a obra era doada, presenteada ou vendida; por isso, não é possível ter certeza sobre a data precisa de sua conclusão. Sabe-se, entretanto, que, para Suassuna, as datas de registro e fim de suas obras “são quase sempre *sagratórias*, ou seja, são datas que fazem alusão a eventos significativos na vida do autor, àquilo que poderíamos chamar de ‘marcos biográficos’” (NEWTON JUNIOR, 2012, p. 118).

Como exemplo, pode-se citar a data de 16 de junho de 2007, das iluminogravuras do álbum *Sonetos de Albano Cervonegro*, publicadas em *Ariano Suassuna 80: Memória – Catálogo e Guia de Fontes* (2008), que marca o dia em que o autor completou 80 anos. Newton Junior (2012, p. 118) relata que Suassuna muitas vezes acelerava ou retardava, conscientemente, a redação dos seus textos, “no intuito de concluí-los nas datas previamente estabelecidas”.

Em relação à composição dos álbuns, cada um deles é formado pelo conjunto de dez iluminogravuras no formato 44 x 66 centímetros, não encadernadas e acondicionadas em uma caixa de madeira. O primeiro álbum é ainda acompanhado por uma “Nota Explicativa” que fornece uma breve explicação sobre a ordem e o conteúdo de cada soneto. A “embalagem” dos álbuns é uma caixa de madeira, de aproximadamente 50 x 70 centímetros, cuja tampa recebe a impressão, em sistema de serigrafia, de uma imagem também criada por Suassuna com as características de cada álbum.

Os títulos das iluminogravuras de cada álbum são os seguintes:

Álbum *Dez Soneto com Mote Alheio* (1980)⁴⁹:

- A Viagem – Com mote de Fernando Pessoa
- A Acauhan – A Malhada da Onça – Com mote de Janice Japiassu
- Infância – Com mote de Maximiano Campos
- A Estrada – Com mote de Augusto dos Anjos
- A Mulher e o Reino – Com Tema do Barroco Brasileiro
- O Mundo do Sertão – Com Tema do Nosso Armorial
- Sol – Com Tema de Augusto dos Anjos
- O Amor e a Morte – Com Tema de Augusto dos Anjos
- A Morte – A Moça Caetana – Com Tema de Deborah Brennand
- O Sol de Deus – Com Tema de Renato Carneiro Campos

⁴⁹ Esta ordem é a mesma apresentada na “Nota Explicativa”.

Álbum *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985):

- Abertura “Sob pele de Ovelha”
- Soneto de Babilônia e Sertão – Com tema de Tupan-Sete
- O Campo – Tema do Barroco Brasileiro
- O Reino da Acauhan – Com Tema de Abaeté de Medeiros
- Sonho – Soneto com Estrambote Reiterativo
- O Sono e o Mito – Com Tema de Abaeté de Medeiros
- O Amor e o Desejo – Com Tema de Augusto dos Anjos
- A Tigre Negra ou O Amor e o Tempo – Com Tema de Augusto dos Anjos
- Dom – Com Tema de Ângelo Monteiro
- Lápide – Com Temas de Virgílio, o Latino, e Lino Pedra-Azul, o Sertanejo

- Caixa do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*:

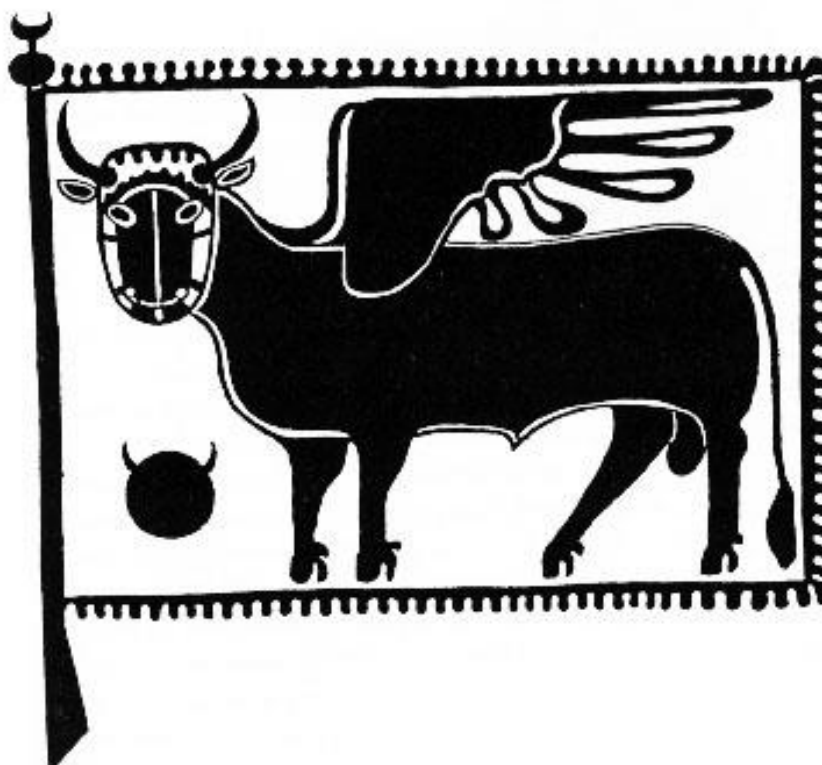
Figura 25 – Tapa da caixa de madeira que acondiciona o álbum de iluminogravuras *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980).



Fonte: SUASSUNA, 1980.

A imagem desta caixa apresenta como figura principal um animal alado, que tem grandes semelhanças com a ilustração da *Bandeira do Touro Alado* (Fig. 26) – criada por Suassuna para ilustrar *A Pedra do Reino* (2012, p. 559) – rodeada por imagens de sois, uma espécie de lua com chifres, pequenos círculos pretos e recriações dos desenhos da Pedra do Ingá, dentre eles o “candelabro sertanejo”. A fonte utilizada para a escrita do texto é o *Alfabeto Sertanejo* e a moldura da imagem é semelhante às da maioria das ilustrações deste álbum.

Figura 26 – *Bandeira do Touro Alado*, criada por Suassuna para ilustrar a obra *A Pedra do Reino* (1971)



Fonte: SUASSUNA, 2012, p. 559.

- Caixa do álbum *Sonetos de Albano Cervonegro*:

A imagem da tampa da caixa deste álbum explora as recriações suassunianas da arte rupestre, dentre elas o “candelabro da verdade” e a recriação – como um híbrido – de um cervídeo, originário da arte rupestre do sítio arqueológico da Serra da Capivara (PI). A moldura segue o padrão das iluminogravuras deste álbum e a fonte é a mesma utilizada por Suassuna para caligrafar os títulos das iluminogravuras *Dom* e *Lápide*, porém utilizando somente a cor preta.

Figura 27 – Tapa da caixa de madeira que acondiciona o álbum de iluminogravuras *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985).



Fonte: SUASSUNA, 1985.

3.4 As pranchas ou as iluminogravuras propriamente ditas

Como já foi dito, cada iluminogravura recebe um soneto caligrafado à mão por Suassuna, combinado a desenhos coloridos pelo próprio autor. Ao referir-se às iluminogravuras do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*, Ariano Suassuna diz o seguinte:

No meu trabalho de escritor, esta é uma primeira tentativa de integrar – e não apenas apor⁵⁰ – texto e ilustração: dez sonetos feitos com motes ou sobre temas alheios. Sonetos escritos e ilustrados por mim, numa tiragem de cinquenta exemplares, com letras manuscritas, e coloridos a mão. As letras usadas basearam-se nos ferros de marcar o gado e na caligrafia das escrituras sertanejas do século XVIII. (SUASSUNA, 2000a)

⁵⁰ No texto impresso na obra *Iluminogravuras* (SUASSUNA, 2000a), o termo “apor” foi grafado como “opor”. Porém, em entrevista com Carlos Newton (03/05/2014), ele nos revelou este erro e aqui apresentamos o texto com a correção.

O leitor das iluminogravuras tem o privilégio de ler uma obra de Ariano Suassuna tal como foi concebida por ele, pois, trata-se de um processo criativo e artístico diferente da produção editorial dos livros convencionais: nas iluminogravuras a produção de pranchas é individualizada e elaborada em um processo semiartesanal em que o autor mantém o controle da produção. Já no caso dos livros, existe uma produção industrial, o que impede que cada livro tenha a marca da mão do artista. O livro é produzido em larga escala, ao contrário das iluminogravuras, que carregam ainda parte da aura de objetos quase únicos, por serem produzidos em número reduzido.

Para ilustrar os poemas de cada iluminogravura Suassuna recriou, de forma erudita, elementos da cultura popular do Nordeste, principalmente as xilogravuras das capas dos livretos de cordel, unindo-os à sua releitura da arte rupestre nordestina, passando por motivos do universo armorial e das iluminuras medievais e chegando até as imagens de seu universo pessoal. Segundo Leão (2003, p. 14), “toda a arte de Ariano tira sua força da cultura popular do Nordeste, que ele revigora com traços de cultura medieval”, produzindo uma “arte pessoal e profundamente erudita”. Podemos perceber em uma mesma peça a presença de tempos distintos, como as referências à arte paleolítica (datadas de mais de 3000 anos), às artes medievais, à caligrafia das escrituras do sertão nordestino do século XVIII e às técnicas modernas de impressão.

As iluminogravuras dos dois álbuns guardam características gráficas bem distintas, sendo que a diferença mais significativa entre elas está nos seguintes elementos: uso da cor e da textura de fundo; conteúdo das imagens (no primeiro álbum as imagens fazem uma relação mais direta com o texto, enquanto no segundo, além de, em geral, não terem uma relação direta com o texto, elas são, muitas vezes, ilegíveis para uma leitor que não conhece o contexto da obra suassuniana); e na ordem de leitura dos sonetos (no primeiro álbum, os poemas estão em ordem cronológica, de acordo com a época dos acontecimentos narrados, segundo a “Nota Explicativa”, ao passo que o segundo não acompanha essa mesma lógica).

Do ponto de vista da composição do espaço pictórico, os dois álbuns mantêm o mesmo tipo de organização: composição do espaço (leiaute) harmônica e equilibrada; e utilização dos princípios da pintura armorial, baseados nos folhetos de literatura popular, como ausência de perspectiva e profundidade, traços e contorno toscos e fortes, predominância de cores fortes, puras e sem *dégradé*, formas fechadas e com molduras semelhante às bandeiras e estandartes dos espetáculos populares.

3.5 Estudo de caso - A iluminogravura *A Mulher e o Reino*:

Figura 28 – Iluminogravura *A Mulher e o Reino*, do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*.



Fonte: SUASSUNA, 1980.

Tal como as demais iluminogravuras, esta também é formada por uma combinação de configurações midiáticas produzidas por diversas mídias diferentes, incluindo poesia, tipografia, caligrafia e desenho com aplicação de cores. Não poderíamos considerar aqui a pintura como uma mídia, pois as cores são utilizadas apenas como preenchimento das formas já traçadas. Verificamos então que a imagem e texto nas iluminogravuras formam um conjunto quase indissociável, como uma fusão de elementos com características emblemáticas, exigindo do leitor uma leitura conjunta das partes – imagem e texto – para a compreensão da obra. Ou seja,

apesar de separáveis entre si, os diversos textos que compõem as iluminogravuras só alcançam coerência plena quando lidos conjuntamente, o que faz desta obra um texto mixmídia.

É importante ressaltar que as iluminogravuras não se configuram como uma mídia, e sim como um gênero midiático, pois constituem um subgênero de texto iluminado.

Logo de início, no título da peça – *A Mulher e o Reino – Com tema do Barroco Brasileiro* –, já encontramos a primeira referência ao romanceiro popular: uso de título composto e com retomada de tema, neste caso o barroco brasileiro. De acordo com Suassuna,

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

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, tal como Suassuna sugere na “Nota Explicativa” que acompanha o álbum *Sonetos com Mote Alheio*: “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 símbolos do homem e da mulher” (SUASSUNA, 2000a).

Para tanto, por meio da escrita emblemática, o autor lança mão de imagens concretas tais como:

- a. **Símbolos femininos**⁵¹: 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.

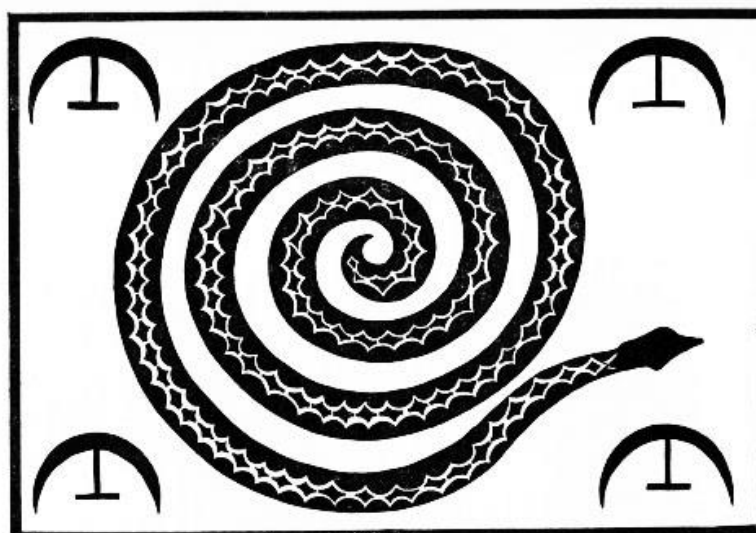
A referência à arte armorial também é clara nesta peça, pois Ariano Suassuna utiliza o espírito da xilogravura das capas de cordel para compor as imagens, utilizando cores puras e

⁵¹ Todas as palavras foram grafadas respeitando as maiúsculas do poema iluminogravado.

“chapadas”, sem qualquer tipo de relevo ou perspectiva e desenhos contornados com traços pretos e fortes, que contrastam com o fundo branco do papel.

A moldura criada por Suassuna, além de limitar a imagem dentro de um espaço definido, atribui a ela um parentesco com as bandeiras e estandartes das festas populares, e evoca a arte da tapeçaria e das ilustrações do verso das cartas de baralho, demonstrando assim o potencial de “referência intermediática” desta peça, ou, como nota Irina Rajewsky, seu caráter “como se”. O desenho em ondas da moldura evoca também outra criação de Ariano Suassuna, a ilustração da *Bandeira do Touro Alado* (Fig. 26), criada por ele para ilustrar a obra *A Pedra do Reino* (2012, p. 559), constituindo o que se poderia chamar de autocitação.

Figura 29 – Figura da obra *O Rei Degolado*.⁵²



A Morte Caetana representada pelos Curiris sob forma de Serpente. Quando ela aparece enrolada sobre si mesma, é também “figura” da sabedoria divina e da imortalidade.

Fonte: SUASSUNA, 1977b, p. 13.

Em relação ao parentesco com as cartas de baralho, talvez este esteja mais enfatizado nesta peça por ela apresentar outras referências, tais como as representações dos quatro naipes. Os naipes vermelhos – ouros e copas – estão na parte superior da imagem, em torno da imagem da alazã, representada como uma bela fêmea, com a crina detalhadamente desenhada sobre a cabeça inclinada para baixo, usando um arreio e com seu corpo marcado pelo ferro da família Andrade Lima, unido por uma cruz, ou sinal de soma, ao ferro dos Suassunas. Os naipes pretos encontram-se na parte inferior, próximos ao cervo negro – aqui é importante ressaltar que cervo

⁵² Segundo Carlos Newton Junior, esta imagem foi impressa invertida na obra *O Rei Degolado* (1977). Aqui a mantivemos da mesma forma como foi impressa na obra citada. Informação fornecida durante a banca de mestrado em 26/03/2015.

negro é a tradução da palavra tupi suassuna –, um animal elegante, com uma cruz entre os chifres detalhadamente desenhados, com o órgão sexual aparente, tendo seu corpo marcado com o ferro dos Suassunas e com uma “serpente enrolada sobre si mesma, tão comum a todas as Mitologias latino-americanas” (SUASSUNA, 1974). Em *O Rei Degolado* (SUASSUNA, 1977b, p. 13) a legenda da imagem representada na figura 29, revela que “a serpente enrolada sobre si mesma é também ‘figura’ da sabedoria e da imortalidade”.

A questão dos naipes das cartas de baralho já foi abordada por Suassuna ao longo de *A Pedra do Reino*, não somente na narrativa, mas também nas imagens que ilustram o texto. Um exemplo interessante é o *Desenho Rupestre e Tapuia que se Encontrava nas Pedras da Gruta do Olho-d’água do Pedro* (Fig. 21), sobre o qual o personagem Professor Clemente faz o seguinte comentário:

Clemente sustentava, (...) que aquele sim, deveria ser ‘o ponto de partida oncístico e popular da Arte brasileira’. Mostrou-me uma moça, com as pernas e os braços abertos, parecendo uma Jia, ladeada por dois veados e cercada de garatujas. Destas, quatro me pareceram logo as marcas do naipe ‘Paus’, e duas as de ‘Espadas’. Clemente refugou isso e explicou:

– Essas figuras, Quaderna, são símbolos sexuais masculinos e femininos, são símbolos fálicos! O resto, são espirais, setas e essa espécie de cruz torta, sinais cabalísticos muito comuns na Arte tapuia! (SUASSUNA, 2012, p. 176)

Em outro trecho d’*A Pedra do Reino*, o narrador Quaderna revela que é um grande apreciador do jogo de baralho, e que talvez por isso o mundo lhe pareça uma mesa e a vida um jogo onde se cruzam “fidalgos Reis-de-Ouro com castanhas Damas-de-Espada, onde passam Ases, Peninchas e Curingas, governados pelas regras desconhecidas de alguma velha Canastra esquecida” (SUASSUNA, 2012, p. 34). Mais à frente, ele também compara os naipes “aurinegros ao Povo, isto é, Paus e Espadas” e os “aurivermelhos” à nobreza brasileira (SUASSUNA, 2012, p. 564):

Assim, ao invés de rebaixar o Povo, o que eu faço é erguer o Povo aurinegro e os Reis aurivermelhos a uma Fidalguia só, com os Reis negros de Paus e Espada conquistando as Damas aurirubras de Copas e de Ouro. (SUASSUNA, 2012, p. 564)

Na iluminogravura, os naipes pretos, relacionados ao símbolo sexual masculino, estão associados ao cervo negro e os vermelhos, que se relacionam com símbolos sexuais femininos, à alazã – para a qual ele usa o vocativo “Minha Mulher” – talvez como uma forma de erguer os “Reis negros de Paus e Espadas” à fidalguia da dama de Copas e Ouros. Ainda sobre a figura *Desenho Rupestre e Tapuia que se Encontrava nas Pedras da Gruta do Olho-d’água do Pedro*,

apesar de a narrativa encontrar-se diluída no texto e longe da imagem – o texto está na página 176 e a figura na página 202 – ressalta-se aqui seu caráter emblemático, no qual o entrelaçamento entre imagem e texto criam um significado pleno de sentidos.

Uma importante imagem de caráter emblemático na iluminogravura *A Mulher e o Reino* é a representação de um caju, que se encontra localizado na mesma região dos símbolos masculinos. Apesar de não estar associado diretamente ao texto, ele traz toda a carga da simbologia armorial para o contexto da imagem, pois no texto Movimento Armorial, Suassuna ressalta que esta fruta é, “por excelência”, “a nossa insígnia vegetal brasileira”:

Nos quadros do grande Francisco Brennand, certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armas: o Caju, vermelho ou amarelo, é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a Onça é o nosso animal heráldico mais característico. (SUASSUNA, 1977a, p. 41)

Além desta, 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 da fêmea. Esta imagem, representativa da arte rupestre, fruto da tradição inventada por Suassuna, assinala na iluminogravura a marca de sua busca pelo “Reinos Latinoamericanos do passado”, que, segundo o autor, “nos acenam, para estimular-nos à busca e à decifração do Enigma” (SUASSUNA, 1974).

As imagens das iluminogravuras do segundo álbum trazem um grande número de recriações da arte rupestre, o que torna a sua compreensão muito mais enigmática, tais como os emblemas renascentistas, que podem ter uma característica críptica ou charadística.

CAPÍTULO 4

Interações intermediáticas nas obras de artistas armoriais contemporâneos

Aqui faremos uma reflexão sobre as relações intermediáticas presentes nas obras de dois artistas armoriais contemporâneos e sua relação com a obra artística de Ariano Suassuna, mais especificamente as iluminogravuras. O nosso objetivo é verificar se nas obras armoriais contemporâneas que não são da autoria de Ariano Suassuna encontramos as mesmas relações entre as artes e mídias apontadas pela poética armorial.

As obras analisadas são o conjunto de iluminogravuras *80 versos de um universo* e o figurino para a peça de teatro *As Conchambranças de Quaderna*, ambos criados por Romero de Andrade Lima, e os mosaicos armoriais do piso do shopping Paço Alfândega, em Recife, criados por Guilherme da Fonte.

4.1 As iluminogravuras de Romero de Andrade Lima

“A obra de Romero de Andrade Lima é mais uma prova irrefutável de que o Movimento Armorial continua vivo e fecundo”, afirma Carlos Newton Junior (2007). Em consonância com os princípios desta poética e para homenagear o aniversário de oitenta anos de seu tio e padrinho Ariano Suassuna, Romero criou uma série de iluminogravuras intitulada *80 versos de um universo*.

Para produzir cada peça, de um total de oitenta, o artista desenhou as imagens a grafite ou a bico de pena, no formato aproximado de 21 x 30 centímetros, reproduziu as imagens em cópias xerográficas e as pintou à mão com técnica de aquarela. O resultado final dessas iluminogravuras foi fotografado e reproduzido em *banners* com aproximadamente 1 x 1,5 metros, utilizados na decoração das ruas da cidade de Garanhuns, em Pernambuco, durante o 17º Festival de Inverno, que homenageava os oitenta anos de Suassuna, no ano de 2007.⁵³

⁵³ Informação fornecida por Romero de Andrade Lima por e-mail, em 30/11/2014.

Para criar as suas iluminogravuras, Romero selecionou oitenta fragmentos da obra poética de Ariano Suassuna⁵⁴ e, tal como o autor, caligrafou os textos com uma fonte criada por ele e os “iluminou” com imagens que aludem ao universo armorial e suassuniano, bem como a seu universo pessoal, cuja composição nos remete à obra artística de William Blake ou à “pintura dos pré-rafaelitas, notadamente aquelas que ilustram versos que evocam uma atmosfera mais onírica, mística ou religiosa” (NEWTON JUNIOR, 2007).

Andrade Lima revela que a sua tipografia, batizada como *Alfabeto Armorial*, foi baseada na grafia ibérica e na grafia barroca popular brasileira, encontrada nas pedras das igrejas e na caligrafia de documentos antigos⁵⁵. Ele vem utilizando essa fonte em vários trabalhos de sua autoria, dentre eles a entrada de créditos do vídeo *O Trovador Cariri*, já mencionado nesta pesquisa.

Figura 30 – Estudo para iluminogravura – provavelmente a capa – do álbum *80 Versos de um Universo*, de Romero de Andrade Lima, 2007.⁵⁶



Fonte: Acervo pessoal de Romero de Andrade Lima

⁵⁴ Segundo o artista, ele retirou os fragmentos da obra *Poemas* (SUASSUNA, 1999a). Informação fornecida por Romero de Andrade Lima, por telefone, em 19/02/2015.

⁵⁵ Informação fornecida por Romero de Andrade Lima, por telefone, em 19/02/2015.

⁵⁶ Não tivemos acesso às imagens aquareladas. Portanto a nossa análise será feita de acordo os estudos em preto e branco, gentilmente fornecidos por Romero de Andrade Lima.

Figura 31 – Estudo para iluminogravura do álbum *80 Versos de um Universo*, de Romero de Andrade Lima, 2007.



Fonte: Acervo pessoal de Romero de Andrade Lima

As iluminogravuras de Andrade Lima estão intimamente relacionadas ao campo da recriação, pois, por princípio, foram criadas segundo a retomada do tema iluminogravura, não somente do título, mas também da técnica elaborada por Suassuna. Além disso, o artista faz uma homenagem a Ariano Suassuna ao “retomar” temas e frases do autor, imagens relacionadas ao universo suassuniano e ao universo armorial. Dessa forma, é possível identificar, nas iluminogravuras *80 Versos de um Universo*, elementos tais como:

- a. **Elementos do universo suassuniano:** os quatro naipes das cartas de baralho e gotas de sangue – apesar de não estar colorido, é o que a imagem sugere (Fig. 30); a onça (Fig. 31); a cabra e a torre (Fig. 35).
- b. **Elementos armoriais:** seres híbridos – originados do romanceiro popular (Fig. 35); arte rupestre (Fig. 36).
- c. **Fragmentos dos sonetos/iluminogravuras de Ariano Suassuna:** “à Nau Catarineta e à Barca-Bela” – fragmento do soneto *A Viagem* (Fig. 34); “Gata negra, Pantera-extraviada” – fragmento do soneto *A Tigre Negra ou O Amor e o Tempo* (Fig. 32 e 33).

Figura 32 – Estudo para iluminogravura do álbum *80 Versos de um Universo*, de Romero de Andrade Lima, 2007.



Fonte: Acervo pessoal de Romero de Andrade Lima

Figura 33 – Iluminogravura *A Tigre Negra ou O Amor e o Tempo – Com Tema de Augusto dos Anjos*, de Ariano Suassuna.



Fonte: SUASSUNA, 1985.

A iluminogravura “Gata Negra Pantera-extraviada”, além de retomar o fragmento do poema suassuniano, faz referências diretas à iluminogravura de Ariano Suassuna (Fig. 33), pois em ambas as representações das mulheres estão com rosto em perfil, adornadas com adereços exóticos e tiara prendendo os cabelos e com o corpo coberto por uma estampa de um felino malhado, observando-se apenas que a representação de Romero é mais descritiva que a imagem suassuniana.

A iluminogravura que retoma o fragmento “à Nau Catarineta e à Barca-Bela” (Fig. 34) é um importante exemplo para ser apresentado como evocação da picturalidade do texto, pois o artista traduz quase literalmente em imagens seu sentido, de forma que ambos – imagem e texto – estão claramente articulados, inclusive na composição do leiaute. O artista revela em sua criação imagens de um barco a velas adornadas com a cruz de malta – remetendo a Portugal –, uma estrela e naipes de baralho, sobre a cabeça de uma mulher nua, cujos cabelos representam as águas do mar. Ela segura com a mão direita a representação de uma rosa dos ventos, objeto emblemático das viagens marítimas.

Figura 34 – Estudo para iluminogravura do álbum *80 Versos de um Universo*, de Romero de Andrade Lima, 2007.



Fonte: Acervo pessoal de Romero de Andrade Lima

As molduras das iluminogravuras de Andrade Lima limitam o espaço das imagens como se estas fossem bandeiras e estandartes das festas populares, tal como descrito nas diretrizes da arte armorial. Este aspecto constitui uma referência intermediária, pois uma mídia evoca a outra, como se fosse esta. Podemos pensar também em uma “combinação de mídias”, tal como nas iluminogravuras de Suassuna, pois estão presentes e articulados ao mesmo tempo o desenho, a literatura, a tipografia⁵⁷.

Figura 35 – Estudo para iluminogravura do álbum *80 Versos de um Universo*, de Romero de Andrade Lima, 2007.



Fonte: Acervo pessoal de Romero de Andrade Lima

⁵⁷ Não mencionamos a pintura pois não tivemos acesso a obra finalizada.

Figura 36 – Estudo para iluminogravura do álbum *80 Versos de um Universo*, de Romero de Andrade Lima, 2007.



Fonte: Acervo pessoal de Romero de Andrade Lima

4.2 O figurino armorial de Romero de Andrade Lima:

O texto d'*As Conchambranças*⁵⁸ de *Quaderna* foi escrito por Ariano Suassuna em 1987, após seu afastamento do teatro por mais de duas décadas. A história, protagonizada pelo mesmo narrador d'*A Pedra do Reino*, é composta por três histórias distintas acontecidas com *Quaderna*, nas quais o narrador fez uma série de conchavos para resolver as situações em que se encontrava. Sobre esta peça, Idellete Muzart Santos faz a seguinte revelação:

Recentemente, após uma pausa de vários anos na publicação, senão na escritura, de sua obra, Ariano Suassuna deu ao público uma peça, em alguma maneira, de síntese, intitulada *As Conchambranças de Quaderna*, em que introduz no espaço teatral o narrador de sua obra de ficção, Pedro Diniz *Quaderna*, mas como sempre, como em toda obra de Ariano, atuando na 'mui nobre e digna Vila Real da Ribeira do Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Provinda da Paraíba do Norte'. (SANTOS, 2007a, p. 11-12)

⁵⁸ Segundo Newton Junior, o termo "conchambranças" tem sua origem no termo "conchavo". Informação concedida durante banca de defesa, em 26/03/2015.

Figura 37 – “Embalagem”, tipo caixa de madeira, que acomoda as pranchas dos desenhos do figurino para a peça *As Conchambranças de Quaderna*, criados por Romero de Andrade Lima. Ao centro o figurino do personagem Quaderna. Técnica mista. 1988.



Fonte: Acervo pessoal de Ariano Suassuna. Foto: Alexandre Nóbrega.

A primeira montagem da peça, em 1988, pela Cooperarteatro, teve Lúcio Lombardi como diretor e Romero de Andrade Lima como cenógrafo, aderecista e figurinista. Para desenvolver as suas criações, Romero teve como referência o princípio armorial de integração entre as artes – no qual todas as artes e mídias devem atuar juntas, contribuindo para uma encenação total – e as criações artísticas de Ariano Suassuna, das quais ele extrai fragmentos e os integra no figurino fazendo uma referência direta à criação suassuniana.

Dentre estas referências, podemos destacar as seguintes:

- a. Referência à obra suassuniana: naipes das cartas de baralho, balas de revólver, “candelabros”, luas (Fig. 37); serpente enrolada sobre si mesma (Fig. 38).
- b. Referência à arte armorial: ferros-de-marcas, arte rupestre (Fig. 38); referências à civilização do couro: roupas e sandália (Fig. 40)

Figura 38 – Figurino para a peça *As Conchambranças de Quaderna*, criado por Romero de Andrade Lima. Técnica mista. 1988.



Fonte: Acervo pessoal de Ariano Suassuna. Foto: Alexandre Nóbrega.

Figura 39 – Figurino para a peça *As Conchambranças de Quaderna*, criado por Romero de Andrade Lima. Técnica mista. 1998.



Fonte: Acervo pessoal de Ariano Suassuna. Foto: Alexandre Nóbrega.

Figura 40 – Figurino para a peça *As Conchambranças de Quaderna*, criado por Romero de Andrade Lima. Técnica mista. 1998.



Fonte: Acervo pessoal de Ariano Suassuna. Foto: Alexandre Nóbrega.

No CD-ROM *Movimento Armorial*⁵⁹, Romero de Andrade Lima revela que, após se tornar um pintor profissional, começou a observar o que os pintores de outros tempos faziam, descobrindo então que uma geração de pintores, tais como Picasso, Chagall e Miró estavam experimentando “pintar para a cena, ou seja, levar a pintura para o teatro”. Para criar o figurino e o cenário da peça *As Conchambranças de Quaderna* ele pintou sobre os telões e sobre o tecido do figurino, utilizando tinta para tela, para que a cena funcionasse como se fosse uma pintura em movimento.

O figurino representado na figura 39 retrata bem este aspecto, pois o desenho e as cores funcionam como se fossem um quadro pintado ou um tapete, inclusive pela “moldura” na barra da saia e na gola e pelos traços da maquiagem. Porém o artista chama a atenção para o fato de que se trata de “obras em teatro realizadas por um artista plástico”, com a característica “particular, de um pintor que está experimentando levar a pintura para a cena”.

Figura 41 – “Embalagem”, tipo caixa de madeira, que acomoda as pranchas dos desenhos do figurino para a peça *As Conchambranças de Quaderna*, criados por Romero de Andrade Lima. Técnica mista. 1988.



Fonte: Acervo pessoal de Ariano Suassuna. Foto: Alexandre Nóbrega.

⁵⁹ MOVIMENTO ARMORIAL: Regional e Universal. Recife: Maga Multimídia, 2007. CD-ROOM.

Suassuna ressalta a importância da integração entre as artes na encenação do teatro armorial, pois ele deve ter uma “dramaturgia de caráter nordestino e ligada à Literatura de Cordel e aos espetáculos populares nordestinos”. Por isso, os profissionais envolvidos no trabalho devem buscar “um modo brasileiro de se vestir, de representar e atuar no palco”, pois o seu desejo é o de “um espetáculo total brasileiro, no qual se usassem as máscaras, o canto, a música, a dança, as roupagens imaginosas dos espetáculos populares nordestinos” (1977a, p. 47-49).

A forma de apresentação do figurino de Andrade Lima é também outra obra de arte, pois o artista cria imagens como se fossem pinturas de quadros – referência intermediária –, e as acondiciona em caixas de madeira, criando um livro de artista – tal como os álbuns de iluminogravuras de Suassuna e o álbum *Ferros do Cariri, uma Heráldica Sertaneja*. Aqui Romero também utiliza a fonte *Alfabeto Armorial* de sua autoria.

4.3 Os mosaicos armoriais de Guilherme da Fonte

O artista armorial Guilherme da Fonte é o autor de diversas obras em mosaico expostas em áreas públicas de grandes cidades do nordeste brasileiro, tais como os mosaicos do piso do shopping Paço Alfândega, em Recife, e o painel em mosaico do aeroporto João Suassuna, na cidade de Campina Grande, na Paraíba. O painel do aeroporto consiste de uma recriação da iluminogravura *A Acauhan – A Malhada da Onça* (Fig. 11), de Ariano Suassuna, em uma parede horizontal, na qual a imagem do pai torna-se a figura central, emoldurada nas duas laterais pela inscrição em mosaico do soneto suassuniano.

No mosaico do hall central do Shopping Paço Alfândega, que tem as características de um grande tapete quadrado, Guilherme da Fonte fez uma mescla entre suas criações pessoais e imagens retiradas das iluminogravuras de Ariano Suassuna, principalmente a “onça alada” presente na iluminogravura *Infância*. Neste mosaico, Fonte assinou com o seu ferro juntamente com o ferro dos Suassunas.

Figura 42 – Piso do hall central do shopping Paço Alfândega, criado por Guilherme da Fonte.



Fonte: Shopping Paço Alfândega. Foto: Valmir Almada, 2014.

O artista utiliza em seu trabalho pedras naturais brasileiras – mármore e granitos coloridos – e, com apurada técnica (Fig. 43), desenvolvida por ele próprio, cria mosaicos com texturas e relevos variados. Os formatos de seus mosaicos podem ser painéis gigantes, quadros ou uma espécie de escultura oca, compondo obras que, além do espírito armorial, têm parentesco com a arquitetura, a tapeçaria, a escultura e a pintura.

Os mosaicos de Guilherme da Fonte representam bem a questão da retomada de temas, pois o artista retoma fragmentos dos desenhos suassunianos recriando-os nas suas próprias obras, tais como o mosaico do piso do Shopping Paço Alfândega. Este piso é decorado por quatro mosaicos distintos: o do hall central e das três entradas laterais. No hall central (Fig. 42), como já foi dito, Guilherme retoma fragmentos dos desenhos de Suassuna e os recria juntamente com seus próprios desenhos em uma composição de sua autoria. Nos pisos dos acessos laterais, o mosaicista retoma três obras suassunianas e as recria nos seguintes mosaicos:

- a. Mosaico “Uma Mulher Vestida de Sol” (Fig. 44): tem como referência os desenhos da iluminogravura *O Sol de Deus* e o título de uma obra de teatro de Ariano Suassuna.

- b. Mosaico “A Pedra do Reino” (Fig. 46): sua referência é uma ilustração (Fig. 47) da obra *A Pedra do Reino* (2012, p. 159).
- c. Mosaico “A Compadecida”: retoma a personagem da obra *Auto da Compadecida* e alguns traços da iluminogravura *O Sol de Deus*, além do desenho da serpente que enrola sobre si mesma (Fig. 45).

Figura 43 – Detalhe de um painel em mosaico criado por Guilherme da Fonte para visualização da técnica criada por ele. Mosaico com pedras. Sem data.



Fonte: Acervo pessoal de Guilherme da Fonte. Foto: Valmir Almada.

Sob o olhar da “transposição midiática” essas recriações funcionam muito bem, pois as imagens de referência se assemelhavam a um tapete e Guilherme da Fonte as recriou como se fossem realmente um tapete, porém na mídia mosaico, originando uma perfeita acomodação – no sentido de Compagnon para o termo – da obra original para o novo produto de mídia.

Figura 44 – Piso de uma das entradas do Shopping Paço Alfândega, em Recife. Criação: Guilherme da Fonte. Mosaico em Pedras. Sem data.



Fonte: Shopping Paço Alfândega, em Recife. Foto: Valmir Almada.

Figura 45 – Detalhe do piso de uma das entradas do Shopping Paço Alfândega, representando a imagem da serpente enrolada sobre si mesma. Criação: Guilherme da Fonte. Mosaico em Pedras. Sem data.



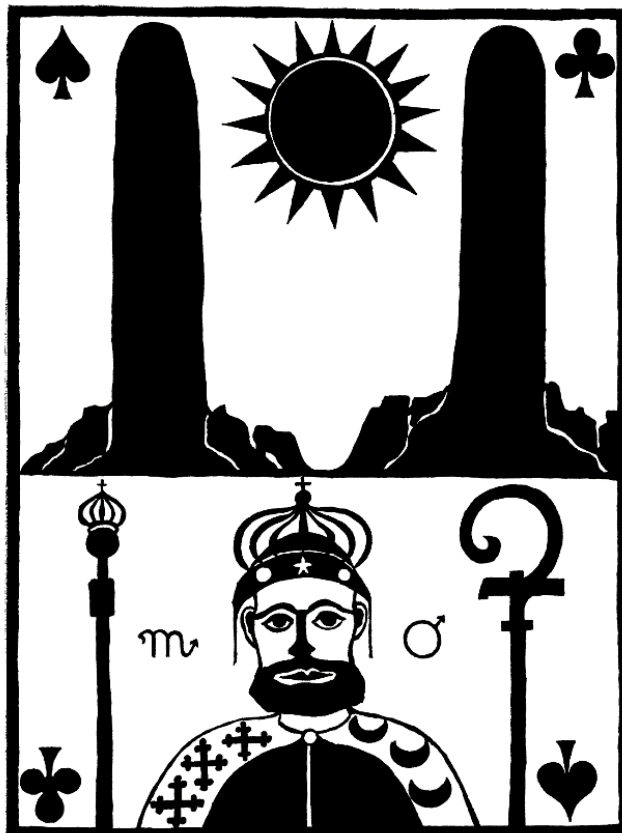
Fonte: Shopping Paço Alfândega, em Recife. Foto: Valmir Almada.

Figura 46 – Piso de uma das entradas do Shopping Paço Alfândega baseado em uma ilustração da obra *A Pedra do Reino*. Criação: Guilherme da Fonte. Mosaico em Pedras. Sem data.



Fonte: Shopping Paço Alfândega, em Recife. Foto: Valmir Almada.

Figura 47 – Ilustração da obra *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna.



Fonte: SUASSUNA, 2012, p. 159.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos essa pesquisa buscando responder a seguinte pergunta: seriam as relações entre as diversas artes e mídias um dos principais centros do ideário armorial? Durante todo o nosso percurso tentamos responder a essa questão, explorando desde o nascimento da ideia da integração entre as artes na formação artística de Ariano Suassuna até a produção artística dos artistas armoriais contemporâneos.

Pudemos concluir que, certamente, a busca pela integração entre as artes é um pressuposto do Movimento Armorial, seguido pelos artistas armoriais de todas as fases e, em especial, na obra de Ariano Suassuna, um multiartista preocupado em estabelecer um diálogo entre as diversas formas artísticas, de modo que elas “conversem entre si”, como ele tantas vezes afirmou. Isso se observa de modo claro em suas iluminogravuras, que se situam na confluência entre a literatura e as artes visuais. O mesmo se anuncia em sua obra-síntese, *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*⁶⁰, a ser lançada postumamente, em que se destacam as relações não só intertextuais (com modelos textuais originários de diversas tradições), mas também intratextuais. Isso porque se acentua aqui um traço já constante em toda a obra de Suassuna: as referências a outros trabalhos de sua autoria, nas várias mídias que utilizou, fazendo com que suas obras também “conversem entre si”, de modo semelhante ao que acontece com as artes e mídias. Isso evidencia o grau de reflexão do autor e de autorreflexão de sua obra, permanentemente revista e repensada em seus textos ensaísticos, bem como nas palestras e aulas-espetáculos.

Um processo análogo pode ser percebido na busca por uma inter-relação entre as obras dos diversos artistas integrantes do movimento, que, além de seguirem a matriz armorial, recriam as obras um dos outros, como seu líder fez constantemente, e que agora se manifesta nas várias releituras da obra de Ariano Suassuna em mídias diversas, como discutimos em nossa pesquisa. Por se tratar de uma poética cujos princípios permanecem válidos, o armorial continua, ainda hoje, vivo, “atual e atuante” e até mesmo político, pois pretende dissolver a hierarquia entre a arte popular e a erudita, além de representar um projeto artístico-cultural nacional. Além de artista, Ariano Suassuna pode ser visto como intelectual nos moldes do século XX devido à sua atuação político-cultural, tanto nos cargos que ocupou em Pernambuco quanto em sua função de promotor cultural e de líder do Movimento Armorial, que constitui

⁶⁰ Informação fornecida por Carlos Newton Junior durante a banca de defesa, em 26/03/2015.

um dos pontos altos na busca de uma matriz cultural nacional e de seu desdobramento em produções culturais. Portanto, é muito difícil separar a poética armorial do homem Ariano, uma vez que ela é profundamente ligada à *persona* Suassuna. Por isso, podemos dizer que a obra artística literária e não literária de Ariano Suassuna é fonte de referência para as criações armoriais e é também o exemplo mais emblemático da arte armorial.

Podemos dizer, também, que, para se chegar a um entendimento mais aprofundado da obra de Ariano Suassuna, é preciso conhecer o seu conjunto, pois as partes explicam o todo. Mais ainda: a obra suassuniana constitui o que poderíamos considerar uma “obra de arte total”, no sentido wagneriano do termo. Como se sabe, preocupado com a falta de unidade entre as diversas mídias em cada obra, Wagner criou o conceito de “obra de arte total”, ou *Gesamtkunstwerk*, apresentado, em 1849, no ensaio *A obra de arte do futuro* (2003). Sua proposta era reunir, fundindo em uma só obra, mídias e artes diversas, como a dança, a música, a poesia, a arquitetura e as artes plásticas, de forma que todas funcionassem como um todo, “falando” todas a mesma linguagem, tal como uma representação plena da natureza humana. Tal como Wagner, Ariano Suassuna é um autêntico artista plurimidiático e o articulador de uma colaboração intensa entre artistas de diversas áreas. Sua obra pode ser analisada como preconizando e pondo em prática o princípio da “obra de arte total”, vertente que pretendemos explorar em nossa próxima pesquisa de doutorado.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. Rio de Janeiro: Timbre Editores, 1988.
- ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARRERO, Raimundo. *A História de Bernarda Soledade: A Tigre do Sertão*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.
- CARRERO, Raimundo; SUASSUNA, Ariano. *Romance do bordado e da pantera negra*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra*. Recife: FUNDARTE - Diretoria de Assuntos Culturais, 1986.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006a. p.107-166.
- _____. Inter textus / inter artes / inter media. In: Aletria: revista de estudos de literatura, v. 14, 2006b - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, p. 9-39.
- _____. Intermedialidade. In: Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, v.1, (maio, 2008) -. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. p. 8-23.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DANTAS, José de Azevedo. *Indícios de uma civilização antiquíssima*. João Pessoa: A União Editora, 1994.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b.

- ECO, Humberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- FRANÇA, Junia Lessa. *Manual para normalização de publicação técnico-científicas*. 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- FRANZ, Marie-Louise von. *Mitos de Criação*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2011.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.167-220.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LEÃO, Ângela Vaz. “A Tigre Negra”: uma iluminogravura de Ariano Suassuna. *Scripta*, Belo Horizonte, Editora PUC MINAS, v.7, n.13, p.13-24, 2003.
- LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 191-217.
- _____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.
- LUND, Hans. A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen, e a noção de ilustração. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 171-188.
- MAIA, Virgílio. *Rudes Brasões: ferro e fogo das marcas avoengas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- MARTIN, Gabriela. *Pré-história do nordeste do Brasil*. 5. ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

- MCLUHAN, Marshall. *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1975.
- MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naif, 2013. 720 p.
- MEMÓRIA GLOBO. *Entre tramas, rendas e fuxicos*. São Paulo: Globo, 2007.
- MENDES, André. *O amor e o diabo em Ângela Lago: a complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- _____. *Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos*. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2011.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, v.14, jul.-dez. 2006.
- NEWTON JUNIOR, Carlos. *A ilha baratária e a ilha Brasil: 1990-1995*. Natal: Editora da UFRN, 1996.
- _____. *O pai, o exílio e o reino: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999a.
- _____. Apresentação. In: SUASSUNA, Ariano. *Poemas: Seleção, organização e notas* Carlos Newton Junior. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999b.
- _____. Uma Autobiografia Poética. In: SUASSUNA, Ariano. *Illuminogravuras*. Catálogo de exposição. Recife: SESC Pernambuco, 2000.
- _____. *O quinto naipe do baralho*. Recife: Artelivro Editora, 2002.
- _____. Uma heráldica de rudes brasões. In: MAIA, Virgílio. *Rudes brasões: ferro e fogo das marcas avoengas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. As iluminogravuras de Romero de Andrade Lima. Recife, 2007. (Texto inédito cedido pelo autor)
- _____. Ariano Suassuna: do ensaio ao Almanaque. In: SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 7-13.
- _____. O “Almanaque” e o “Novo Almanaque”. *Correio das Artes*, João Pessoa, n. 01, p. 40-41, Mar. 2011a.
- _____. Movimento Armorial, tradição e vanguarda. *Correio das Artes*, João Pessoa, n. 02, p. 28-29, Abr. 2011b.
- _____. Manuel Dantas Suassuna e a tipologia “Armorial”. *Correio das Artes*, João Pessoa, n. 03, p. 38-39, Mai. 2011b.

- _____. Sucesso e êxito. *Correio das Artes*, João Pessoa, n. 06, p. 40-41, Ago. 2011d.
- _____. Verdade e verossimilhança. *Correio das Artes*, João Pessoa, n. 08, p. 38-39, Out. 2011e.
- _____. As três fases do Movimento Armorial. *Correio das Artes*, João Pessoa, n. 10, p. 40-41, Dez. 2011f.
- _____. Estética e poética. *Correio das Artes*, João Pessoa, n. 11, p. 38-39, Jan. 2012a.
- _____. Ariano Suassuna, Artista Plástico. In: *Paisagens Plurais: Artes Visuais & Transversalidades*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012b. p. 111-133.
- _____. *Ariano Suassuna: vida e obra em almanaque*. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.
- NÓBREGA, Alexandre. *O decifrador*. Recife: Ed. do Autor, 2011.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a Universalidade da Cultura*. São Paulo: Ed. Palas Athenas, 2002.
- OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- QUEIROZ, Raquel. Um Romance Picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.13-45
- SANTOS, Ildete Muzart Fonseca dos. Uma epopéia do sertão. In: SUASSUNA, Ariano. *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romançal brasileira – Ao sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977a. p. xiii-xvi.
- _____. O decifrador de brasilidades. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Sales, nov. 2000. p. 94-110.
- _____. Ariano Suassuna: uma apresentação relâmpago. In: SUASSUNA, Ariano. *Aula Magna*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2007a.
- _____. Depoimento. In: NEWTON JUNIOR, Carlos. *Movimento Armorial: Regional e Universal*. Recife: Maga Multimídia, 2007b. (CD-ROOM)

- _____. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.
- SUASSUNA, Ariano. *Arte Armorial*. Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial. (Programa do concerto). Recife, 18 de outubro de 1970.
- _____. *Ferros do Cariri: Uma Heráldica Sertaneja*. Recife: Guariba. 1974.
- _____. Carrero e a Novela Armorial. In: CARRERO, Raimundo. *A História de Bernarda Soledade: A Tigre do Sertão*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.
- _____. Movimento Armorial. Separata de: *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, Recife, v.4, n.1, p. 1-20, jan. jun. 1977a.
- _____. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romanesca brasileira – Ao sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977b.
- _____. Dez Sonetos com Mote Alheio. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.
- _____. A Escola do Recife. *Diário de Pernambuco*, 17 ago. 1980.
- _____. Despedida. *Diário de Pernambuco*, 9 ago. 1981.
- _____. Sonetos de Albano Cervonegro. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1985.
- _____. A Pintura Armorial. *Edição de Arte*. Recife, mar. 1989.
- _____. Uma teoria da Arte Rupestre. ANAIS do I Simpósio de Pré-História do Nordeste Brasileiro, Recife, CNPq, UFPE, 1991, p. 127-131.
- _____. Vida-Nova Brasileira. In: *Poesia Viva de Ariano Suassuna*. Recife: Ancestral, 1998b. Disco CD.
- _____. *Poemas*. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1999a.
- _____. *Iluminogravuras*. Recife: 2000a. 28p. Catálogo de exposição, ago. 2000a, SESC Pernambuco.
- _____. Entrevista: Ao sol da prosa brasileira. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Sales, nov. 2000b.
- _____. Auto do Reino Encantado. *Palavra*, Belo Horizonte, ano 1, n. 10, p 8- 17, jan. fev. 2000c.

- _____. A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003. INÉDITO
- _____. *Iniciação à estética*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- _____. *Aula Magna*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2007.
- _____. *Seleção em prosa e verso*. Organização de Silvano Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- _____. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a. 294 p.
- _____. Ariano Suassuna 80, memória: catálogo e guia de fontes. Organização de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: Sarau, 2008b.
- _____. Entrevista: Ariano Suassuna - “O auto da Compadecida era uma bandeira armorial”. *Revista Continente*, Recife, nº 118, p. 26, outubro de 2010.
- _____. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- TAVARES, Bráulio. ABC de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das Luzes*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras: 2014.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A letra como imagem, a imagem como letra. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANÇA, Patricia (Org.) *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- VICTOR, Adriana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.
- WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

Entrevistas individuais:

- ANDRADE LIMA, Romero. Recife, 7 mai. 2014, arquivo digital. Entrevista concedida a Daniella Carneiro Libânio Rodrigues.
- _____. Informação concedida por telefone a Daniella Libânio. 5 ago. 2014.
- NEWTON JUNIOR, Carlos. Recife, 3 mai. 2014. Entrevista concedida a Daniella Carneiro Libânio Rodrigues.
- _____. Entrevista concedida por e-mail a Daniella Carneiro Libânio Rodrigues. 13 out. 2014.

SUASSUNA, Ariano. Recife, 8 ago. 2011, arquivo digital. Entrevista concedida a Daniella Carneiro Libânio Rodrigues.

_____. Recife, 6 mai. 2014, arquivo digital. Entrevista concedida a Daniella Carneiro Libânio Rodrigues.

Entrevistas - Internet:

SUASSUNA, Ariano. Entrevista concedida ao programa Desfolhando, TV Paulo Freire, 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lefoHx3fdgU>>. Acesso em: 21 ago. 2014.

_____. Ariano. Entrevista concedida ao programa Imagem da Palavra, Partes 1 e 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QoKMFszPz-A>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=RFJ0jvvk1AU>> Acesso em 05 dez. 2014.

Vídeos - Internet:

O PRESÉPIO E NÓS. Regia: Romero de Andrade Lima. Zeppelin Produções Musicais Fabrica de sonhos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=da7AVyJ_VMM>. Acesso em: 18 ago. 2014.

O TROVADOR CARIRI POR ARIANO SUASSUNA. Direção, cenário e câmera: Romero de Andrade Lima. Zeppelin Produções Musicais Fabrica de sonhos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H99z6AOFzOM>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

OS COSSACOS DE TAPEROÁ. Regia: Romero de Andrade Lima. Olindia Filmes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kOjvmKjbc0>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

GUERRA E PAZ TOLSTOI. Regia: Romero de Andrade Lima. Olindia Filmes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1LJWSkbOFlw>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

Documentários - Internet:

MOSTRA ARMORIAL 40 ANOS. Zeppelin Produções Musicais Ltda. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dz2DZ5Lwn3Q>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

Sites:

Tapetes Armoriais:

<http://www2.camara.leg.br/a-camara/conheca/centro-cultural/museu/acervo/obras-de-arte/ariano-suassuna>

http://www.mnba.gov.br/6_programacao/texto_onca.htm Acesso em: 18/11/2014.

Iluminogravura *O presépio e Nós*:

<http://www.artemaiorleiloes.com.br/peca.asp?ID=311925&ctd=17&tot=202&tipo=>
Acesso em: 18/11/2014.

Romance da Nau Catarineta:

http://www.beakauffmann.com/mpb_r/romance-da-nau-catarineta.html

Acesso em: 18/02/2015.

Revistas e periódicos:

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, n.10, 2000. 204p. (Número especial: Ariano Suassuna).