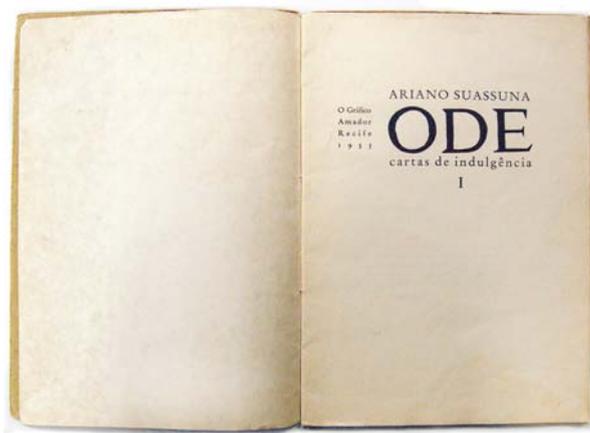
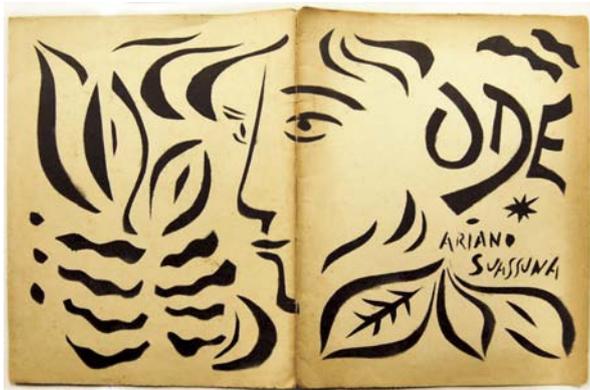


A aproximação com o designer Aloisio Magalhães aumentou o interesse de Suassuna para aspectos importantes da cultura popular, como é o caso dos ‘ferros de marcar’, que logo seria uma parte fundamental na concepção do Movimento Armorial:

“Depois, em 1946, entrei para a Faculdade de Direito, e, aí, me tornei amigo de mais duas pessoas que muito me influenciaram no sentido de dar importância aos ferros, não apenas como elemento de fidelidade familiar e sertaneja —como aconteceram até então— mas como assunto artístico: foram Fernando José da Rocha Cavalcanti e Aloisio Magalhães [...] Talvez tenha havido mais gente de que agora não me recordo: mas, ao que me lembro, estas —e mais um velho fazendeiro da minha família do qual já falarei— foram as pessoas que mais contribuíram para que eu começasse a ver os ferros de marcar bois como um importante elemento daquilo que, depois, eu mesmo chamaria de arte armorial.” (Suassuna, 1974a).

Newton Júnior comenta no Diário do Nordeste, em 10 de julho 2007 (“Os princípios da arte armorial”) que o termo ‘armorial’, antes apenas substantivo, já havia sido usado por Suassuna como adjetivo pelo menos três vezes em três poemas distintos. Relata que o mais antigo deles é de 1950, concluindo que Suassuna provavelmente começou a desenhar seu projeto estético a partir do seu ingresso na Faculdade de Direito do Recife, em 1946, e das discussões surgidas no grupo do Teatro do Estudante de Pernambuco.

Anos antes da experiência Armorial, o escritor teve participação no Gráfico Amador (figura 29). Nesta confraria de intelectuais interessados na arte da edição de livros, Suassuna



29. A poesia Ode foi publicada em duas edições de ‘O Gráfico Amador’, ambas em 1955, e com projeto gráfico assinado por Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira — sendo a primeira ilustrada por Aloisio Magalhães. (Cunha Lima, 1997).

fez parte do grupo dos “mãos limpas”, assim denominados os que contribuíam com textos; contrapondo-se ao grupo dos “mãos sujas”, sendo estes os que participavam diretamente da elaboração das edições (Cunha Lima, 1997). Durante palestra de no SESC/Flamengo em 2007, Newton Júnior comenta que ‘Ferros do Cariri: uma Heráldica Sertaneja’, o livro lançado por Suassuna em 1974 e fruto de suas pesquisas sobre o universo dos ferros de marcar sertanejos, é uma nítida exemplo do aprendizado de Suassuna no período em que esteve participando do ‘O Gráfico Amador’.

Segundo Araújo (1997), O Gráfico Amador quebrou, consciente e impetuosamente, uma corrente de mediocridade, ocasionada por limitações empresariais que produziam publicações que exibiam quase sempre uma certa uniformidade massificada e carente de imaginação “ao dar vida a uma editora caudatária da melhor tradição editorial das *private presses* inglesas, da Kelmscott de William Morris à Gregynog das irmãs Gwendoline e Margaret Davies”.

Newton Júnior comenta também que a presença do elemento popular na poesia de Suassuna permitem “falar de uma poesia armorial pelo menos desde 1946, conscientes de que usamos o termo armorial *avant la lettre*” (1999:48). De maneira mais clara, já em 1955, quando escreve a peça ‘O Auto da Compadecida’ (figura 30), no mesmo momento em que participava do grupo O Gráfico Amador, o escritor Ariano Suassuna deixa claro o caminho que iria nortear o seu percurso intelectual: cultuar e divulgar as formas tradicionais da cultura popular nordestina.



30. Cartaz do filme ‘O Auto da Compadecida’ (2000): uma das versões para o cinema desta peça de Suassuna.

Foi após a montagem teatral desta peça, realizada no Rio de Janeiro, que o escritor acabou sendo reconhecido nacionalmente. O estilo da 'Compadecida', como o texto é familiarmente chamado pelo público, cumpre os princípios regionalistas do Armorial: o texto é baseado em três diferentes folhetos de Cordel, manifestação da cultura popular nordestina de raiz cultural medieval e do início do Renascimento na península ibérica.

Segundo matéria publicada no Diário de Pernambuco de 15 de junho de 2007, Suassuna que escreveu o 'Auto da Compadecida' na época do Gráfico Amador e que ela não precisava ser grande porque a prensa deles era manual. Sobre o momento em que publicou a obra, o próprio Ariano comenta na 'Preá: Revista de Cultura', de setembro/outubro de 2005:

“Eu li o 'Auto da Compadecida' pela primeira vez na garagem da casa de Gastão de Holanda, meu amigo, junto com Hermilo, Gastão, Aloisio Magalhães, José Laurenio de Melo e João Cabral de Melo Neto. Quando eu terminei de ler, João Cabral disse: “Você se desconverteu?” Aí eu disse: “Não senhor, eu continuo lá. É que eu não gosto de padre ruim”.

Dando sequência à trajetória Suassuna, em 1969, segundo Lemos (2006), ele é convidado pelo então reitor Murilo Guimarães, para dirigir o Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Fato que vai contribuir para a formalização do Armorial um ano mais tarde. Lemos comenta que Suassuna, naquele momento já conhecido por seus textos para teatro, “convoca, então, Capiba, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira para juntos procurarem uma música erudita nordestina, a música 'armorial', baseada em raízes populares e que viesse se juntar a seu teatro, à pintura de Francisco Brennand, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly, e ao romance de Maximiano Campos”.

Ariano foi eleito em 3 de agosto de 1989 para ocupar a cadeira n° 32 da Academia Brasileira de Letras. Na década de 1990 Suassuna foi secretário de cultura de Pernambuco durante o terceiro governo de Miguel Arraes, entre 1995 e 1998. É quando dá início, formalmente, as suas aulas-espetáculo. O jornalista José Teles, no Jornal do Commercio (Recife) de 8 de março de 2007, comenta que “o secretário brinca que há três formatos de aula-espetáculo: plena, reduzida e reduzidíssima. A plena conta com ele, orquestra e bailarinos, a reduzida, com ele e dois músicos, e a reduzidíssima, apenas ele”. Nos dias atuais, novamente à frente da Secretaria de Cultura de Pernambuco (desde 2008), Suassuna, com uma postura rigorosa, afirma que “não pretende implantar o Armorial no governo, mas que o rapaz discordante deveria procurar outra Secretaria [...] se por acaso tivesse algum projeto”. (*Site* n° 64).

### 1.5. O Movimento Armorial

“O Movimento Armorial foi um movimento que nós criamos na década de 70 exatamente para valorizar a cultura brasileira”. Suassuna no vídeo 'Encontro Marcado com a Arte' (1996).

O movimento cultural protagonizado por Suassuna se iniciou com propósitos semelhantes aos que moveram Mário de Andrade e Gilberto Freyre nas primeiras décadas do século vinte: “a defesa da cultura nacional (e regional) no empenho não só de descobrir e reinventar, mas de criar

raízes” (1974b). O Armorial, formalizado na década de 1970 com produções nos campos da Música, Literatura e Artes Visuais, retomou este debate, por sentir a necessidade de lutar contra um processo de descaracterização da cultura brasileira.

O teórico armorial comenta que seu Movimento tem duas preocupações maiores: em primeiro lugar valorizar e lutar contra a vulgarização da cultura brasileira. E em segundo, já mencionado, procurar uma arte erudita brasileira baseada nas raízes populares da nossa cultura, registrado em entrevista de Suassuna publicada na revista ‘Caros Amigos’, em junho de 2003 (nº 75). Com relação ao primeiro destes objetivos pretendidos pelo Movimento Armorial. É importante ressaltar que, nestes quase 40 anos decorridos desde o lançamento deste Movimento artístico pernambucano, esses objetivos foram atualizados por conta da mudança de contexto cultural entre a data oficial de sua fundação e os dias atuais.



**31. Estandarte do Movimento Armorial.**

No momento em que o Movimento foi inaugurado, na década de 1970, o Brasil atravessava uma ditadura militar, onde segundo o entendimento de Suassuna, “a cultura brasileira se encontrava marginalizada”, como comentou no vídeo ‘Encontro Marcado com a Arte’ (1996). Segundo o escritor, no momento em que o grupo ganhou notoriedade, passou a receber críticas tanto por parte dos militantes de esquerda, que consideravam conservadoras as idéias propagadas pelo grupo de intelectuais privilegiados; como eram pressionados pelas forças da direita, por estarem tratando do tema da cultura com um viés nacionalista. É curioso comentar que o mesmo acontece com seu personagem Pedro Quaderna (Suassuna, 1971) que também sofre críticas de seus antagônicos amigos. Um caso interessante foi a criação do ‘Bloco carnavalesco anárquico Siri na Lata’, no carnaval de 1974, com a intenção de romper com o formalismo com o qual eram conduzidas as discussões relacionadas ao campo cultural em Pernambuco. Já José Teles conta, no Jornal do Commercio (Recife) de 29 de janeiro de 2002, que “sob o clima plúmbeo da ditadura, em 1976, foi fundado um bloco carnavalesco pelo Comendador Adriano Freyre e um grande número de intelectuais, jornalistas, escritores, cineastas, enfim, um bando de desocupados, contrários à ditadura. Deram-lhe o pomposo nome de Bloco Anárquico Armorial Siri na Lata.

“Samuel, segundo Clemente, adota ‘o estilo rapão-ranhoso de cristais e joias hermético-esmeráldicas da Direita’. Já Clemente, segundo Samuel, adota ‘o estilo raso-circundante, raposo e afoscado da Esquerda’. Eu fundi os dois, criando ‘o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas da Esquerda”. “Dom Pedro Diniz Quaderna”. (Suassuna, 1971).

### 1.5.1. Medievalismo Sertanejo

Para Ariano Suassuna, as origens da estética armorial, que começou a desenvolver a partir dos anos 50, se encontra fincada no medievalismo presente no Nordeste, característica dominante nas bandeiras das procissões e cavalhadas. Um universo dominado por entendimentos simbólicos típicos da idade medieval, que o Movimento Armorial se apropria em seu discurso e referencia em suas obras. Suassuna comenta, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 14 de março de 2006, que sempre teve como fonte de inspiração o mesmo sertão mítico:

“O sertão dos jagunços, majoritariamente nordestino. Assim como o inegável arcaísmo do Nordeste, a conservação de suas condições materiais e espirituais quase da Idade Média. Além, é claro, de sua organização social essencialmente feudal e que preservou essa parcela da nacionalidade de todo o modelo incaracterístico do Ocidente moderno. Tudo isso provocou em nós a quase vertigem de descobrir naquelas vastidões esquecidas, naquilo que Euclides [da Cunha] chamou de rocha viva de nossa raça: um povo afastado no espaço e ainda mais afastado no tempo”.

Com relação ao medievalismo nordestino, o escritor Antônio Risério comentou, em entrevista no vídeo ‘Intérpretes do Brasil: Viva o Sertão’ (2001), que “é marcadamente medieval a dimensão religiosa da vida sertaneja. O ascetismo, a busca da terra da promessa, o milenarismo judaico-cristão, que é um compósito de base medieval. Isto está muito vivo em todos os movimentos místicos do Brasil sertanejo”.

Fazendo uma aproximação ao universo estético medieval, Umberto Eco (1989) relata que um aspecto da sensibilidade estética medieval que melhor caracteriza a época, fornecendo a imagem dos processos mentais que consideramos ‘medievais’ por excelência, se trata da visão simbólico-alegórica do universo.

Eco (1989) comenta que o homem medieval vivia efetivamente em um mundo povoado de significados, referências, supra-sentidos, manifestação de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica, “na qual um leão não era só um leão, uma noz não era somente uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo irrelevante existencialmente, de uma verdade superior”.

Esta tendência mítica do período pode ser explicada pensando no simbolismo medieval como um paralelo popular e fabuloso da fuga do real:

“A elaboração de um repertório simbólico pode ter constituído uma reação imaginativa ao sentimento de crise. Na visão simbólica, a natureza, até em seus aspectos mais temíveis, torna-se o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo, dos bens sobrenaturais, dos passos a serem dados para nos orientar ordenadamente no mundo, a fim de adquirir os prêmios celestes [...] a coisa não é o que aparenta, é signo de algo diverso”. Umberto Eco (1989).

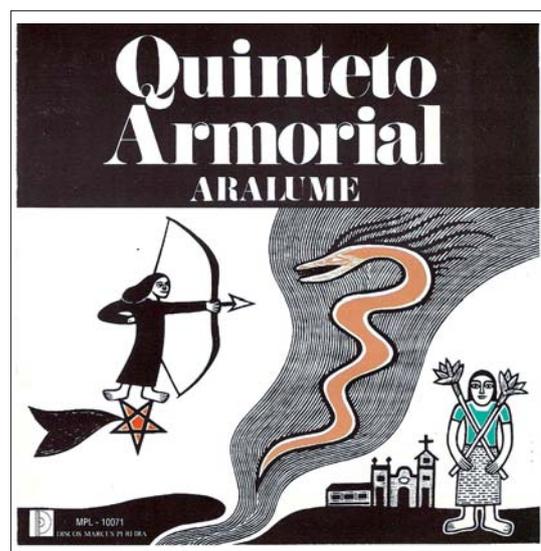
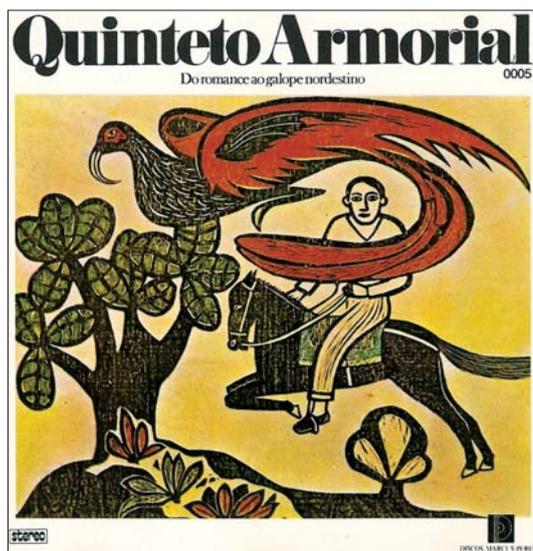
Eco (1989) comenta ainda que é bom que as coisas divinas sejam indicadas por símbolos muito diferentes, como leão, urso, pantera, porque “justamente a estranheza do símbolo que o torna palpável e estimulante para o intérprete” “A cultura medieval tem o sentido da inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição, ao contrário da cultura moderna que finge inovar mesmo quando repete”.

Muito se fala da contribuição da cultura árabe encontrada no Nordeste brasileiro, mais especificamente no sertão. Como comenta o pesquisador Frederico Pernambucano de Mello, no vídeo ‘Intérpretes do Brasil: Viva o Sertão’ (2001), “o sertão é, também, onde mais se desenvolveu a contribuição que entra no Brasil, como disse Gilberto Freyre, com a característica da eminência parda na nossa cultura, que é a contribuição árabe, ou mozárobe, mudéjar, que é uma cultura de sequeiro, que não teve muito a ensinar no litoral [...], mas teve muito a ensinar no sertão”.

### 1.5.2. Significado fantástico das representações

“O universo que antes se apoiava no mito, na beleza, tornou-se vazio de significados: o nome que eles colocam ali é feio e seco para que as pessoas entendam melhor, colocam a logomarca”. Antonio Nóbrega. (Revista Continente Multicultural, Fevereiro de 2002).

Segundo o músico armorial Antonio Carlos Nóbrega, conforme entrevista publicada na Revista Continente Multicultural (nº 14) de Fevereiro de 2002, o ponto comum no pensamento armorial é “a preocupação com a Divindade e com o significado das representações e enunciações”. Para o músico, “em vez de limitar-se a um regionalismo ou nacionalismo estreito [o Movimento Armorial] procura incentivar uma busca à cultura brasileira e à universal”. A configuração do Armorial, para o artista, “remete ao mítico, ao emblemático, ao simbólico, ao feminino e ao



32 e 33. Capas de LPs do Quinteto Armorial, conjunto do qual fez parte o músico Antonio Nóbrega: ‘Do romance ao galope nordestino’ de 1976 e ‘Aralume’ de 1974. Ambas exibindo reproduções de gravuras de Gilvan Samico.

não realista”, pois, segundo ele, na visão dos armorialistas a arte do século vinte, até então, “seria exageradamente conceitual, onde o universo do mito teria sido afastado”. Para Nóbrega, a cultura popular teria, então, a capacidade de trazer a vivência do mito, do dionisíaco, do universo feminino de volta à tona: “quando o Movimento Armorial fala em reinterpretar a cultura, está procurando recolocar o mito na vivência da arte”.

Ainda segundo Nóbrega, uma característica que contribui para o entendimento do temperamento do Movimento Armorial é a negação ao temperamento realista dos movimentos artísticos que o antecederam (como é constante na história dos movimentos artísticos). No caso, movimentos que pregavam a razão, influenciados pelos avanços tecnológicos e problemas sociais. O Realismo armorial, portanto, é mágico e propõe uma volta ao maravilhoso, calcado do universo da Literatura de Cordel. Como o regionalismo *freyriano*, o Armorial nunca quis ser vanguarda, quem sabe, talvez, como diz Suassuna, seja “o segundo movimento de retaguarda da arte brasileira”. Tavares contribui com o tema explicando que a Arte Armorial “tem seu encanto em tudo que se afaste do realismo acinzentado e plano, do objetivismo seco, da mera imitação da vida”. Tavares conta que Suassuna, na tentativa de descrição dos elementos marcantes da Arte Armorial recorre a imagens “possíveis de serem instantaneamente aprendidas, mas capazes de assumir para o leitor-espectador múltiplas significações” (2007:80).

Antes da formalização do Armorial, o cineasta baiano Glauber Rocha apresentou em seu manifesto “Estética da Fome”, em 1965, a idéia de que a ruptura com o racionalismo seria a única saída para a dominação cultural dos países chamados de terceiro mundo. Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965. Batizando de Estética da fome as manifestações culturais místicas das camadas populares, Glauber Rocha chamava a atenção para o mesmo aspecto presente, segundo os comentários de Nóbrega, no cerne do idealizador do Movimento Armorial. Levando em conta o difícil momento político brasileiro à época do congresso, para Glauber Rocha a arte revolucionária deveria ser “uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”. O cineasta fala da necessidade de se “tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora”. (*Site* nº 95).

O Movimento Armorial se inscreve num percurso intelectual marcado pela relativa continuidade entre diversos movimentos culturais: o Movimento, que como já foi dito, entra em conflito com o lado racional do Movimento Moderno, não tem interesse em negar o Romantismo, o naturalismo da Escola de Recife dos quais herda, em amplo sentido, a preocupação com as tradições e a cultura popular, se distinguindo dos demais ao propor sua estética calcada no realismo mágico. Deixando claro que, como explica o professor Flávio Sátiro Fernandes, em palestra proferida no Conselho Estadual de Cultura do Estado da Paraíba, por ocasião das comemorações do Centenário de nascimento de Augusto dos Anjos, em 1984, que o “que se convencionou chamar de Escola de Recife foi um movimento cultural de ampla repercussão

nacional, congregando pensadores, estudiosos, juristas, sociológicos, poetas, preocupados em debater variados temas dentro de suas respectivas especialidades”. Pode-se destacar deste grupo os poetas Tobias Barreto, Sílvio Romero e Castro Alves.

O Armorial de Suassuna, fortemente influenciado pelas idéias propagadas pelo Movimento Regionalista pernambucano do começo do século XX, exhibe um imagem do Nordeste brasileiro quase que antagônica à exibida em ‘Vidas Secas’ —este exibindo a condição de vida miserável do sertanejo, a animalização do homem e a falta de esperança. No Nordeste de Suassuna o sol forte está presente, porém há também reinos e castelos, que pertencem mais ao sonho que à realidade. É a linha do fantástico-maravilhoso, com o uso de figuras arquetípicas que aludem à *Commedia dell’Arte*, como comenta Carlos Byington no livro contendo o roteiro da minissérie ‘A Pedra do Reino’ (2007). Uma proposta de uso de valores que teriam sido apagados por uma história oficial, na visão de Suassuna, mas que seguem presentes no inconsciente coletivo dos brasileiros, no caso do universo do Nordeste brasileiro.

### 1.6. Formação da imagética Armorial de Suassuna

“A idéia da recriação a partir do Romanceiro popular nordestino e de uma heráldica popular brasileira aparece como elemento original e novo, imprescindível para o entendimento da arte armorial”. (Newton Júnior, 1999:99).

Como foi dito até então, ao tratarmos da vertente visual do Movimento, nos aproximamos do repertório imagético popular nordestino. Para Newton Júnior, não resta dúvida de que as gravuras de Gilvan Samico, assim com as pinturas de Francisco Brennand, serviram de inspiração para que o próprio Suassuna estabelecesse os princípios da pintura e gravura armoriais (Newton Júnior, 1999:98).

Gilvan Samico estava na Europa, em outubro de 1970, quando o Movimento Armorial foi oficializado, mas é considerado um integrante fundamental. Tavares (2007:109) relata que na sua primeira geração, o movimento teve como ponta de lança a obra de Samico, que já era na época um artista consagrado. Suassuna confessa no artigo “Movimento Armorial em nova fase criadora”, publicado no Jornal do Commercio (Recife) de 25 de julho de 1976, que “Gilvan Samico prestigiou o Movimento, que se engrandeceu com o seu nome, respeitado por todo mundo”.

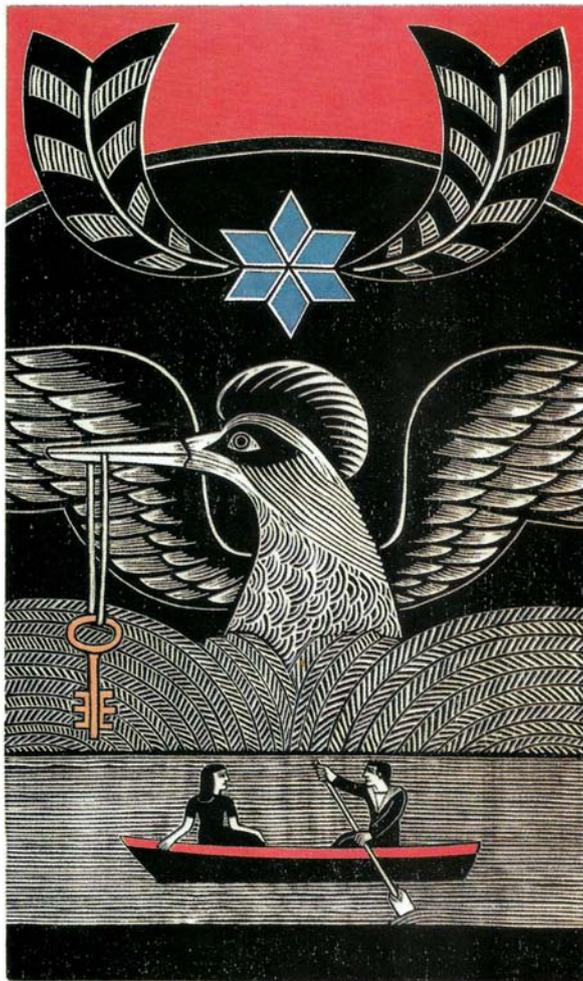
Porém, foi Ariano Suassuna quem despertou no gravador o gosto pelas raízes populares nordestinas, ou nas palavras do gravador: “Ele me sugeriu procurar inspiração onde nem me passava pela cabeça”. Samico comentou em entrevista publicada na Revista Continente Multicultural (nº 20), de agosto de 2002, que em conversas com seu amigo Ariano Suassuna, em uma de suas vindas ao Recife no início da década de 60, disse que não estava muito satisfeito com os rumos que sua gravura estavam tomando, achando muito europeu, parecida com as gravuras de fora e que precisava de algo mais enraizado, do Brasil. Ariano teria lhe proposto, então, uma investida no campo do gravador popular. Aos poucos, Samico foi incluindo em sua gravura elementos desse universo nordestino: “Como eu não queria repetir o cordel, meu arti-

fício foi esquecer a gravura popular, pegando apenas o seu espírito”. Segundo Samico, como publicou o *Jornal do Commercio* (Recife) de 16 de junho de 2007, feita na época, a gravura João Maria e o pavão azul (figura 27) é um divisor de águas dessa opção artística. A escolha de Samico o marcaria definitivamente; como também a própria estética armorial:

“Uso sempre o simbolismo do bem e do mal. Os contrastes das minhas gravuras expressam uma dicotomia, o claro e o escuro, o dia e a noite. Este é um elemento recorrente na minha obra”. [...] Há também uma certa religiosidade, não obrigatoriamente em alguma direção, mas elementos simbólicos religiosos e até pagãos. Os elementos que coloco na gravura —o peixe, a serpente— têm forte carga simbólica, embora eu nem queira saber o que significam. Tenho um livro de Jung, mas nunca abri. Não leio para não ficar influenciado”. Gilvan Samico (*Jornal do Commercio*. Recife, 30 de julho de 1998).

E interessante observar que Samico trabalhou no escritório de design de Aloisio Magalhães. Em entrevista comenta que não trabalhou com criação, ocupando-se da realização de arte final em projetos:

Eu era um instrumento do escritório, um arte-finalista, não era o criador. Acho que já fui trabalhar lá porque sou, com o meu trabalho, por natureza, muito disciplinado. [...] O fato de eu



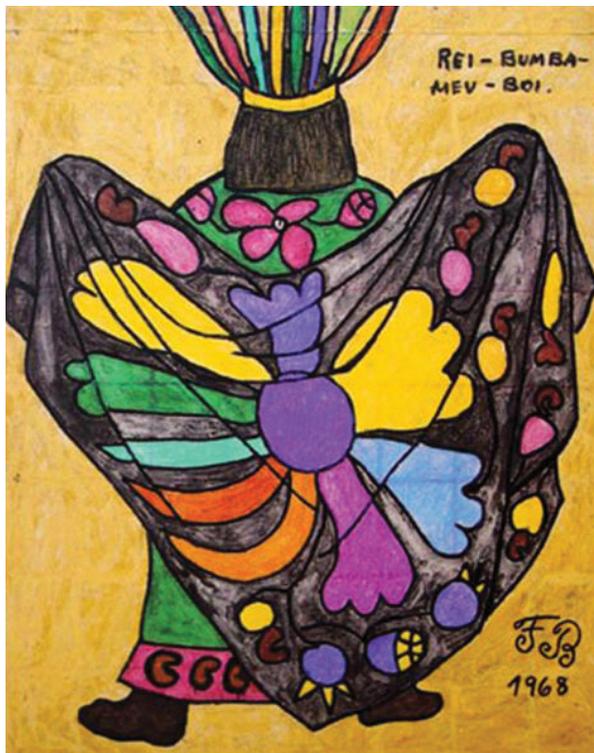
34 e 35. Xilografuras de Gilvan Samico: ‘A chave de ouro do reino do vai-não-volta’, de 1969 (55x32,8 cm), e ‘João Maria e o pavão azul’, do mesmo ano.

“Onde busquei minha fonte maior de pesquisa foi no cordel —mais nas histórias do que nas gravuras das capas, diga-se. O que me interessa são as lendas, as narrativas contadas, não queria reproduzir a estética dos gravadores populares, porque eu não sou um artista popular”. Gilvan Samico (*Jornal do Commercio*. Recife, 30 de julho de 1998).

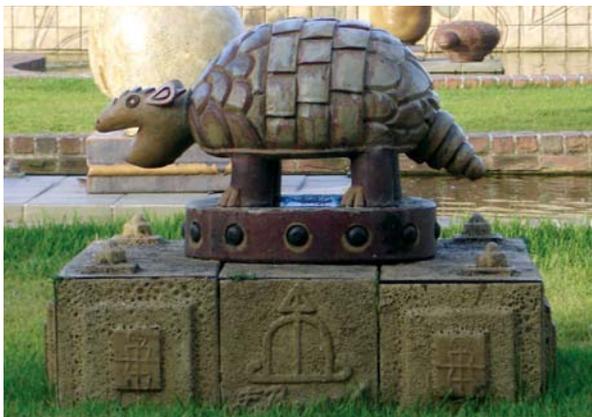
ter trabalhado com Aloisio era porque ele precisava de um desenhista com o traço preciso, justo, com bom acabamento. Acho que deu uma contribuição para meu trabalho, mas eu, por mim mesmo, já tinha esse sentido de ser muito cuidadoso com a finalização e acabamento do que fazia. (*Site n° 91*).

Para Barbosa (1997), Gilvan Samico é sem dúvida o mestre do sincretismo pernambucano, “associando a dicção das imagens populares da Literatura de Cordel ao espaço *clean* do Modernismo”. Sincretismo que, para ela, também estaria presente a obra artística de Romero de Andrade Lima, que introjeta “a linguagem bauhausiana de um Oskar Schlemmer com o armorialismo de Ariano Suassuna, mas construindo objetos de definida inventiva pessoal”.

Já Francisco Brennand, nascido em 1927, que iniciou sua prática no campo das artes através da pintura (figura 36), é nos dias atuais reconhecido por seu trabalho com cerâmica e escultura (figuras 37 e 38). Após concluir secundário, desistiu de ingressar na Faculdade de Direito e



36. Pintura de Francisco Brennand de 1968 (Castro, 2005).



37. Escultura de Brennand: a base da escultura exhibe o ferro do artista.



**38. Parque monumental criado pelo ceramista e escultor Francisco Brennand, erguido frente ao Marco Zero da cidade de Recife, no Bairro do Recife, no dique natural que protege a cidade das marés.**

começou a estudar pintura. Foi a Paris, onde frequentou o estúdio de André Lothe e Fernand Léger. Viajou à Bélgica, à Suíça, a Portugal e à Espanha. Em Barcelona, a arquitetura e as esculturas de Gaudí o impressionaram tanto que acabaram influenciando sua obra futura. Em 1953, na Umbria (Itália), fez estágio numa fábrica de faiança para aperfeiçoar o seu conhecimento na arte cerâmica (*site* n° 68). Fez, também, parte do já mencionado grupo 'O Gráfico Amador'. Em 1969, Brennand projeta os trajes e adereços do filme 'A Compadecida', de George Jonas, adaptação para o cinema da peça de Suassuna (Newton Júnior, 1999:130).

Com relação ao programa imagético armorial proposto por Suassuna, Newton Júnior sintetizou em prefácio para Maia (2004) o entendimento que o escritor passou a empregar para o termo armorial e qual é a finalidade do Movimento. Ele conta que ao lançar oficialmente o manifesto do Movimento Armorial, Suassuna procurou chamar "a atenção para a existência de uma heráldica não-oficial bastante rica no Brasil".

A Heráldica —ciência e arte de descrever os brasões de armas ou escudos— tem suas origens no século XII. Mollerup (1997) afirma que as marcas heráldicas foram usadas pela primeira vez por cruzados que atenderam o chamado Papal em 1095 para participar das cruzadas (1096–1270) lutando contra muçulmanos na Palestina. Segundo este autor, as marcas heráldicas nas roupas, escudos e bandeiras ajudavam os cruzados a se reconhecer. De indivíduos e famílias, os brasões de armas foram adotados por cidades, regiões e países, estando presentes, nos dias atuais, na maioria das localidades ocidentais.



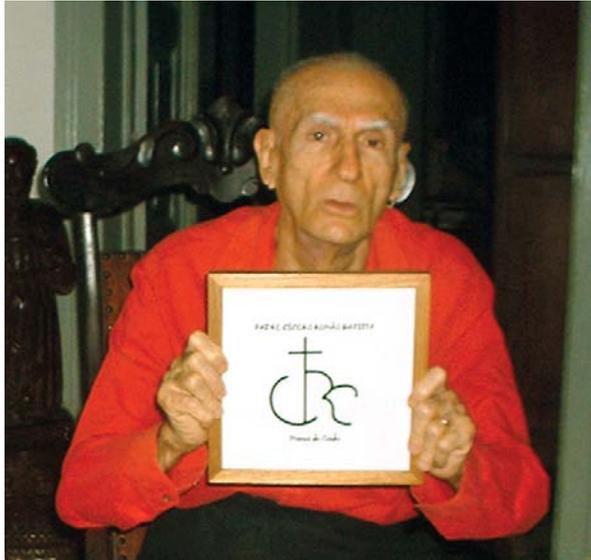
**39. Estandartes carnavalescos e escudo de time de futebol: elementos de uma heráldica não-oficial, segundo Ariano Suassuna.**

Com relação a esta Heráldica não oficial, segundo o entendimento de Suassuna, ela estaria representada por distintas manifestações culturais espalhadas pelo país (figura 39): tanto pelos ferros de marcar boi como emblemas dos clubes de futebol; passando também pelas bandeiras das cavalcadas (onde o cordão azul representa os cristãos e o cordão vermelho os mouros), ou ainda pelos estandartes dos maracatus; dos caboclinhos e das escolas de samba. Newton Júnior (in: Maia, 2004) afirma que “a utilização desta heráldica não oficial pelos artistas como referência visual (figura 40) foi um dos pontos de partida para a realização de uma arte nova, erudita e de caráter brasileiro – a arte armorial”.



**40. Pintura de Romero de Andrade Lima (1986): tinta acrílica sobre madeira (1,00 m X 1,60 m).**

Outro elemento específico de vital importância para se chegar ao conceito de ‘armorial’ foi a já mencionada sinalização sertaneja manifestada nos ferros de marcar boi do sertão nordestino. Os ferros, que têm a função de identificar e localizar o proprietário da rês, será melhor estudado no capítulo 3. Segundo Suassuna (1974a), esta sinalização corresponderia a uma verdadeira heráldica popular, “conferindo ao sertanejo a glória de uma linhagem quase nobre”. No caso específico dos ferros, Suassuna endossava e levava à frente a idéia anterior de outros escritores, como Gustavo Barroso (1912), que já haviam constatado na tradição sertaneja de criar ferros novos a partir das diferenças que os filhos acrescentavam aos ferros dos pais, o apego a uma mesa familiar e a existência de uma verdadeira heráldica.



**41. Ferro (ou marca) do Padre Cícero:** na foto, o escritor Ariano Suassuna sustenta o ferro de Cícero Romão Batista, o Padre Cícero de Juazeiro (CE).

Além das iniciais 'C' e 'R', pode-se perceber um a representação de crucifixo e a alusão ao Espírito Santo, através do meio traçado do perfil de uma pomba.

Ainda segundo Newton Júnior (in: Maia, 2004), do mesmo modo que ferros novos surgem a partir das diferenças apostas a um ferro anterior, os artistas poderiam se basear no rico acervo de desenhos e sinais enigmáticos dos ferros para criar novas formas, no campo da Gravura, da Pintura e das Artes Gráficas, de uma maneira geral. Estariam assim, segundo Newton Júnior provavelmente, vinculando-se a uma herança anterior à chegada dos europeus, já que as origens de alguns desses sinais podem muito bem estar associadas às insígnias que os nossos mais remotos antepassados pintaram e esculpiram, nas itaquatiaras que os sertanejos vão encontrar tempos depois, Sertão adentro. Para Newton Júnior completa que “dos ferros às insígnias dos diversos tipos de agremiações festivas, a heráldica, em nosso país, apresenta-se como uma Arte essencialmente popular, e não burguesa”. Para ele trata-se de uma heráldica adquirida não por favor dos poderosos, mas “forjada na luta diária do sertanejo com o mundo”. Levando em conta, apesar destes argumentos, que Suassuna e sua família, ou o próprio Padre Cícero, não pertencem à camada popular, mas no entanto possuem seus ferros (figura 41).

Sinais e emblemas como os ferros, os estandartes das agremiações carnavalescas, os emblemas das camisas e bandeiras dos times de futebol ou as roupas das cavalhadas são elementos que refletem, segundo o discurso armorial, sentimentos míticos, muito além da questão tradicional e da influência dos povos que formaram nossa cultura. Nesse sentido, segundo o pensamento do grupo, eles são elementos armoriais.

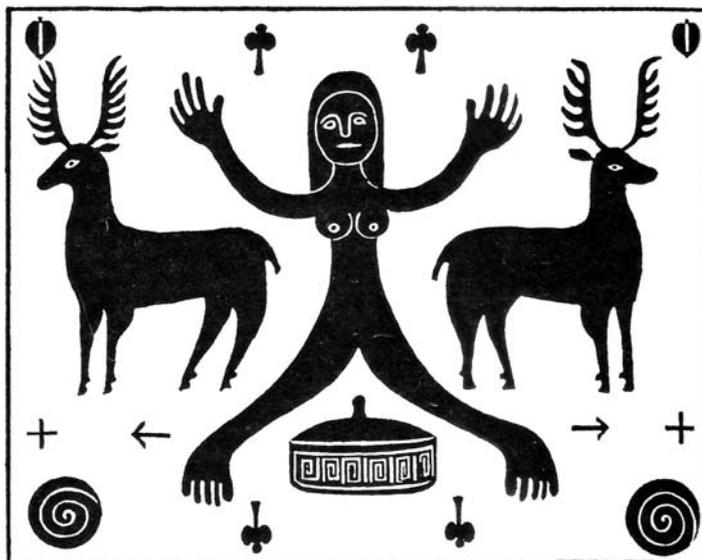
“Como sempre acontece nessa arte e ciência das insígnias, tudo começa pelas formas mais simples, ocultando, todas elas, um significado simbólico, muito presente em épocas antigas, mas depois paulatinamente esquecido. Acontece também dessas coisas darem a impressão de ter morrido para, logo depois, aparecerem de novo com mais força, como se estivessem adormecidas nas camadas mais profundas, à espera somente de um pretexto qualquer que lhes permita irromper violentamente à superfície”. (Suassuna, 1974a).

Não há nenhuma referência direta à arte rupestre no programa inicial do movimento ou no manifesto armorial de 1974. Segundo Newton Júnior, essa referência foi acrescentada ao programa armorial posteriormente, visando aumentar o seu vínculo com o que seria autêntico na arte brasileira. Este autor explica que em um artigo sobre a pintura armorial, escrito na década de 1980, Suassuna acrescenta às idéias de 1974 o parentesco da pintura armorial com a pintura rupestre, “ampliando o alicerce nacional-popular em que a estética armorial encontra-se assentada”.

Para Joly (1996), os grafismos rupestres destinavam-se a comunicar mensagens, sendo que muitos deles constituíram o que se chamou ‘os precursores da escrita’, “utilizando processos de descrição-representação que só conservavam um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais”. ‘Petrogramas’, se desenhadas ou pintadas, ‘petróglifos’, se gravadas ou talhadas – essas figuras, para Joly, representam os primeiros meios de comunicação humana. São consideradas imagens porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real.

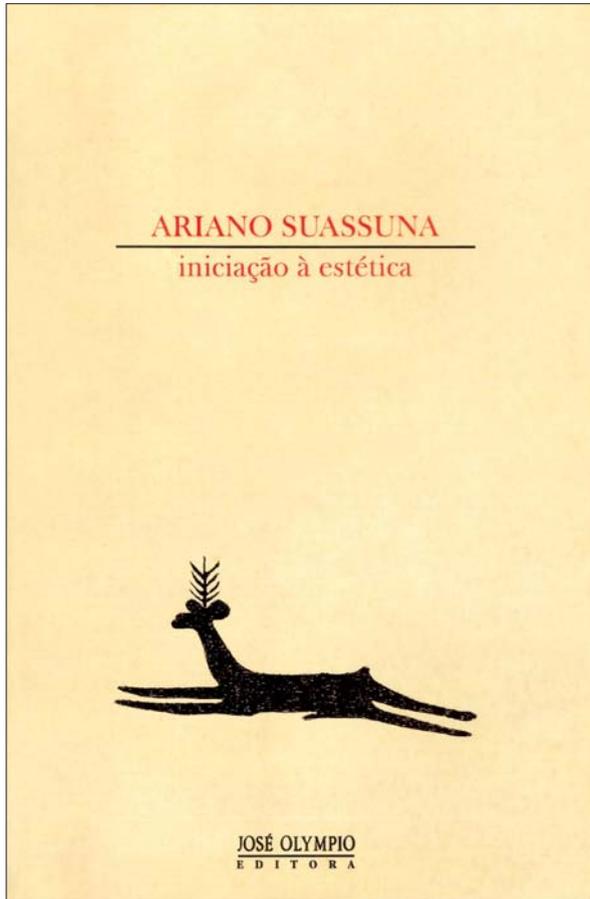
É verdade que uma referência clara à arte rupestre é encontrada em publicação de Suassuna, com data anterior a do tal artigo: no ‘Romance d’A Pedra do Reino [...]’ (1971), além da referência textual, há uma ilustração realizada por Suassuna com clara inspiração no fenômeno (figura 42). Em entrevista, Ariano conta que começou a se rebelar quando leu um cartaz de uma exposição realizada em São Paulo os dizeres ‘Arte do Brasil, uma história de cinco séculos’:

“Quer dizer, só começou a arte quando os portugueses chegaram. Aí eu digo, peraí, e a arte indígena, o teatro, a dança, a cultura indígena? E comecei a me interessar pela cultura rupestre. Se você olhar a Pedra do Reino, tem desenho baseado na pintura rupestre.[...] Quer dizer que comecei a integrar no universo brasileiro essa pintura de muitos anos antes de Cristo”. Ariano Suassuna (Caros Amigos, nº 75).



42. Ilustração de Ariano Suassuna para o livro ‘Romance d’A Pedra do Reino [...]’ (1971).

O mergulho na arte pré-histórica brasileira, principalmente através do estudo das pinturas e relevos das itaquatiaras do Nordeste, revelou um novo filão para os artistas armoriais (figura 43 e 44).



43 e 44. Arte Rupestre: detalhe do painel do Parque Nacional da Serra da Capivara e capa do livro 'Iniciação à Estética' de Ariano Suassuna, com ilustração de Alexandre Nóbrega, artista integrante do Movimento Armorial.

### 1.7. Fases do Armorial

O Movimento Armorial atravessou fases bastante definidas em sua trajetória. As divisões temporais que podem ser feitas na cronologia deste movimento artístico coincidem, de certa maneira, com a atuação de Ariano Suassuna em cargos políticos e/ou administrativos, sempre ligados ao campo da Cultura.

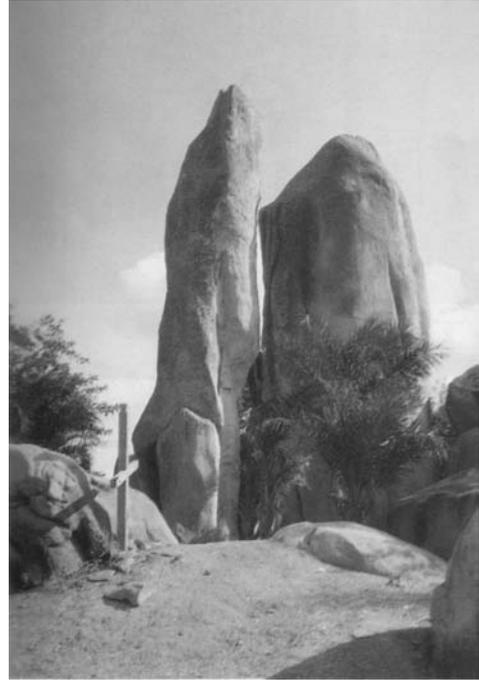
Em 1999, Newton Júnior divide a trajetória do Movimento em três fases: a primeira, a fase Experimental, que iria do lançamento do Armorial em 1970 a 1975, com um grande enfoque dado à Literatura de Cordel. Nas artes plásticas destacam-se nesta fase os mencionados Francisco Brennand e Gilvan Samico.

Já contando com as 'estilogravuras' e 'iluminogravas' de Suassuna (ver capítulo 2), a segunda fase, a Romançal, foi iniciada "precisamente no dia 18 de dezembro de 1975, com a estréia, no Teatro Santa Isabel, da Orquestra Romançal Brasileira" e encerrada em 1981 (Newton Júnior, 1999:91). A fase Ilumiara, a terceira para este autor, se estenderia de 1981

a 1999 e nela pode-se incluir o artista Romero de Andrade Lima.

Campos (2005) divide a trajetória do Movimento Armorial de outra maneira, enfatizando a vertente musical deste movimento artístico: a fase Experimental (1970 a 1980), a fase Romançal (1980 a 1985) e a fase Arraial (1985 em diante). Nos dias atuais, o surgimento de artistas seguidores declarados das propostas armoriais, porém pertencentes a um novo contexto histórico, como o grupo musical pernambucano 'Sá Grama', permite pensar na existência de uma nova fase deste Movimento. Somando-se a isso, o fato de Ariano Suassuna estar atualmente ocupando o cargo de Secretário da Cultura de Pernambuco, o que pode ser, também, um fator que amplie o número de seguidores de suas idéias.

No campo da escultura, por exemplo, ergue-se sob os cuidados do escultor popular Arnaldo Barbosa a 'Ilumiara Pedra do Reino' (figura 46): um santuário no conjunto de lajedos de São José do Belmonte (Pernambuco), idealizado por Ariano Suassuna de acordo com suas pretensões de integração artística. O Santuário é uma espécie de anfiteatro cujo espaço circular está situado diante das históricas 'Pedras do Reino' (figura 45). Quando ficar concluído, o local terá 16 esculturas em granito, de 3,5 metros altura, com elementos que simbolizarão os conceitos de 'profano' e 'sagrado'.



45. A Pedras do Reino, em São José do Belmonte (Pernambuco).

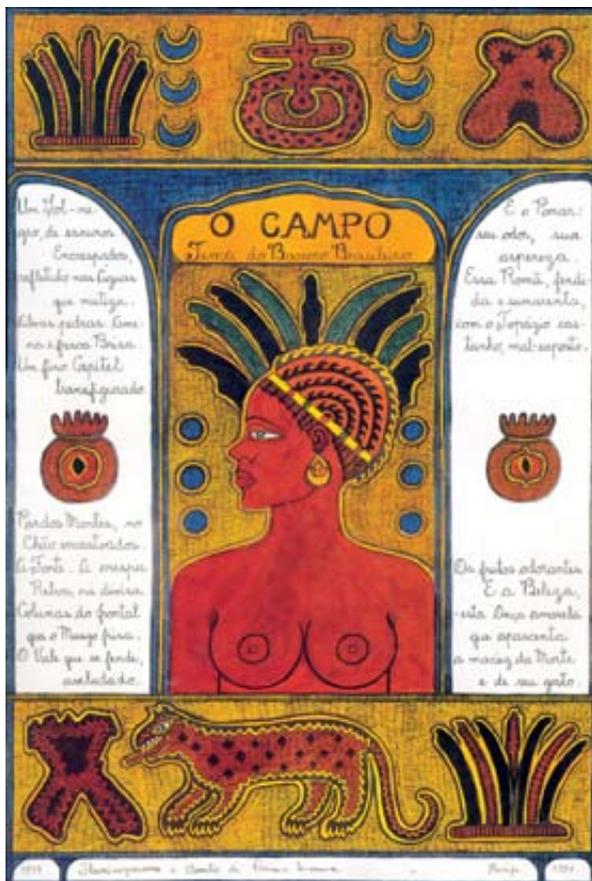


46. A Ilumiara Pedra do Reino.

## 2. As Iluminogravuras como síntese do discurso armorial: estudo dos sonetos ilustrados de Ariano Suassuna

“O sonho de unir o texto literário e a imagem num só emblema, para que a literatura, a tapeçaria, a gravura, a cerâmica e a escultura falem, todas, através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas. Insígnias de qualquer maneira desenhadas, gravadas ou iluminadas —sobre superfícies de pedra, de barro-queimado, de tecido, de couro, de áspero papel, ou, então, modeladas pela forma e pela imagem”. Ariano Suassuna (1989a).

Este capítulo se propõe a estudar o ideário do Movimento Armorial e examinar seu programa visual através da análise de enunciações visuais próprias deste movimento artístico-cultural. Visando a maturação e sistematização de idéias dispersas, a análise do caráter visual deste movimento é realizada com maior especificidade neste capítulo através da produção visual de Ariano Suassuna, fundador e protagonista do Movimento Armorial. De modo mais objeti-



47. Iluminogravura de Ariano Suassuna: “O Campo”, do seu segundo álbum, ‘Sonetos de Albano Cervonegro’, lançado em 1985.

vo, o foco deste capítulo está em suas 'iluminogravuras' (figura 47 e 48), poesias ilustradas produzidas por Ariano Suassuna a partir da década de 1980. O termo 'iluminogravura', com o qual Suassuna batizou o seu trabalho, é um neologismo criado pelo artista e segundo ele tem como significado 'a fusão do conceito de iluminura medieval (ver item 2.2) com os processos contemporâneos de gravação em papel'.



48. Iluminogravura de Ariano Suassuna: 'A Morte - A Moça Caetana', do seu primeiro álbum, 'Sonetos com mote alheio', lançado em 1980.

Suassuna produziu dois álbuns com iluminogravuras: auxiliado por seu filho Manuel Dantas Suassuna (como comentou Newton Júnior em palestra no SESC-Flamengo em 2007), o escritor realizou o primeiro álbum, intitulado 'Sonetos com mote alheio' e publicado em 1980 com uma tiragem de 50 exemplares; o segundo álbum, 'Sonetos de Albano Cervonegro', sai em 1985 com tiragem de 150 exemplares (ainda que esgotada a edição inicial outros exemplares de iluminogravuras tenham sido produzidos isoladamente para atender pedidos eventuais).

Newton Júnior (1999:126) esclarece que dos vinte sonetos —composição poética de catorze versos, dispostos em duas quadras e dois tercetos— presentes nos dois primeiros álbuns, "dezesseis foram originalmente escritos para a 'Vida-Nova Sertanejo', trabalho não divulgado, elaborado entre os anos de 1970 e 1974".

Produzidos por Suassuna de modo semi-artesanal, os álbuns com iluminogravuras são apresentados em uma caixa de madeira contendo dez lâminas, cada uma delas com um soneto distinto e suas respectivas ilustrações. As lâminas contendo seus sonetos ilustrados são de papel, não encadernadas, medindo 44 × 66 cm. O processo usado na confecção de suas

obras e o método de impressão das iluminogravuras foram descritos na apresentação da mostra 'Iluminogravuras de Ariano Suassuna', realizada em Recife, em dezembro de 2003 (*site* nº 23): o primeiro passo de Suassuna é a produção de uma matriz da ilustração e do texto manuscrito, com nanquim preto sobre papel branco (figura 49). Enviada a uma gráfica, em seguida, são produzidas cópias em *off-set* desta matriz monocromática. Cada uma das cópias é, então, trabalhada manualmente em técnicas mistas e colorida a pincel com tintas guache, óleo e aquarela.



**49. Ariano Suassuna fazendo uso do seu Alfabeto Sertanejo.**

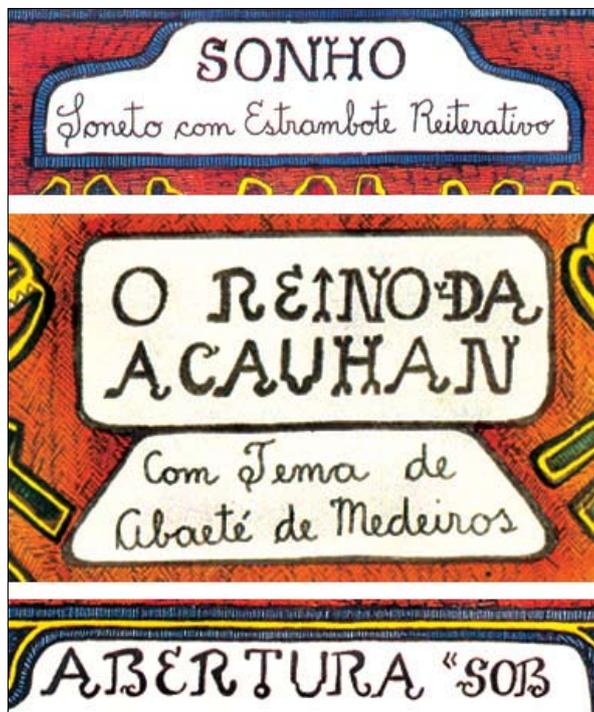
Antes de aprofundar o estudo do objeto de análise deste capítulo, as iluminogravuras, será feita uma contextualização histórica deste fenômeno através da narração sistemática de fatos relacionados à trajetória de Ariano Suassuna como ilustrador. Para fundamentar este trabalho, foram recolhidas informações em entrevistas de Suassuna em periódicos e revistas de interesse cultural, assim como em outras produções bibliográficas que tratam do Movimento Armorial.

Após a contextualização do material primário deste capítulo, se utiliza como parâmetro para o estudo conceitos de Panofsky (1979) ligados a análise de obras de Arte, além de estudos anteriores realizados por Newton Júnior (1999) e Santiago (2004). Baseando-se nestes primeiros estudos da obra de Suassuna, realizados sob o enfoque da Literatura, é objetivo do capítulo contribuir com informações adicionais e aprofundar a análise em questões pertinentes ao campo do Design.

O conselho dado por Newton Júnior (1999:17), quando diz que a análise das iluminogravuras “não pode ser feita sem reflexões pertinentes aos campos da gravura e da pintura; e sem um confronto da literatura com as artes plásticas”, foi levado em conta durante todo o processo de trabalho. Portanto, o presente capítulo é, também como o anterior, permeado de comentários a respeito da trajetória deste movimento artístico pernambucano e de suas manifestações artísticas.

Conforme Joly (1996), a análise de uma enunciação visual não deve ser feita por si mesma, mas a serviço de um projeto. Seguindo esta mesma linha, é também finalidade deste capítulo sedimentar conceitos para o capítulo seguinte, respeitando assim um roteiro que conduza a questões próprias da prática do Design.

As iluminogravuras são de fundamental importância para reflexões a respeito do repertório visual do Movimento por terem sido idealizadas segundo as diretrizes armoriais em um momento em que o Armorial já alcançava uma década desde o seu lançamento oficial, apresentando um amadurecimento de suas propostas. Realizadas, então, de acordo com sua proposta estética armorial, estas obras podem servir de base para a análise do próprio movimento artístico que o escritor integra e para o entendimento dos seus objetivos. Elas, as iluminogravuras, incluem o 'Alfabeto Sertanejo' (figura 50), produção diretamente relacionada ao campo do Design e tema do capítulo 3.



50. Alfabeto Sertanejo: uso nos títulos das poesias nas iluminogravuras.

### 2.1. Um ilustrador amador e seus discípulos

“Depois dos 20 anos, descobri que não estava na Renascença, quando o Papa sustentava o artista, que podia praticar duas ou três artes”. [A literatura prevaleceu,] “mas nunca deixei de desenhar”. Ariano Suassuna (*site* n° 23).

Apesar do escritor Ariano Suassuna ter declarado, em entrevista publicada nos 'Cadernos de Literatura Brasileira' (2000), que considera o Teatro a Arte mais completa entre todas, e que foi justo nos seus textos criados para teatro onde melhor pôde se desenvolver como artista; e ter dito, além disso, que a sua poesia é a fonte profunda de tudo que escreve, como se verá

a seguir, suas ilustrações são elementos de grande importância como referência conceitual para a vertente visual do Movimento que ajudou a fundar.

Suassuna já admitiu, também, que se considera um ilustrador amador. Confessou, na mencionada entrevista, ser um escritor que “por acaso ilustra” e que no seu caso “as artes plásticas são resultado da fonte literária”, tendo papel subsidiário em relação à literatura. Em outro momento afirmou, em reportagem publicada no *Jornal do Commercio* (Recife) de 25 de agosto de 2000, que quando chegou a idade das tomadas de decisões, percebeu “que não havia espaço para quem tinha habilidade em várias áreas”. Fazendo, então, um exame de consciência, se decidiu pela Literatura.

No entanto, suas ilustrações, além de terem sido utilizadas em muitos de seus livros, influenciaram de maneira evidente alguns artistas pertencentes ao seu movimento artístico. Como exemplo pode-se mencionar três artistas: Guilherme da Fonte, Manuel Dantas Suassuna e Romero de Andrade Lima. Todos familiares que iniciaram suas atividades em distintas práticas artísticas incentivados, em maior ou menor grau, por Suassuna.

O primeiro, Guilherme da Fonte, é genro de Suassuna e pratica a arte musiva armorial: mosaicos de mármore e granito com criações baseadas em ilustrações de Suassuna ou inspiradas no universo artístico do escritor (figuras 51 e 52). Segundo periódicos pernambucanos (*sites* n° 2 e 53), administrador e fazendeiro, Guilherme trabalha com mosaicos desde 1996. O artista construiu uma casa próxima a de Suassuna, realizando na frente da mesma um mosaico, utilizando-se para isso de pedaços de granito e mármore. Este primeiro trabalho teria despertado a atenção do escritor, que, mostrando um livro de Gaudí, pediu que uma das figuras fosse por ele reproduzida. Desde então, Guilherme passou a se dedicar a reproduzir ilustrações pouco divulgadas de Suassuna. Seu trabalho ganhou tamanha proporção no meio artístico pernambucano que o artista decidiu transferir o seu ateliê para a sua própria fazenda, onde se dedica exclusivamente à técnica.

Em artigo publicado no *Jornal do Commercio* (Recife) de 15 de dezembro de 1998, Romero de



51. “A Acauhã - A Malhada da Onça”, iluminogravura pertencente ao primeiro álbum, “Sonetos com Mote Alheio” de 1980.

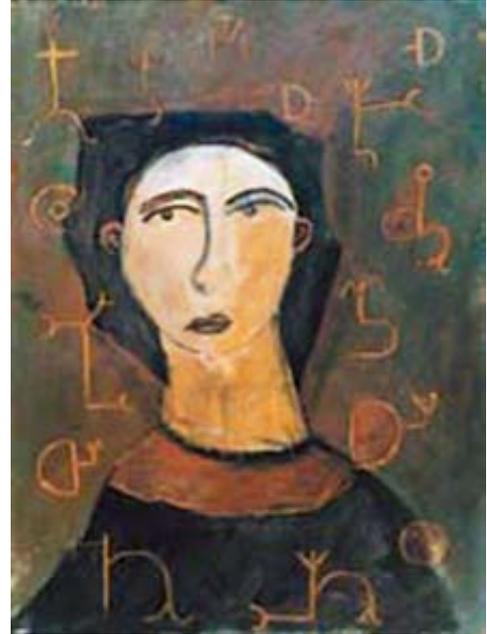


52. Painel de Guilherme da Fonte baseado na iluminogravura de Suassuna (no aeroporto João Suassuna, Campina Grande - PB).

Andrade Lima conta que Guilherme já presenciou pessoas olhando e admirando um mosaico por ele construído, afirmando: "mas esse Brennand é mesmo um arretado!". Um equívoco que para Romero serve de elogio de mão dupla, já que para ele "a obra de Brennand ganha ao ser associada à milenar arte do mosaico e Guilherme, neófito, ganha ao ter sua obra confundida com a do mestre".

Já Manuel Dantas Suassuna, filho de Ariano nascido em 1960, teve uma formação artística precoce, participando desde os 12 anos de reuniões com artistas que frequentavam a casa de seu pai. Dantas Suassuna realizou suas primeiras gravuras sendo orientado sobre técnicas, suportes e tintas pelo mestre Zé Barros, logo passando a frequentar o ateliê de Francisco Brennand (ver capítulo 1), onde ficou cinco anos trabalhando com cerâmica e pintura (figura 53). Depois dessas duas experiências, Dantas foi para Taperoá (*site* n° 50). Nos dias atuais, trabalha com projetos cenográficos, cerâmica, artes visuais e realiza, vez por outra, a 'Oficina Armorial', na qual incentiva os participantes a observar, analisar e realizar obras artísticas com base em propostas armoriais.

O autor desta dissertação participou da Oficina de Pintura Armorial ministrada por Dantas Suassuna



53. Pintura de Manuel Dantas Suassuna.



54. Show de Antonio Nóbrega na Sala Baden Powell, em Copacabana: o cenário foi produzido durante a 'Oficina Armorial', ministrada por Dantas Suassuna no decurso das comemorações aos 80 anos de Ariano Suassuna no Rio de Janeiro (junho de 2007).

durante as comemorações aos 80 anos de Ariano Suassuna no Rio de Janeiro, em junho de 2007, realizada no armazém do Centro Cultural da Ação e Cidadania, no bairro da Gambóia (Rio de Janeiro). No decurso desta Oficina Armorial, Dantas expôs trabalhos do gravador popular J. Borges e do erudito Gilvan Samico, artistas já mencionados nesta dissertação (ver capítulo 1, figuras 29 e 30), e propôs aos participantes que se inspirassem nas propostas desses artistas para a produção de uma obra em conjunto, deixando claro que, no seu entendimento, não há diferença de valor entre a obra destes artistas e que as qualificações de ‘erudito’ e ‘popular’ se desfazem no seu processo artístico. O resultado da Oficina Armorial foi pano de fundo de palco para o espetáculo do músico Antonio Nóbrega (figura 54), realizado na Sala Baden Powell, durante as citadas comemorações.

A atuação artística de Romero de Andrade Lima, nascido em Recife em 1957, é a terceira que neste estudo se destaca, por ter recebido uma direta influência de Ariano Suassuna (figura 55, 56 e 57). Romero, hoje trabalhando com artes plásticas, design e teatro (direção, texto, cenografia e figurino), começou a desenhar, pintar e esculpir, como Dantas, quando ainda era criança, sob a orientação de seu tio e padrinho Ariano Suassuna. Aos 23 anos iniciou sua carreira profissional, dedicando-se desde então exclusivamente à atividade artística. Em entrevista publicada na Revista Continente Multicultural (nº 20), em agosto de 2002, ele expressou o desejo de “experimentar todas as formas de expressão de arte, dentro dos ideais armoriais”.



55. Pintura de Romero de Andrade Lima (1985). Acrílica sobre madeira (1,14 m X 1,60 m).



56. Camisa e logotipo de Romero de Andrade Lima para o 'Bloco da Parceria' para o carnaval de Recife (2004).



57. Romero de Andrade Lima: figurino para a peça 'As Conchambranças de Quaderna', de Ariano Suassuna.

É importante salientar sua produção de jóias com proposta armorial (ver introdução), além de suas camisetas produzidas para o carnaval pernambucano (figura 57).

Antes de retornar à descrição da trajetória particular do protagonista armorial, é importante mencionar alguns outros ilustradores que podem ser incluídos numa lista dos que se inspiram no universo artístico de Suassuna. Ainda que essa influência, por ser menos direta, não estejam em destaque neste estudo.

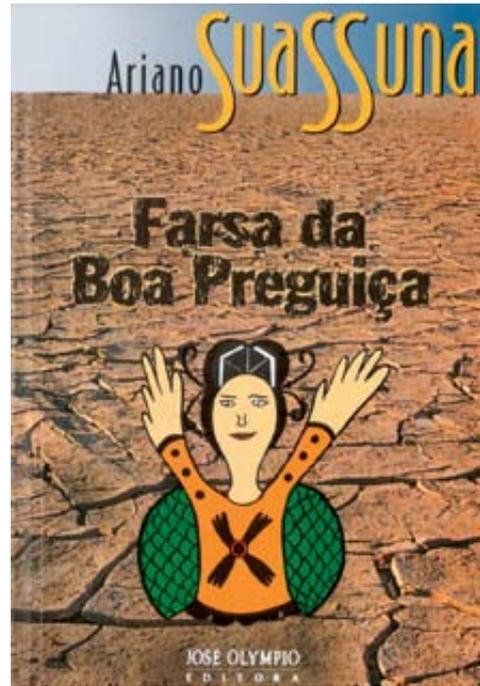
O trabalho de Zélia Dantas Villar, esposa de Suassuna, é significativo no campo da ilustração e pintura armorial. Zélia também trabalha com escultura, utilizando sempre a temática armorial em suas obras. Além de sua obra particular, suas ilustrações são encontradas em muitos dos livros de seu marido (figuras 58 e 59). Dentre esses livros ilustrados por Zélia, alguns tiveram projeto gráfico de Eugênio Hirsch (figuras 61 e 62). Destacando-se, entre estes projetos de Hirsch, o da 3ª edição do 'Romance d'A Pedra do Reino [...]', de 1973 (figura 63), hoje uma edição de colecionador. Esta edição apresenta na capa uma ilustração de Hirsch, que acabou permanecendo em edições posteriores.

O livro 'Romance d'A Pedra do Reino [...]' conta a história de Quaderna, ou Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna – O Decifrador, uma mescla entre o arquétipo do herói trágico e tipo picaresco, que afirma ser o legítimo herdeiro dos verdadeiros reis do Brasil. O personagem baseia sua realeza apoiado em um fato histórico: João Ferreira, fanático sebastianista, liderou um grupo de flagelados na Pedra Bonita, região banhada pelo Rio Pajeú, próximo à divisa entre os estados da Paraíba e Pernambuco, entre 1835 e 1838. Suassuna escreveu a obra

em 1970 e ela foi publicada em 1971. Uma nova edição foi lançada em 1972, outra em 1973 e duas edições mais em 1974, todas pela Editora José Olympio. Mais recentemente, em 2004, esta casa publicou uma nova edição da obra.

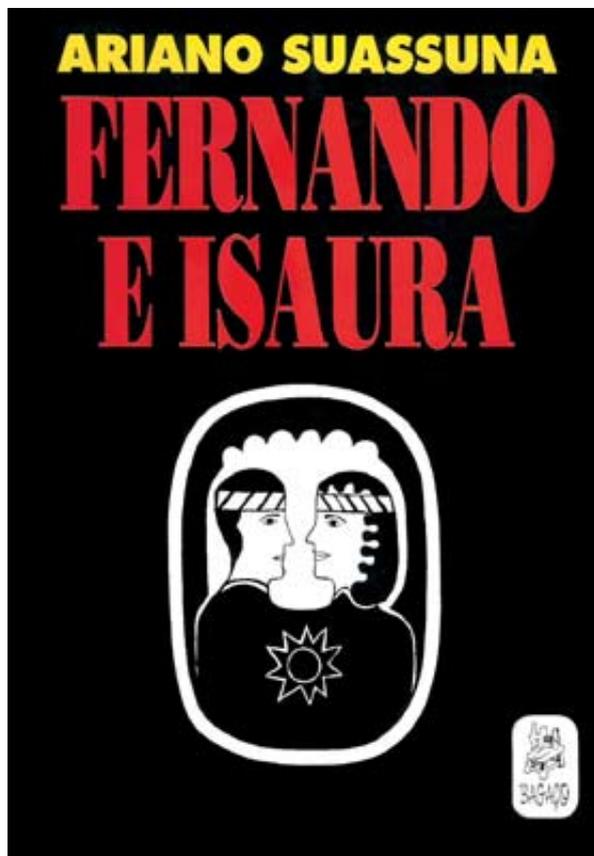
Além de Zélia e Eugênio Hirsch, é interessante citar Jô de Oliveira, incluído na lista por conta de sua publicação no formato de história em quadrinhos intitulada 'A Guerra do Reino Divino', lançada em Brasília em 1976. O livro de Jô de Oliveira foi inspirado no 'Romance d'A Pedra do Reino [...]' e o trabalho segue bem de perto as propostas da gravura e pintura armoriais.

Segundo Araújo Sá, conforme o trabalho 'O cangaço nas histórias em quadrinhos' (2001), os quadrinhos de Jô Oliveira, de repercussão internacional, são marcados pelo seu apuro técnico desenvolvido por conta de um curso de artes gráficas realizado no início da década de 1970 na Hungria. Conforme este autor, com ilustrações inspiradas



Exemplos de capas de livros de Ariano Suassuna com ilustrações de Zélia Dantas Villar.

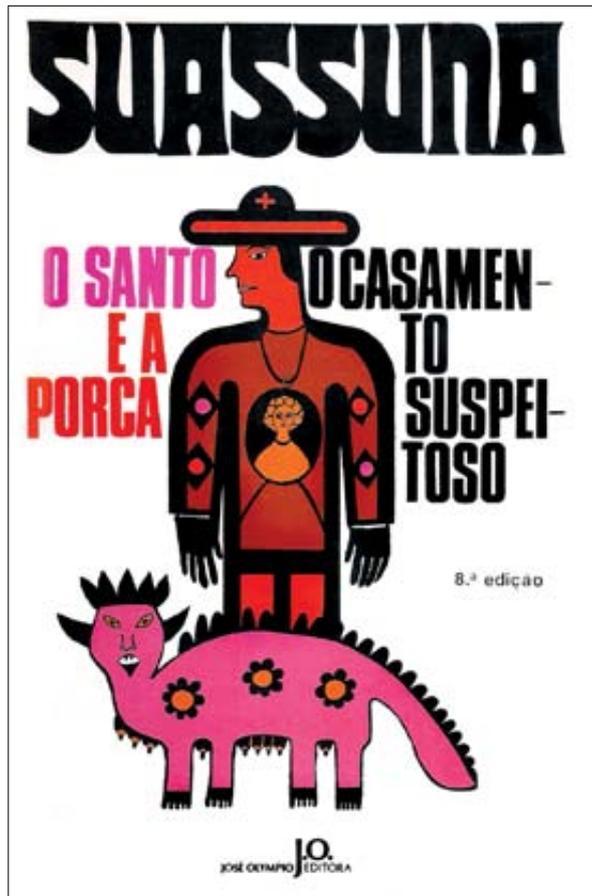
58. 3ª edição da Farsa da Boa Preguiça (2005).



59. Fernando e Isaura (1994).

60. Zélia Villar e seu colar 'Fernando Isaura' (2007). O colar foi desenvolvido por Romero de Andrade Lima com base na ilustração de Zélia.



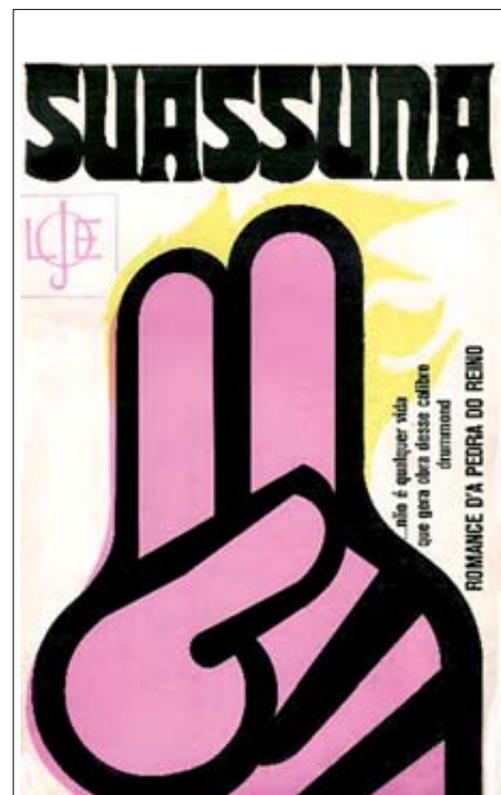
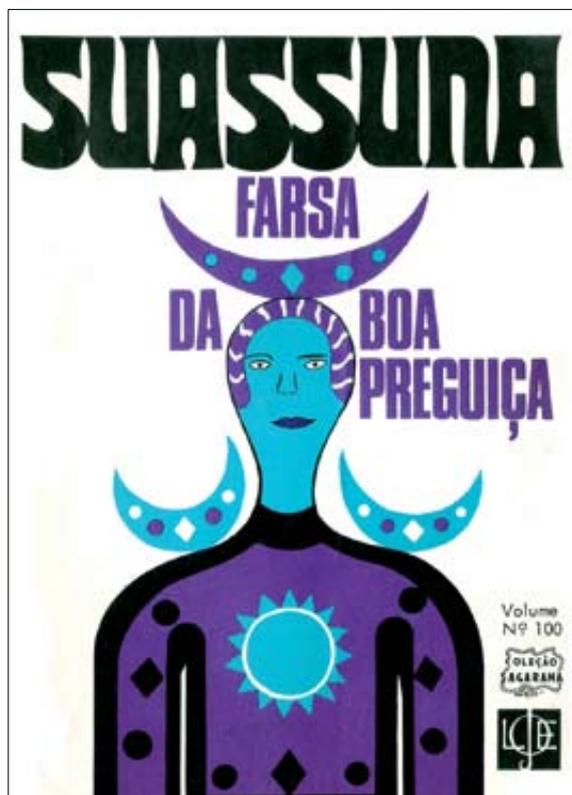


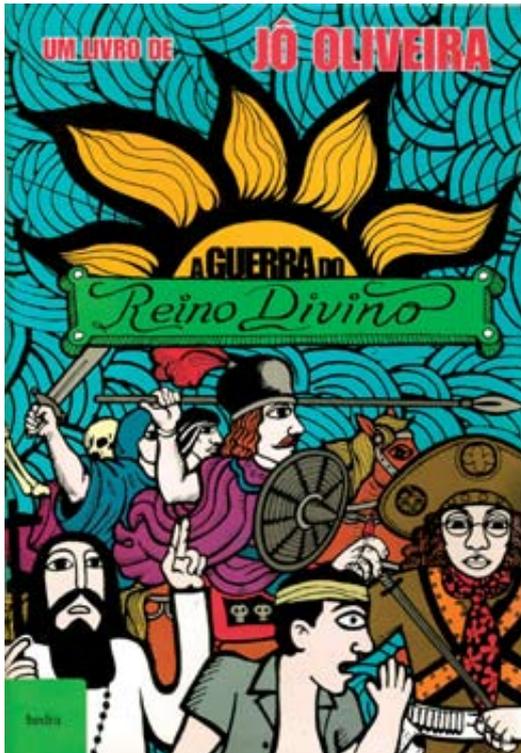
Capas de livros de Ariano Suassuna projetadas por Eugenio Hirsh. As ilustrações das figuras 61 e 62 são de autoria de Zélia Dantas Villar, esposa de Suassuna.

61. O santo e a porca e o Casamento suspeito (1989).

62. A Farsa da Boa Preguiça (1974).

63. Romance d'A Pedra do Reino [...] (1973).





64. Capa da 2ª ed. do 'A Guerra do Reino Divino' (2001): projeto de Daniela Nogueira e Emerson Lehmann.



65. Quadrinhos de Jô de Oliveira.

na xilogravura popular nordestina publicadas inicialmente na Itália, Oliveira constrói um universo simbólico de matriz sebastianista através das aventuras do cangaço e dos movimentos messiânicos, vinculado ao imaginário medieval do sertão nordestino e "bem próximo da produção intelectual de Ariano Suassuna" (figuras 64 e 65).

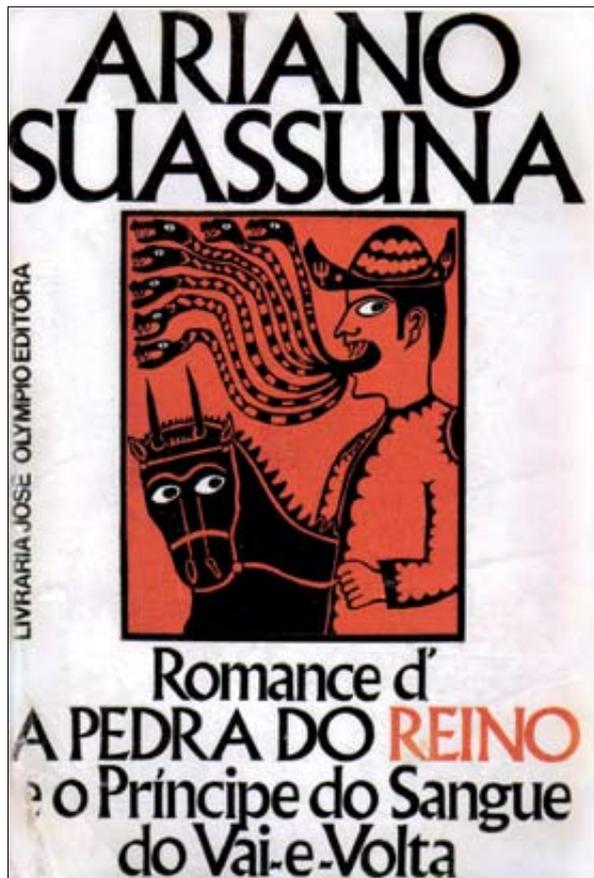
Se é certo que as enunciações visuais de Suassuna vêm da literatura, esta por sua vez, como foi mencionado no capítulo anterior, é inspirada na cultura popular de tradição ibérica, no medievalismo sertanejo, no sebastianismo presente em movimentos místicos do Brasil nordestino, fundindo-se ainda a referenciais estéticos do Brasil pré-histórico e a heranças do mundo árabe, cumprindo assim outros dos requisitos da busca da Arte Armorial. Dessa maneira, é possível dizer que o referencial visual de Ariano está assentado, no que ele defende como inconsciente coletivo do homem nordestino, que aflora aqui e ali nas manifestações artísticas da região, como deixa claro o escritor em entrevista publicada nos 'Cadernos de Literatura Brasileira' (2000).

Este estudo tem como enfoque os elementos contidos nas iluminogravuras e nas referências visuais articuladas pelo artista. Trata-se da obra de um artista marcadamente influenciado por questões políticas, referências culturais locais e universais, além da influência que admite ter recebido de diversos movimentos artísticos anteriores ao Armorial, como o Regionalismo, a Escola de Recife e o Romantismo, já mencionados.

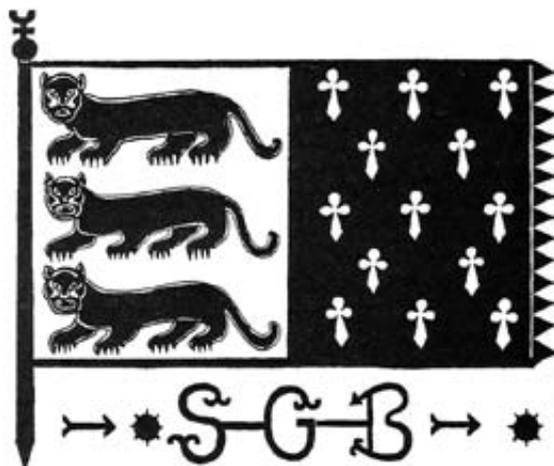
### 2.1.1. A vertente visual do Armorial de Suassuna

“O desenho não tem vida própria, nasce da imagem literária, tem papel subsidiário em relação à literatura”. Ariano Suassuna (Cadernos de Literatura Brasileira, 2000).

O escritor Ariano Suassuna nunca deixou totalmente de lado as outras artes. Em seu livro de 1971, ‘Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta’, pela primeira vez ele pôde reunir duas vertentes artísticas: além do texto, fez também as ilustrações inspiradas em xilogravuras de capas de Cordel que aparecem no livro (figuras 67 e 68) como sendo de autoria de personagens do romance.



66 e 67. Capa e ilustração de Ariano Suassuna para o livro ‘Romance d’A Pedra do Reino [...]’ (1971).



68. Bandeira com elementos da heráldica armorial: ilustração de Ariano Suassuna para o livro ‘Romance d’A Pedra do Reino [...]’ (1971).

Sobre este assunto, Suassuna em entrevista aos 'Cadernos De Literatura Brasileira' (2000) mencionou que:

“Tinha pensado em pedir as gravuras para o Samico, mas ele estava viajando. Lembrei também que, se as gravuras fossem dele, precisaria assinar 'Samico', e eu queria que elas aparecessem como sendo de autoria do personagem. Depois d'A Pedra, eu me aprofundi e cheguei as iluminogravuras.” Ariano Suassuna.

Para Newton Júnior (1999:121), depois desta experiência, Suassuna começou a dividir o seu tempo de criação literária com trabalhos de ilustração, pintura, comunicação visual e tapeçaria (figura 69). Em 1973, Suassuna realiza seis ilustrações para o livro 'As Sentenças do Tempo', de seu amigo Maximiano Campos (figuras 70 e 71). Estas ilustrações, com relação à técnica empregada e ao estilo proposto, são similares às encontradas em seu próprio livro de 1971. Nesta fase, Suassuna parece estar adquirindo uma maior maturidade para se expressar visualmente e admitir-se como artista plástico, processo que culminará mais tarde nas iluminogravuras.



69. Trabalho de Ariano Suassuna em tapeçaria: “Caetana pode assumir várias formas, sendo as mais comuns as de serpente, onça e gavião” (Newton Júnior, 1999:130).



70 e 71. Ilustrações monocromáticas de Suassuna realizadas para o livro 'As Sentenças do Tempo', de Maximiano Campos, em 1973.

Suassuna publica o artigo 'pintura armorial' em 1974, no qual formaliza a ampliação do universo armorial com a referência à arte rupestre. Uma série de trabalhos em tapeçaria (1976), pintura e desenho realizados segundo as propostas armoriais antecederam as iluminogravuras. Em 1977, por exemplo, o escritor publica o 'Rei Degolado' que traz ilustrações suas.

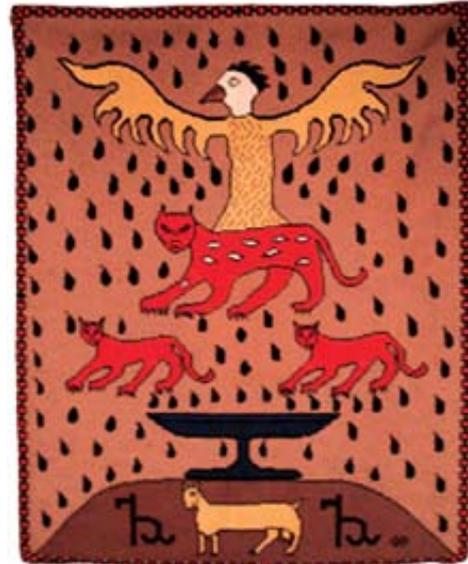
É importante destacar o conceito de "integração entre as artes", mencionado na introdução como uma das características fundamentais para se compreender a estética armorial. Este conceito, levado em conta por Suassuna e outros integrantes do Movimento Armorial —e contrário ao princípio de autonomia defendido pela estética surgida com o Modernismo— faz com que muitas obras armoriais acabem por relacionar-se intimamente. Segundo o olhar armorial, a 'cópia' não é encarada como um delito. Um entendimento muito próximo à uma concepção característica da cultura na Idade Média apontada por Eco (1989:12): "A cultura medieval tem o sentido na inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição (ao contrário da cultura moderna que finge inovar mesmo quando repete)".

De tão rigoroso, Suassuna chega ao extremo de aplicar seus conceitos artísticos à sua criação particular de cabras, como pode ser percebido nesta declaração à Revista Continente Multicultural (nº 20), em agosto de 2002:

"[...] eu queria fazer cabra avermelhada, uma branca e uma preta, porque eu queria prestar homenagem às três cores iniciais da cultura brasileira, o negro, o índio e o branco. Tudo isso é literatura, era a isso que eu me referia como sendo a parte estética. Há uma coisa da qual ninguém pode me chamar, que é de incoerente. Podem até me chamar com justiça de muita coisa, mas incoerente eu não sou não".

É importante enfatizar que antes de produzir suas iluminogravuras, Ariano Suassuna já fazia suas 'estilogravuras' (figuras 73 e 74), como ele mesmo denominou suas ilustrações monocromáticas (nanquim preto) realizadas com caneta 'estilográfica' sobre papel (o termo estilografo refere-se à caneta-tinteiro).

Na construção das estilogravuras já eram utilizados alguns elementos que mais tarde seriam incorporados às iluminogravuras. Suas estilogravuras já contavam, por exemplo, com um de-



72. 'A Onça do Divino', baseada em ilustração encontrada no 'Romance d'A Pedra do Reino [...] (1971), bordada pela tapeçaria Casa Caiada, de Recife (PE), em 1976.

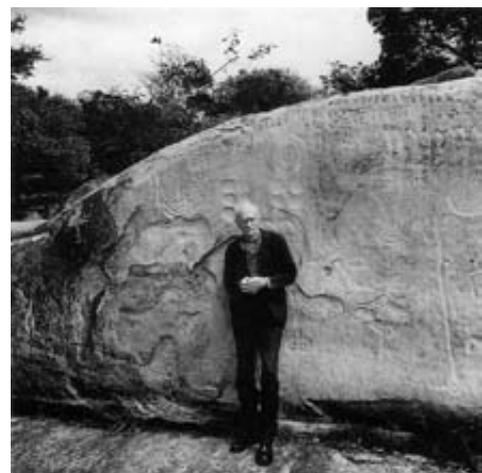
senho tipográfico inspirado em ferros de marcar, o Alfabeto Sertanejo (figura 11 - introdução); além da referência clara à arte rupestre, em especial às imagens encontradas no sítio arqueológico do Ingá (figura 75), localizado a 40 quilômetros de Campina Grande (Paraíba).



75. Detalhe do painel de registros rupestres da Pedra do Ingá (Paraíba).



73 e 74. Estilogravura de Ariano Suassuna.



76. Ariano Suassuna diante de um dos painéis de registros rupestres da Pedra do Ingá.

Em 1980 Ariano Suassuna dá início à produção dos álbuns de iluminogravuras, nos quais exercita com maior precisão suas experiências de integrar texto e ilustração e realizar seu “sonho de unir o texto literário e a imagem num só emblema, para que a literatura, a tapeçaria, a gravura, a cerâmica e a escultura falem, todas, através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas.” (Suassuna, 1989).

Desde seus primeiros trabalhos de ilustração até este momento, Suassuna esteve amadurecendo seu estilo próprio de representação. Estilo este que se afasta bastante das obras de Gilvan Samico e que passa a ser referência para outros artistas. Levando em conta que as obras de Samico, entre as de outros artistas, foram aquelas que serviram de base para a definição da proposta visual do Movimento Armorial no momento de sua formalização.

Se o desejo de Suassuna de unir sua literatura com sua artes visual já é percebido em 1971, no livro ‘Romance d’A Pedra do Reino [...]’, no caso dos álbuns de iluminogravuras, ele aprofunda seu discurso e seu repertório imagético; além de dar sequência às suas experiências em direção ao “livro-síntese”. O conceito da estilogravura é bem próximo ao da iluminogravura, no sentido de tratar-se também de um soneto ilustrado. Porém, com a iluminogravura, Suassuna passa a incluir um maior número de elementos visuais que fazem parte de seu discurso armorial. Além disso, passa a fazer referência às iluminuras medievais e, junto com este fenômeno, referência à Idade Média. Como mencionado no capítulo 1, para Ariano Suassuna, as origens da estética armorial se encontram fincadas no medievalismo presente no Nordeste.

## **2.2. Aproximação ao fenômeno das Iluminuras medievais**

No decorrer dos séculos e nos distintos lugares em que foram produzidas, a forma, o estilo, a composição e as cores das iluminuras variaram muito. Só mesmo “em virtude de um persistente hábito cultural” pode-se falar sobre este fenômeno em um conjunto, como se tratasse de obras e de um período homogêneo. Como exemplo desta variedade pode-se citar as iluminuras irlandesas, “herdeiras de um visionarismo celta”, com “formas de um linearismo e um geometrismo que só terão, eventualmente, paralelo na ornamentação igualmente geometrizarante das criações muçulmanas” (Mattoso, 1999:27).

Porém, como comenta Mattoso (1999:27), pode-se dizer que há de fato “alguma coisa de comum entre a iluminura do princípio e do fim da idade média. Para esta autor o principal talvez seja a referência constante, explícita ou implícita à realidade divina”, já que segundo o autor “o iluminador pouco se interessava pelas cenas do mundo terrestre” e “só lhe parecia digno de representação aquilo que evocava, direta ou indiretamente, o mundo divino”. E este mundo “só podia ser infinitamente colorido, brilhante e maravilhoso” (Mattoso, 1999:31). Desejo que se aproxima da proposta armorial de Suassuna, concretizada pela iluminogravura.

Parece importante esclarecer que a temática das obras, que a princípio se confinava ao mundo eclesiástico, originando um corpus iconográfico de caráter essencialmente sagrado, acabará sendo partilhada também e de modo natural, com a evolução da Europa (a partir sobretudo do séc. XII), pelo mundo laico. Este último foi responsável pela introdução de novas

propostas iconográficas que ampliam e enriquecem extraordinariamente o mundo da imagem (Silva, 1999). Parte da iluminuras do século XIII e as iluminuras dos séculos XIV e XV revelavam estas alterações na mentalidade do homem europeu e se relacionavam com distintos movimentos de idéias. Apresentando uma diminuição em seu caráter divino, “a alteração mais notável é, talvez, a da nova concepção da função da iluminura e dos elementos decorativos. As capitais iluminadas, as iniciais de cores diferentes, os títulos e rubricas, os cabeçalhos das páginas tornam-se elementos auxiliares da compreensão racional do conteúdo do texto e não tanto indicadores materiais da sua sacralidade” (Mattoso, 1999:35).

Alguns autores acreditam que no século XII, os manuscritos iluminados de origem portuguesa tornam-se suficientes, em número e em variedade, para podermos compará-los entre si e com os dos outros reinos. Isto porque eles parecem manter um certo ar de familiaridade com os do século seguinte, entretanto distinguem-se facilmente dos do séc. XIV e XV uma vez que nos primeiros, a ênfase é o traço, ou seja, o desenho domina a pintura e os contornos assumem maior nitidez (Silva, 1999; Mattoso, 1999).

Para Suassuna, a aproximação do seu trabalho ao fenômeno das iluminuras medievais se destaca somente no campo conceitual. Segundo o escritor, o conceito de iluminura estaria representado em seus trabalhos pelo caráter ilustrativo da obra, já que os desenhos são representações visuais da imagem poética do escritor. Conforme pôde ser averiguado neste trabalho, não há a intenção declarada de Suassuna em vincular seus sonetos ilustrados a alguma escola de iluminura específica, uma vez que se trata de um fenômeno amplo e vasto, cujas produções podem ser encontradas até pelo menos o século XVI.

No entanto, é interessante comparar as iluminogravuras de Suassuna, com iluminuras ibéricas do período românico, mas especificamente as conhecidas atualmente como Beatos (figura 78). Suassuna chega a tecer elogios a esta tipologia de iluminura ibérica, no caso, as portuguesas do Mosteiro de Lorvão e da castelhana Liébana. Destaca-se que ao elogiá-las, classifica-as como “xilogravura popular” em texto publicado em 1998 no catálogo reproduzindo 127 gravuras realizadas por Gilvan Samico ao longo de 40 anos de carreira: “[...] fato semelhante ocorreu com as extraordinárias xilogravuras populares do chamado ‘Apocalipse de Lorvão’ (figura 83), do Liébana ou ‘Livros das Aves’.

Segundo Francisco Javier Ocaña Eiroa, fundador e diretor do Seminário de Arte Românico criado pelo departamento de patrimônio histórico da prefeitura de Vigo e especialista em Idade Média com ênfase no período românico, dentre os livros românicos iluminados pelos copistas e iluminadores dos mosteiros, uns estavam destinados diretamente às funções litúrgicas e outros à instrução dos monges. Para Eiroa, entre estes últimos pode-se reconhecer os que modernamente foram denominados como Beatos (*site* n° 92).

Eiroa entende o ‘Beato de Liébana’ —tratando-se de um nome próprio (*Beatus*), e uma co-marca—, como possível indutor de uma família de livros iluminados, os ‘beatos’, que começou a ser produzida na Alta Idade Média, mas teve pleno desenvolvimento na época da Arte Românica. O termo ‘beato’, masculino de Beatriz, hoje em desuso como nome próprio, é

utilizado para determinar um personagem histórico que viveu como monge em um monastério da comarca asturiana medieval de *los valles de la Liébana*, hoje pertencente a Cantábria.

Segundo Eiroa, se atribui a este monge do Monastério de San Martin de Turieno, atualmente Monasterio de Santo Toribio de Liébana, a confecção em torno do ano de 776 de um dos livros mais famosos da Idade média ibérica: ‘Comentários ao Apocalipse de São João’, contendo explicações e comentários a respeito do tratado deste profeta bíblico e famoso pelas iluminuras que acompanhavam tais explicações. ‘Comentários sobre o Apocalipse [...]’, do

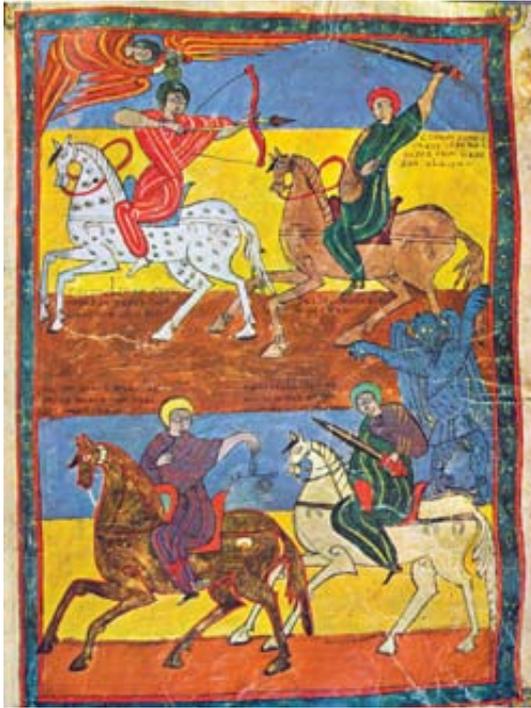


77. Iluminogravura “A Mulher e o Reino” de Suassuna.

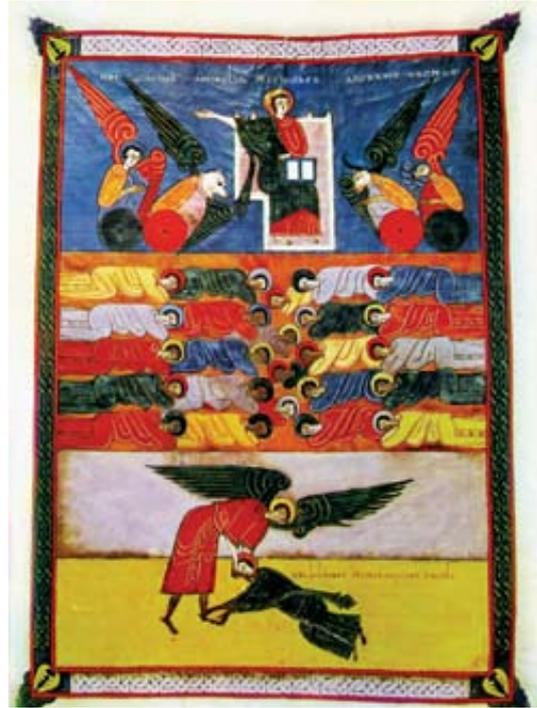
78. Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse: Beato de *Fernando I y doña Sancha*. Exemplo Iluminura extraída de “Comentários sobre o Apocalipse de São João”, produzido a mando do Rei Fernando I de Espanha. Este livro manuscrito foi criado em meados do século XI e é também chamado de Beato de Facundo, por conta do nome de seu autor.



79. Pintura de Romero de Andrade Lima.



80. Beato de Valladolid: os Quatro Cavaleiros do Apocalipse.



81. Beato de *Fernando I y doña Sancha*.

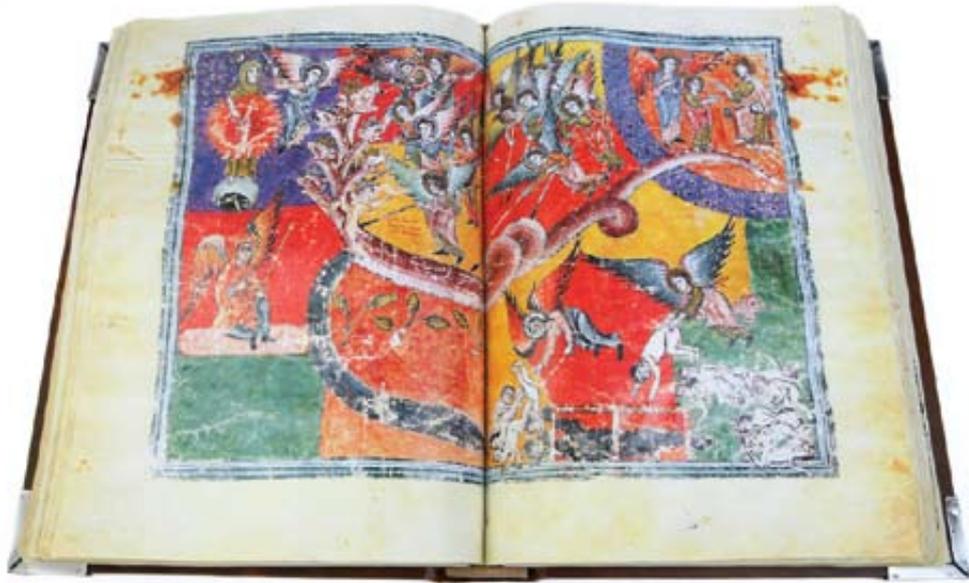
Beato de Liébana, teria sido o primeiro de uma série de manuscritos que passaram a ser conhecidos como beatos. Assim podemos falar, nos dias atuais, de Beato do Fernando e Sancha ou Facundo (figura 81), do Beato de Londres ou de Silos, do Beato Morgan, de *San Miguel de la Escalada* o de Valladolid (figura 80), entre outros.

Ao analisar as iluminuras pré-românicas ibéricas dos beatos, Eiroa comenta que “chama poderosamente à atenção a eliminação de toda sugestão de volume ou ilusão espacial, pelo domínio da linha e cor”. Esta análise pode ser estendida às iluminogravuras de Suassuna. Como os beatos, as iluminogravuras mesclam texto e imagens com cores vibrantes e uso de pigmentos dourados; o espaço é totalmente preenchido numa representação de perspectiva apenas aparente e desenho chapado.

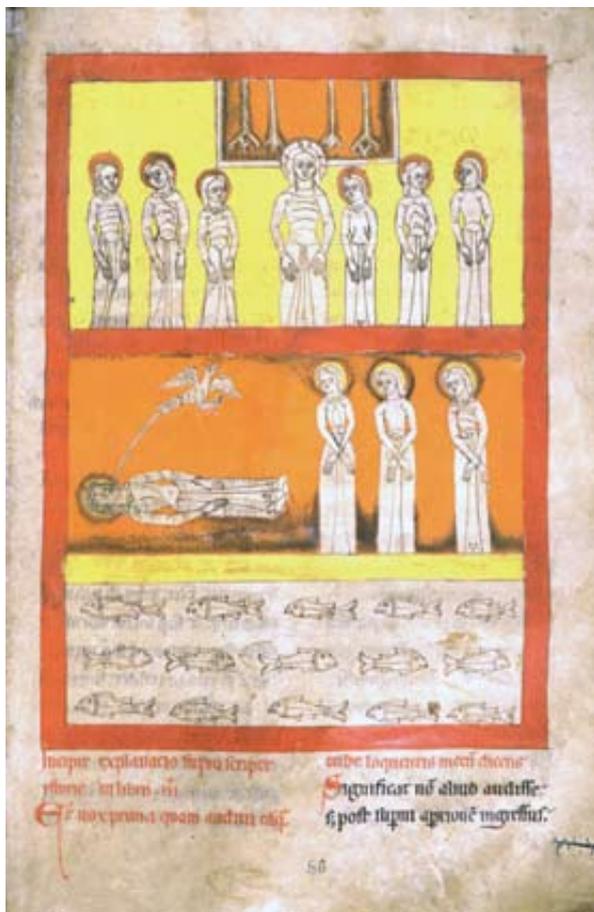
Uma questão interessante a se destacar no que se refere ao âmbito do Design é a interação texto-imagem presente nas iluminogravuras de Suassuna. Se as iluminuras medievais eram parte integrante da estética do livro manuscrito, de certa forma, Ariano busca retomar e enfatizar a integração texto-imagem. Como exemplo pode-se citar o fato de o escritor prometer, desde a década de 1980, uma continuação para o ‘Romance d’A Pedra do Reino [...]’, na qual a relação do texto com as imagens será ainda maior que no primeiro, apresentando a mesma relevância no contexto da obra.

Já para Gómez, em seu artigo ‘*La Textualidad Léxico-Figurativa en los Beatos*’ (site nº 93), as imagens dos ‘beatos’ comportam uma dupla autonomia: a primeira formal e iconográfica, pois

seu alto grau de estilização, sua expressividade antinatural, sua desmaterialização espacial e a vibração de suas cores, as transformam em criações absolutamente independentes do contexto artístico da época; e em segundo, a autonomia, da ilustração no sentido de não se limitar a acompanhar o texto, ao invés disso, podem ocupar a página inteira e em muitos manuscritos conquistam até a página dupla (figura 82).



82. Apocalipse de São João, do Monastério de *las Huelgas* (1220). Contém 116 iluminuras com tamanhos que vão desde  $\frac{1}{4}$  de página até a página completa. E em alguns casos, a página dupla.



83. Visão do trono de Deus, no Apocalipse do Lorrão. O Mosteiro do Lorrão é localizado no Concelho de Penacova, no distrito de Coimbra, em Portugal.

### 2.3. Foco nas iluminogravuras

“Pois eu, se fosse pintor, faria questão de um intercâmbio muito maior entre a realidade e o quadro. Para mim, a pintura só pode enriquecer ao mergulhar no mistério da realidade. Esta se reinventa a cada instante, é viva, vigorosa, podendo o artista, portanto, retirar, de seu interior, formas e fatos em quantidade inumerável”. Ariano Suassuna (in: Leite, 2003).

Joly (1996) comenta que o campo da arte é considerado mais dependente da expressão do que da comunicação. Porém, para a autora, a análise da imagem, inclusive da imagem artística, pode desempenhar funções tão diferentes quanto dar prazer ao analista, aumentar seus conhecimentos, ensinar, permitir ler ou conceber com maior eficácia mensagens visuais e etc. No entanto, acredita-se que ninguém tem de fato uma idéia precisa do que o autor quis dizer. É necessário também levar em consideração que e o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. O ato de interpretação requer certa ousadia. Caso contrário, se houver a persistência na proibição da interpretação de uma obra sob o pretexto de que não se tem certeza de que aquilo que foi compreendido corresponde às intenções do autor, é melhor parar, de imediato, de ler ou contemplar qualquer imagem (Joly, 1996).

A análise das iluminogravuras de Suassuna desta dissertação apresenta como enfoque metodológico os conceitos de Panofsky (1979) uma vez que este autor apresenta critérios que podem servir para analisar enunciações visuais apresentadas tanto pelo âmbito do Design como também pelo campo das Artes. Panofsky considera que a análise de uma obra de arte se divide em três fases, com profundidades distintas de exame: (1) a fase do significado primário, natural ou pré-iconográfico, (2) a análise iconográfica e (3) a análise iconológica. Deixando claro que, para este autor, apesar destas três fases estarem apresentadas de forma separada, não significa que sejam aplicadas isoladamente. O autor deixa claro que se não houver uma identificação iconográfica dos elementos expostos na obra estudada, a interpretação iconológica fica comprometida, assim como uma compreensão ineficiente do significado primário ou pré-iconográfico, também estaria prejudicando as análises posteriores.

Mais detalhadamente, Panofsky explica que a fase primária, ou pré-iconográfica, é o nível mais básico de reconhecimento da obra artística. A fase de apreensão formal, ou seja, de descrição de suas formas puras, a despeito do conhecimento do contexto cultural no qual tal obra está inserida. Identifica-se, neste momento, as relações entre as formas como acontecimentos captando certas qualidades expressivas. O universo das formas puras reconhecidas como portadoras de significações primárias pode ser chamado de ‘universo dos motivos artísticos’ e uma enumeração de estes motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica da obra de arte.

O autor divide esta fase em ‘factual’ e ‘expressiva’, sendo factual a descrição visual; a identificação imediata dos objetos com suas cores e dimensões (podendo incluir o estudo de linhas, cores, volume, forma, perspectiva ou caligrafia) e a expressiva, ou seja, a percepção superficial das qualidades expressivas e das emoções em relação aos acontecimentos retratados; na primeira fase, a identificação de um aspecto observado numa obra de arte é óbvia.

A experiência social e cultural do observador revela o significado de uma expressão, de uma representação de uma figura ou motivo. No caso, é claro, de tais expressões ou fatos dizerem algo que tenha familiaridade com a cultura ou civilização do observador.

Avançando um pouco mais chega-se à etapa da análise iconográfica, na qual exige-se mais do que a experiência cotidiana ou cultural. Nela procura-se estabelecer uma relação entre os motivos artísticos, a composição e temas ou conceitos presentes na obra. Estes motivos percebidos como portadores de significações secundárias podem ser chamados de 'imagens' cujas combinações constituem 'histórias' e 'alegorias'. A identificação destas imagens, histórias e alegorias corresponde a análise do nível iconográfico.

Panofsky explica, ainda, que a análise primária difere da secundária pois na primeira utiliza-se somente percepções enquanto que na segunda é necessário maior conhecimento do assunto. De certa forma, é possível dizer que a análise iconográfica assume o papel de uma maior conhecimento amparado por uma familiaridade com os motivos representados na obra. Ainda na análise iconográfica Panofsky fala em obter conhecimento da história dos estilos, comparando as várias maneiras de como determinado motivo foi representado ao longo da história por outros artistas.

Segundo Panofsky, na análise iconológica (fase 3), se manifesta a partir dos procedimentos de composição e da significação iconográfica (ou seja, as fases 1 e 2) simultaneamente. A significação intrínseca se apreende investigando aqueles princípios subjacentes que põe em relevo a mentalidade básica de uma nação, de uma época, de uma classe social, de uma crença religiosa ou filosófica matizada por uma personalidade e condensada em uma obra artística. A interpretação deste valores simbólicos constitui o objeto que pode-se chamar de iconologia em contraposição à iconografia. A iconologia resulta de uma síntese e, ao contrário da iconográfica, não se limita à análise do que está exposto numa obra artística. Nesta fase, procura-se interpretar o significado intrínseco da obra de arte; desvendar o significado simbólico do tema exposto. O autor enfatiza que estes valores simbólicos, com frequência ignorados pelo artista, podem ser inclusive diferentes das intenções deliberadas do mesmo.

Este nível leva em conta aspectos subjetivos de interpretação para entender uma obra, como por exemplo a história pessoal, técnica e cultural do sujeito que a interpreta. O autor, diz numa análise profunda obtém-se conhecimento dos conceitos, temas e técnicas que o autor da obra de arte em questão dominava quando a executou. De certa maneira, tem-se como fundamento para esta fase de análise a biografia do autor desta dissertação e seu o repertório adquirido ao longo da carreira de designer. Uma aproximação à estas questões relacionadas à Suassuna foi o que se buscou fazer no capítulo anterior e nos primeiros itens do presente capítulo para abordar este aspecto nas iluminogravuras.

Como prevenção para que não se caia em explicações especulativas, místicas ou *achismos* no momento em que se procura o significado e a interpretação de conceitos simbólicos, Panofsky faz um alerta sobre o cuidado que se deve ter no desenvolvimento da análise iconológica num estudo de uma obra de arte. O autor argumenta que essas explicações devem ser

baseadas em conhecimentos sólidos da História da cultura. Por isso, o historiador terá que ter sempre o cuidado de comparar as suas conclusões com fatos, fenômenos políticos ou religiosos que tenham relação com a época da obra estudada.

Sobre este viés mais subjetivo de análise, Joly (1996) argumenta que “interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste [...] em encontrar [...] uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. Panofsky também aponta para esta interpretação mais pessoal, apesar de valorizar uma correta interpretação das pretensões do autor ao produzir a obra. Esta autora valoriza o que a obra provoca no intérprete no momento que é vista. Vale considerar que encontra-se qualidades em ambas como também certos pontos em comum que serão adotados nesta análise. Acredita-se que, subjetivamente, cada sujeito entenderá a obra conforme sua familiaridade com o assunto e sua história de vida (estudos, cultura, crença e etc.). Porém, argumenta-se que num trabalho acadêmico que exige certo rigor, de fato, são necessários limites e pontos de referência para uma análise consistente.

Portanto, a princípio, analisa-se as Iluminogravuras de Suassuna conforme estudos norteados pelas concepções de Panofsky. Num primeiro momento, que se refere à fase 1 de Panofsky, procura-se encontrar os elementos ‘factuais’, ou seja, a descrição visual; a identificação dos objetos com suas cores e dimensões (estudo das cores, volume, forma, perspectiva ou caligrafia) e a percepção superficial das qualidades expressivas da obra.

Para as fases seguintes, admite-se que é necessário um conhecimento de leituras relacionadas aos temas e conceitos das imagens, histórias ou alegorias que se pretende analisar em uma obra de arte. Prevenindo o equívoco das explicações especulativas apontado por Panofsky (1979), o estudo das iluminogravuras busca um maior respaldo em um primeiro estudo de Santiago (2007) e descrições iconográficas de Newton Júnior (1999), desenvolvido sob forma de dissertação de Mestrado em literatura comparada e publicado posteriormente.

Enfatiza-se que o que este estudo pretende destacar o referencial utilizado por Suassuna na sua produção artística e o entendimento que possui e procura divulgar a respeito da vertente visual do Movimento Armorial. Mesmo trabalhando, como já foi dito, desde o primeiro capítulo em uma aproximação ao universo de Suassuna, uma preparação que possibilita uma interpretação iconológica mais eficiente de sua obra.

Durante a seleção da amostra de análise, foram escolhidas duas iluminogravuras, sendo uma de cada álbum lançado, por conta da existência de uma base de estudos sobre elas no contexto literário: ‘A Acauhan – A Malhada da Onça’ (figura 84) do primeiro e do segundo ‘Lápide’ (figura 85). Acredita-se que fazer um contraponto deste estudo com o método Panofsky/Joly pode aportar conhecimentos frutíferos para o campo do design. Em seu estudo, Newton Júnior (1999) concentra sua análise nestas duas iluminogravuras. Estas obras foram escolhidas por ele a partir de critérios específicos do recorte de seu estudo, no caso, por conter



84. iluminogravura de Suassuna do primeiro álbum, 'Sonetos com Mote Alheio':

**A ACAUHAN - A MALHADA DA ONÇA**  
(com tema de Janice Japiassu)

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

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

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

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



85. iluminogravura de Suassuna do segundo álbum, 'Sonetos de Albano Cervonegro':

**LÁPIDE**

(com tema de Virgílio, o Latino, e de Lino Pedra-Azul, o Sertanejo)

FINAL "A DESCOBERTO"

Quando eu morrer, não soltem meu Cavalo  
nas pedras do meu Pasto incendiado:  
fustiguem-lhe seu Dorso alardeado,  
com a Espora de ouro, até matá-lo.

Um dos meus filhos deve cavalgá-lo,  
numa Sela de couro esverdeado,  
que arraste, pelo Chão pedroso e pardo,  
chapas de Cobre, sinos e badalos.

Assim, com o Raio e o Cobre-percutido,  
tropol de cascos, sangue do Castanho,  
talvez se finja o Som de ouro-fundido,

que, em vão - Sangue insensato e va-  
gabundo - tentei forjar, no meu Cantar-  
estranho, à tez da minha Fera e ao sol do  
Mundo!

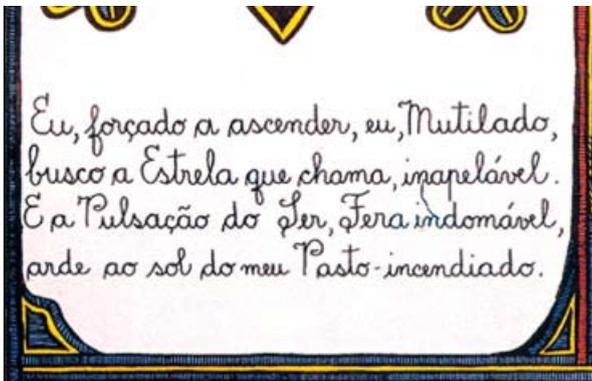
sonetos com temas relacionados à 'herança', importante, segundo ele, para a análise da obra poética de Suassuna.

Aqui nesta dissertação essas duas iluminogravuras estão também em destaque. Além disso, busca-se agregar informações de outros autores e levar em conta todo o conjunto de iluminogravuras, representado por esses dois álbuns publicados, sempre com o objetivo de facilitar o entendimento das questões propostas, procurando vincular o estudo a aspectos de interesse do campo do Design.

### 2.3.1. Estudo das iluminogravuras

“Poema explicado é poema morto”. Ariano Suassuna (1980).

Neste item dá-se a análise propriamente dita das iluminogravuras de Suassuna. Primeiro descreve-se os aspectos pré-iconográfico e iconográficos. Após estes comentários faz-se desfecho interpretativo contextualizando as obras. Percebe-se que o trabalho de Suassuna na iluminogravura inicia-se pela caligrafia e é seguido pelas lustrações monocromáticas. As iluminogravuras pertencentes ao recorte pesquisado são compostas de um soneto manuscrito com fonte caligráfica (figura 86) no corpo do texto dos versos e com caracteres decorativos nos títulos. O desenho da fonte caligráfica é realizado de modo a facilitar a legibilidade. Se comparada com a escrita usual de Suassuna, pode-se interpretar sua intenção de tornar a leitura a mais clara possível (figura 87).



86. Detalhe dos versos nas iluminogravuras: os versos são manuscritos com uma pedagógica fonte caligráfica.

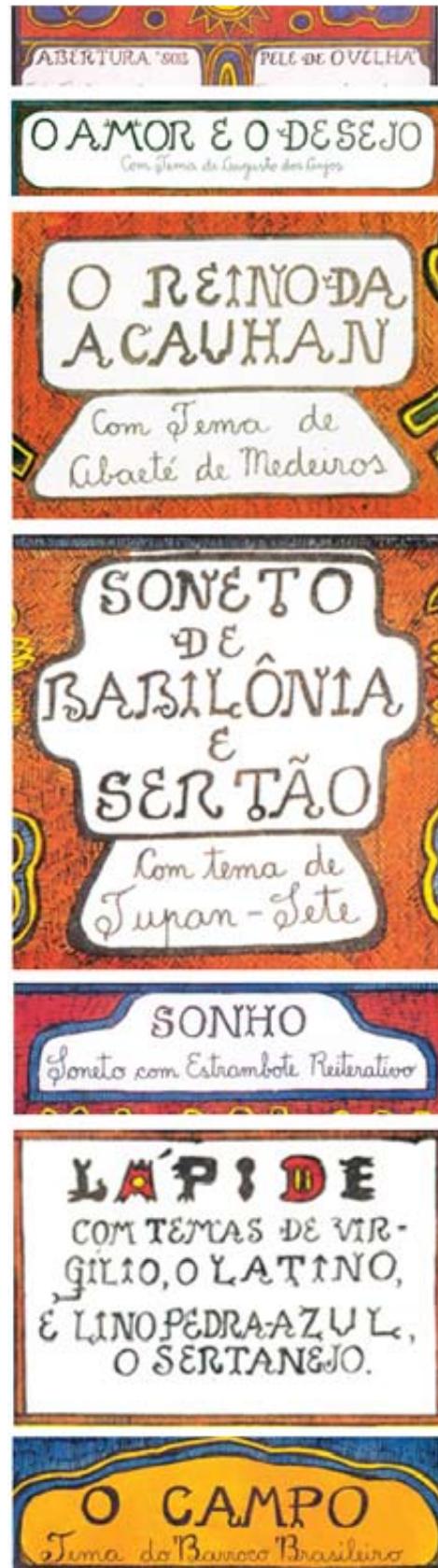
A sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você foi decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Laje-dos. Registre as malhas e o pelo fulvo do Jaguar, o pelo vermelho da Sussuarana.

87. Texto escrito por Ariano Suassuna com sua caligrafia usual.

Com base numa análise pré-iconográfica e com respeito aos elementos de design do texto das iluminogravuras, pode-se dizer que nos títulos é usado o 'Alfabeto Sertanejo' (figura 88), inspirado em ferros de marcar (Suassuna, 1974a). Esta proposta fonte tipográfica tornou-se um elemento visual de grande importância para o Movimento Armorial e será mais detalhada no capítulo seguinte. Vale comentar que a iluminogravura 'Acauhan' é a única do conjunto formado pelos dois álbuns lançados na qual o título não é escrito com o 'Alfabeto Sertanejo', enquanto em 'Lápide', o título se destaca do subtítulo por apresentar formas que aludem à pintura rupestre, à maneira de Suassuna.

Santiago (2007) comenta que a exemplo de poetas simbolistas, como João da Cruz e Sousa, Suassuna grafa com maiúsculas os substantivos abstratos entendendo que o poeta deseja criar uma espécie de configuração geral por meio dos elementos simbólicos do poema, como se eles fossem as representações, as figuras de um escudo heráldico. Isto, como confirmou o próprio Suassuna, por influência de poetas barrocos e de poetas populares da Literatura de Cordel (em entrevista ao programa 'Roda Viva', em 2002).

Observando a divisão da iluminogravura 'Acauhan – A Malhada da Onça' em duas metades a partir de um eixo horizontal, pode-se descrever em sua parte superior a representação de um homem, com roupas de vaqueiro, montado em um cavalo que possui na anca a representação de um 'ferro' (ver capítulo 3). O cavaleiro sustenta uma bandeira onde pode-se distinguir uma onça heráldica. Simetricamente oposta a ela, equilibrando a composição, se percebe a representação do sol, a esquerda. Ao fundo, a chuva é representada através de gotas vermelhas. Sua metade inferior apresenta o texto do soneto, justificado e emoldurado pelo título e por figuras do universo armorial de Suassuna. Duas colunas semelhantes ladeiam o texto com representações de um pássaro, um



88. Detalhe dos títulos das iluminogravuras do segundo álbum.

cervo e um grafismo pictográfico. Na base do soneto, a representação de um sol entre luas crescentes construídas a partir de formas circulares.

A iluminogravura 'Lápide' apresenta uma diagramação mais complexa que a primeira. O soneto ocupa o espaço central, dividido em duas colunas, separadas por formas aparentemente abstratas. Entre os espaços contendo os textos, a representação de um cervo à esquerda, e um cavalo alado à direita. Na base encontram-se três imagens, das quais a primeira delas pode ser descrita novamente como a representação de um cervo. No topo da composição, o título da obra entre grafismos pictográficos que apresentam certa familiaridade com o que aparece na base das colunas na metade inferior de 'Acauhan'.

Vale esclarecer que, devido ao fato deste estudo estar sendo realizado com reproduções das iluminogravuras e não diretamente com seus originais, não houve intenção de aprofundar o estudo em questões cromáticas. Nota-se que as reproduções das cores se distanciam bastante numa comparação com os originais, o que é comum com a maior parte das reproduções de obra de arte. Problema ocasionado, por exemplo, por conta do uso de pigmentos dourados.

No entanto e apesar dessa dificuldade, pode-se perceber que uso da cor ocorre com maior intensidade no segundo álbum de iluminogravuras e que os espaços em branco que ocupam



89. Em uma análise preliminar, um cotejamento cromático entre os dois álbuns de Iluminogravuras de Ariano Suassuna.

'Sonetos com Mote alheio', publicado em 1980 (acima); o segundo álbum, 'Sonetos de Albano Cervonegro', de 1985.



90. Exemplos de iluminogravuras do álbum ‘Sonetos com Mote Alheio’ (esquerda) e ‘Sonetos de Albano Cervonegro’ (direita): pode-se perceber o maior uso de cores e o ausência de branco no segundo álbum.

boa parte das pranchas do primeiro álbum estão quase ausentes no segundo (figura 89). Na iluminogravura ‘A Acauhan [...]’ predominam o preto, o castanho, o amarelo-ouro e o branco do papel não pigmentado, enquanto em ‘Lápide’ a paleta de cores é mais ampla, com o uso de cores vibrantes que acabam dando um maior destaque ao espaço em branco que serve de suporte para o texto (figura 90).

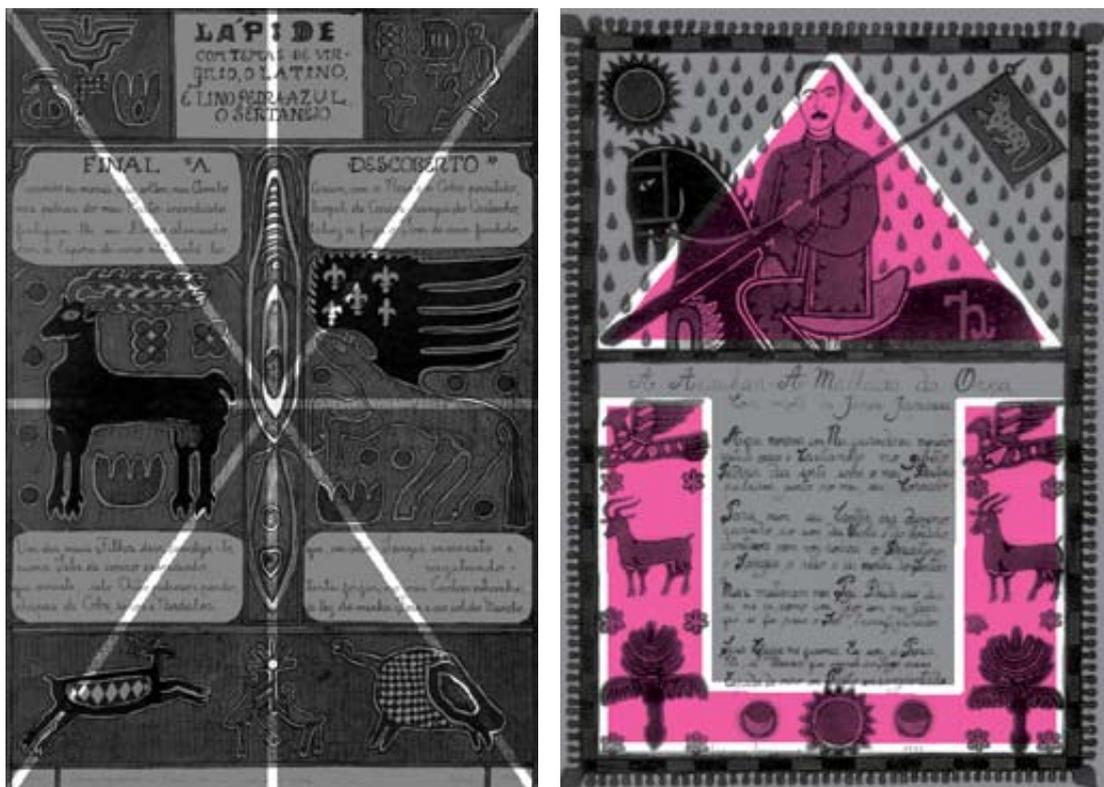
Ainda na fase preliminar, pode-se descrever a simetria e o equilíbrio de proporções como características que podem ser observadas nas duas iluminogravuras. Nota-se que fato análogo ocorre em muitas das gravuras de Gilvan Samico (como a figura 91) e no trabalho de Romero de Andrade Lima (figura 94). A enunciação é construída a partir de um eixo vertical principal que a divide em dois hemisférios, nos quais busca-se um rebatimento a partir do posicionamento simétrico e do uso de formas e cores semelhantes em ambos hemisférios (Newton Júnior, 1999).

É possível perceber que em muitas iluminogravuras Suassuna procura realizar composições simétricas, muito equilibradas, assemelhadas às heráldicas cartas do baralho tradicional. Procurando ocupar os espaços com desenhos de forma fechada, contornos nítidos, com ausência de perspectiva, ou perspectiva não geométrica.

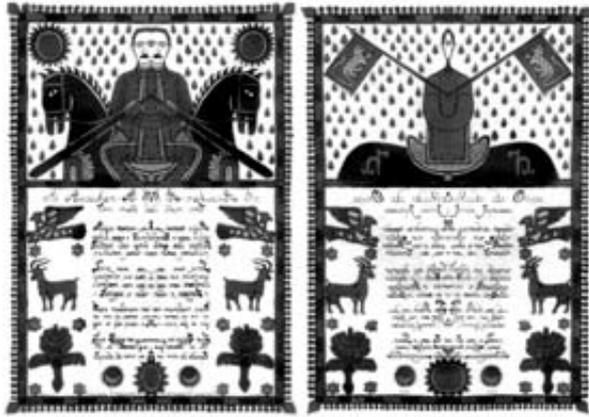
Lançando mão para suporte de análise —ademais de todos os estudos já empreendidos neste sentido pelo autor da dissertação— de aportes de autores que já estudaram este tema, sabe-se que pintura, a gravura e a tapeçaria de Suassuna encontram-se profundamente fincadas no seu universo interior (Newton Júnior, 1999). Não poderia ser diferente com as ilustrações de Ariano Suassuna: por fazerem parte de sua arte integrada não é difícil identificar suas



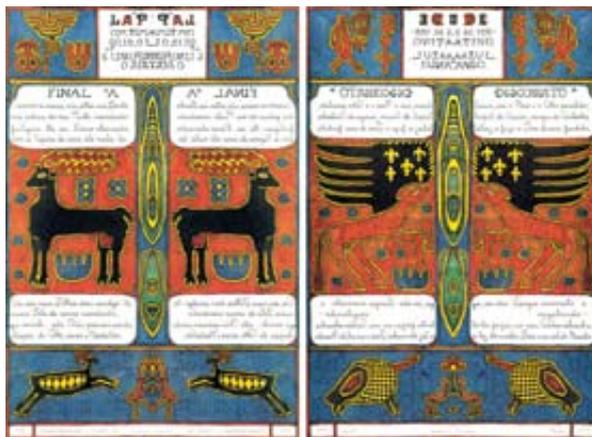
91. Simetria e rebatimento nas iluminogravuras, como na xilogravura de Gilvan Samico (acima, nº 1): 'Criação homem e mulher' (P/B) 1993, H. C. 90,7 × 49,7 cm.



92. A partir de formas e cores semelhantes, percebe-se a simetria e o rebatimento nas iluminogravuras de Ariano Suassuna.



93. Simetria e rebatimento nas iluminogravuras.



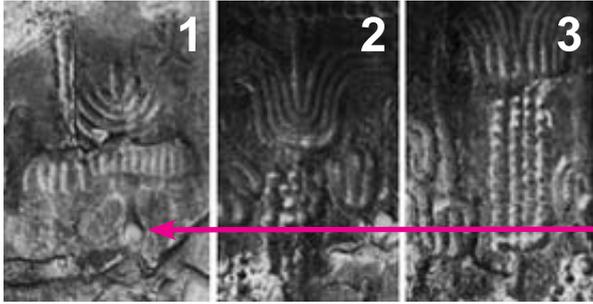
94. Simetria e rebatimento em pintura de Romero de Andrade Lima.



referências iconográficas e pré-iconográficas. Excetuando formas mais abstratas, Suassuna deixa em evidência seu referencial iconográfico, quase que de maneira pedagógica, e faz questão de explicar suas referências.

O título da iluminogravura 'A Acauhan - A Malhada da Onça' é formado pelo nome de duas fazendas que pertenceram ao seu pai, João Suassuna. Acauhan (ou acauã) é um nome de um pássaro, elemento gráfico encontrado na metade inferior da iluminogravura, nas duas colunas que ladeiam o soneto. Assim como o cervo, tendo em conta que cervo negro é o significado atribuído ao termo tupi 'suassuna', ou 'suaçuna' em sua grafia anterior. De identificação obscura, o terceiro elemento da coluna (figura 96) é baseado em um detalhe retirado do painel de grafismos rupestre da Pedra do Ingá, na Paraíba (figura 95). Esta representação é bastante utilizada por Suassuna em seus trabalhos, e já é encontrada no livro a 'História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão' (1977), quando Suassuna atribui à imagem o significado de um gavião, sendo este uma das representações de Caetana, a morte sertaneja. Segundo Newton Júnior (1999) a 'morte sertaneja', pode assumir ainda a forma de uma serpente ou uma onça.

João Suassuna é o personagem encontrado na metade superior da iluminogravura, vestido com roupas típicas do vaqueiro sertanejo. A representação do pai de Suassuna está disposta no centro vertical da imagem, ocupando um espaço privilegiado, e construído como uma composição triangular (figura 96). João Suassuna tem na mão esquerda o estandarte da fazenda Malhada da Onça e está montado sobre um cavalo marcado com o seu ferro, fatos



95. Detalhes do painel de grafismos rupestres da Pedra do Ingá (Paraíba):



96. Detalhes de grafismos rupestres na iluminogravuras.



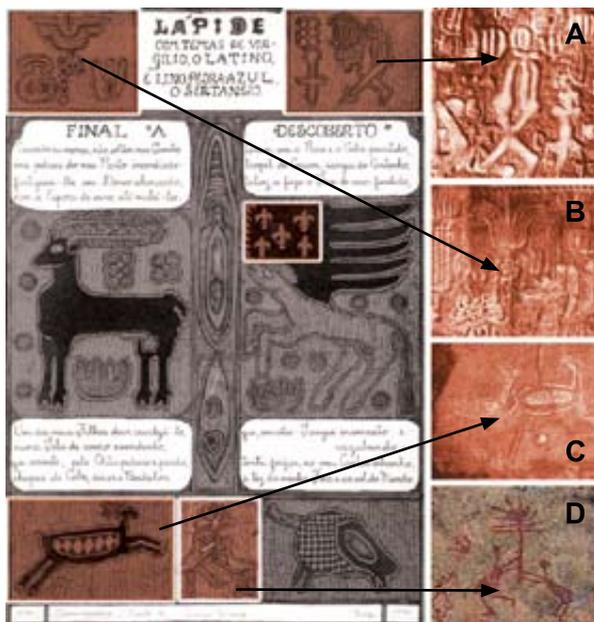
97. Painel de grafismos rupestres da Pedra do Ingá.



98. Detalhes de iluminogravuras do segundo álbum: elementos da arte rupestre, referências visuais utilizadas nas iluminogravuras de Ariano Suassuna.

que contribuem para confirmam a identidade do personagem. Apesar do Sol representado no canto superior esquerdo da iluminogravura, sobre a figura paterna, cai uma chuva rubra: é o sangue do assassinato que levaria o pai, transfigurado como diz o soneto, para o sol que aparece sobre a cabeça do cavalo (Newton Júnior, 1999). O rosto de João Suassuna, por ser mais realista, destaca-se das demais representações encontradas nas iluminogravuras. Vale comentar que esta representação do partiu de um desenho baseado em uma fotografia, publicado sem indicação de autoria, no extinto Diário da Tarde de Recife (Newton Júnior, 1999).

No caso de 'Lápide' não há uma relação direta entre texto e ilustração, a exemplo do que ocorre nas iluminogravuras do segundo álbum. Esta relação é mais direta no primeiro álbum, enquanto que no segundo predominam os motivos do universo armorial do autor, recolhidos tanto da xilogravura popular quanto da arte pré-histórica brasileira. Segundo Newton Júnior (1999) a ilustração nesta iluminogravura não pretende ser a reprodução imagética do Soneto. O espaço pictórico é preenchido por elementos do universo visual de Ariano Suassuna e uma grande parte destes elementos são baseados em variadas insculpturas rupestres.



99. Elementos de arte rupestre nas iluminogravuras: exemplos de detalhes inspirados em imagens rupestres da Pedra do Ingá (A e B) e detalhes inspirados em imagens rupestres encontradas no Parque Nacional da Serra da Capivara (C e D).



100. Detalhe de pintura rupestre do Parque Nacional da Serra da Capivara.

Com a intenção de fazer referência às motivações do autor pode-se comentar que os motivos ligados a pré-história são mais presentes no segundo do que no primeiro álbum. Com relação às imagens rupestres, sabe-se que o que motiva Ariano Suassuna a fazer uso das imagens encontradas nas itaquatiaras nordestinas é o objetivo Armorial de conectar-se à culturas anteriores a chegada dos colonizadores portugueses (itaquatiara significa etimologicamente 'pedra riscada').

Chama a atenção para a figura que aparece do lado esquerdo do título da iluminogravura 'Lápide'. Suassuna possui admiração especial por esta forma, chamando-a de 'candelabro sertanejo' (figura 95/2), por conta da semelhança que possui com a forma do candelabro judaico. Em outro momento, o escritor (*site* nº 93) mencionou que Platão dizia que Deus tem três faces principais: a Verdade, a Beleza e o Bem: "então, arbitrariamente, eu escolhi esta forma aqui (95/1) para ser o candelabro da verdade; esta para ser o candelabro da beleza (95/2); e aqui (95/3) eu chamo o candelabro do bem".

As três figuras da parte inferior da iluminogravura se assemelham às pinturas rupestres encontradas no Parque Nacional da Serra da Capivara (como indicado na figura 99 e 100). As imagens são retiradas dentre as milhares que compõem estes painéis no Rio Grande do Norte (Newton Júnior, 1999). Acrescenta-se que também podem ser encontrados exemplos de grafismos rupestres próximos à Taperoá, cidade em que Suassuna viveu em sua infância e adolescência e que serviu de cenário para inúmeros de seus livros (como 'O Auto da Compadecida', 'Romance d'A Pedra do Reino' e 'A Farsa da Boa Preguiça').

Ainda fazendo referência às motivações e ao repertório de Suassuna, as imagens pictóricas e ideográficas que ilustram o texto nas iluminogravuras são inspiradas em diversas fontes, independente da temática particular de cada obra. São usadas na construção das enunciações referências visuais do Romanceiro popular, referenciado também pelo desenho de perspectiva simples como os encontrados nas xilogravuras das capas de muitos folhetos de Literatura de Cordel. Em muitas iluminogravuras, Suassuna faz uso também de elementos da heráldica de tradição européia. Em 'Lápide' ela está presente na flor-de-lis que preenche a asa do cavalo alado.

Santiago (2007) explica que o soneto presente em 'Acahuan' é do tipo lírico-sentimental, onde Suassuna põe em oposição sua infância junto ao pai e o desespero depois de sua morte: "assim é que do aconchego familiar, passa-se para a ausência que queima como brasa viva". Como mencionado anteriormente, nesta iluminogravura o pai é o rei que se transforma em sol, depois da morte. Entende-se que 'rei' e 'sol' são duas metáforas usadas para designar o pai. Santiago explica também que a última estrofe do soneto indica que a marca na lembrança do autor, a presença da ausência do pai, é descrita em termos que lembram o processo de ferrar o boi com ferro e fogo.

Em 'Lápide', tanto Santiago (2007) como Newton Júnior (1999) estão de acordo ao dizer que o cervo negro representa o próprio autor e o cavalo alado é aquele cuja morte deve acompanhar a morte do dono. Explicando que se trata de um poema inscrito no gênero epitáfio,

onde a morte do poeta deve ser seguida pelo sacrifício do cavalo. Para Santiago, a mensagem direcionada ao filho indica a idéia de continuidade familiar e explica que no universo de Suassuna, a 'fera' é ao mesmo tempo a morte, a vida, o sertão e o mundo.

No caso de 'Lápide' não há uma relação direta entre texto e ilustração, a exemplo do que ocorre nas iluminogravuras do segundo álbum. Esta relação é mais direta no primeiro álbum, enquanto que no segundo predominam os motivos do universo armorial do autor, recolhidos tanto da xilogravura popular quanto da arte pré-histórica brasileira. Segundo Newton Júnior (1999) a ilustração nesta iluminogravura não pretende ser a reprodução imagética do Soneto. O espaço pictórico é preenchido por elementos do universo visual de Ariano Suassuna e uma grande parte destes elementos são baseados em variadas insculturas rupestres.

Ao estudar as enunciações visuais criadas por Suassuna, segundo as diretrizes armoriais, é importante comentar coerência, quase que pedagógica, que elas apresentam com as propostas nas quais se baseiam.

A opção por realizar um estudo da vertente visual usando como base as iluminogravuras não foi feita apenas por ser Suassuna o organizador do Armorial e responsável pela determinação das diretrizes artísticas do Movimento. Como o capítulo anterior, tem como objetivo de 'preparar o terreno' para que posteriormente se focalize os 'ferros de marcar' sertanejos, presentes



101. Detalhes de iluminogravuras:

Alusão aos ferros de marcar boi.

Elementos da heráldica, presentes nos corriqueiros naipes do baralho tradicional.

Referência à registros rupestre.