

No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna

[*In place of the shepherds: on some sparse works by Ariano Suassuna*]

Fábio José Santos de Oliveira^I

RESUMO • Poucos sabem que o escritor Ariano Suassuna (1927-2014) era também artista plástico, tendo, inclusive, ilustrado algumas de suas próprias obras e produzido gravuras divulgadas e/ou vendidas esparsamente. Este ensaio tem o objetivo, justamente, de analisar algumas dessas gravuras de Suassuna, principalmente uma intitulada “O presépio e nós – Poema de Natal”, que o escritor produziu seguindo os moldes do que ele mesmo nomeava como iluminogravura. Ainda que sejam produções curtas, essas obras ilustram bem as fontes envolvidas no processo criativo de Ariano Suassuna. • **PALAVRAS-CHAVE** • Literatura e outras artes; Ariano Suassuna; cultura popular; iluminogravuras. • **ABSTRACT** • Only a few people know that the Brazilian

writer Ariano Suassuna (1927-2014) was a plastic artist, too. He has illustrated some of his very works by the way and he has made some engravings that were released or sold sparsely during his life. This essay aims to analyze some of these Suassuna’s engravings, mainly one entitled “O presépio e nós – Poema de Natal” (“The nativity scene and us – Christmas Poem”), that the writer has produced according to the principles of an artistic genre named by himself as *iluminogravura* (*illuminated engraving*). Even though these works are in short dimensions, they perfectly illustrate all the sources involved in Suassuna’s creative process. • **KEYWORDS** • Literature and arts; Ariano Suassuna; folk culture; *iluminogravuras* (*illuminated engraving*).

Recebido em 13 de janeiro de 2019

Aprovado em 2 de fevereiro de 2020

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 94-109, abr. 2020.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi75p94-109>

I Universidade Federal do Maranhão (UFMA, Bacabal, MA, Brasil).

*Vamos dançar no nosso presépio,
Com pandeiros e flautas tocando,
Com chapéus de palhinha amarela,
Companheiras, alegres cantando!*
(Cancioneiro Popular – Pastoril de Pernambuco, “Vamos dançar”).

*nũa pobre casa
toda reloxia
os anjos cantavam
o mundo dizia:
quem é a desposada?
a virgem sagrada.
quem é a que parira?
a virgem Maria.*

(Gil Vicente, *Auto Pastoril português*).

O escritor Ariano Suassuna (1927-2014) é primordialmente conhecido pela autoria do *Auto da compadecida* (1957), peça teatral cujo sucesso, imediato à primeira encenação no Rio de Janeiro, foi se ampliando ao longo dos anos, sobretudo a partir das diversas versões fílmicas por que a peça passou. Muito ou pouco, Suassuna também obteve certa notoriedade com a publicação do *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971). Em 2007, inclusive, a produção cinematográfica de Luís Fernando Carvalho renovou a discussão sobre essa obra, até certo ponto esquecida na ocasião, mesmo entre o público universitário. Para além desses títulos, o restante da obra de Suassuna parece amargurar certo apagamento. Poucos sabem, por exemplo, que ele também escreveu poesia, ainda que a “produção poética de Suassuna, em boa parte desconhecida do público e da crítica, sempre [tenha corrido] em linha paralela com seu teatro e seu romance” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 77). No entanto, o que a maior parte do público desconhece mesmo é que Ariano Suassuna também era artista plástico, tendo desenvolvido trabalhos no campo da pintura, gravura e tapeçaria.

A lida com o desenho data dos 13 anos, quando interno do Colégio Americano Batista (em Recife), onde Suassuna teve aulas com a professora Adelle Lain, que, segundo o escritor, “não gostava que a gente copiasse, gostava que a gente inventasse” (apud CAVALCANTI-BRENDLE, 2005, p. 18). O contato com a pintura surge aos 16 ou 17 anos, por meio da coleção *Galerias da Europa*, encontrada na Biblioteca do Ginásio Pernambucano, onde Suassuna passou a estudar. É também no Ginásio Pernambucano que o escritor começa a pintar, ao lado do colega Carlos Alberto de Buarque Borges: “a gente pintava ao vivo, mas como autodidatas, todos dois” (apud CAVALCANTI-BRENDLE, 2005, p. 18). Começa aí, portanto, o interesse de Suassuna pelas artes plásticas. É preciso considerar que, em meio a isso, o contato com o circo, com a literatura de cordel, com a cantoria dos repentistas e com o teatro de mamulengos deslocará Suassuna de um cenário apenas erudito para o campo da cultura popular: “a visão do Circo é fundamental para se entender não só meu Teatro mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor” (SUASSUNA, 2012a, p. 212). Esse conhecimento se aperfeiçoaria tempos mais tarde, em idos de 1940, quando o escritor ingressaria no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), que tinha a liderança de Hermilo Borba Filho (1917-1976). É com o TEP que Suassuna encena algumas de suas primeiras peças teatrais.

A polivalência artística e o gosto pela cultura popular nordestina são a raiz profunda do que em 1970 se definiria, por sugestão e liderança de Ariano, como o Movimento Armorial. Segundo o escritor:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1974b, p. 7)².

Através das várias atividades ligadas ao Movimento Armorial, Ariano Suassuna expressa tudo quanto concebia para a valorização e preservação da arte popular, como também para a produção e divulgação de uma obra original, mas cujas raízes estivessem fincadas na criatividade do povo. Um marco importante ligado à estética armorial foi a publicação em 1971 do já referido *Romance d’A Pedra do Reino*, pela José Olympio Editora. Com essa obra, Suassuna se dá a ver em larga escala também como artista plástico, já que o livro traz ilustrações feitas por ele próprio. Essas imagens, por sua vez, dialogam intimamente com a narrativa, uma vez que se trataria, em termos de matéria diegética, de gravuras executadas pelo personagem Taparica Pajeú-Quaderna, irmão bastardo do protagonista da narrativa, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Quanto a Suassuna, a tarefa da produção das imagens foi quase que objeto do acaso, segundo ele próprio menciona em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*:

2 Originalmente publicado no *Jornal da Semana*, Recife, em 20 de maio de 1973.

Originalmente, eu tinha pensado em pedir as gravuras para o [Gilvan] 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 no trabalho e cheguei às iluminogravuras. (CADERNOS, 2000, p. 29-30)³.

A não disponibilidade de Gilvan Samico (gravurista também ligado ao Movimento Armorial e amigo de Suassuna) ou mesmo de Francisco Brennand, bem como as demandas de coerência interna da narrativa acabam por solicitar do escritor mais do que somente o exercício da palavra escrita. E é assim que ele se vê animado a retornar à pintura: “foi somente depois desta experiência, bem-sucedida, que o autor começou a dividir seu tempo de criação literária com trabalhos de desenhos, pintura, programação visual e tapeçaria” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 121). É nesse momento de estímulo pictórico que Suassuna realiza uma pequena gravura, o “Cristo sertanejo”, datada de 5 de outubro de 1970, uma das poucas (mas não de todo raras) matrizes suas em que não consta produção textual.

A imagem congrega muito da estética armorial, cuja inauguração é do mesmo período: 18 de outubro de 1970 (duas semanas após a data indicada na gravura, portanto). O tema da obra é a crucificação de Cristo, amplamente divulgado pela tradição pictórica ocidental. Em meio ao conteúdo religioso, o escritor insere elementos oriundos de sua própria vida, de suas relações pessoais e do sertão nordestino. O cacto que envolve a cruz, os brasões familiares, a cor azul e a encarnada (dando a lembrar os grupos folclóricos tradicionalmente marcados por elas), a montaria a cavalo e os trajes de vaquejo da Virgem Maria e do soldado da lança, tudo isso designa na gravura signos do Nordeste e/ou do próprio escritor.

A começar pelos brasões, veem-se designados três ramos familiares, possivelmente Campos, Arraes e Accioly⁵. Accioly Campos era o sobrenome do escritor Maximiano Campos (1941-1998), genro, por sua vez, de Miguel Arraes (1916-2005), figura política expressiva do estado de Pernambuco. Ariano Suassuna era amigo pessoal de Maximiano Campos, tendo, inclusive, ilustrado um dos seus livros de contos, *As sentenças do tempo*

3 Carlos Newton Júnior (2014, p. 56), um dos maiores especialistas sobre a obra de Suassuna, apresenta outra versão acerca desse episódio: “a princípio a tarefa [de ilustrar o *Romance d’A Pedra do Reino*] fora reservada para seu amigo Francisco Brennand”. Independentemente da variação contextual (se Samico ou Brennand), um dado permanece: a decisão por ilustrar o romance adveio apenas quando o livro estava praticamente terminado.

4 É possível verificar essa imagem em *Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado*, de Maria Aparecida Lopes Nogueira. A imagem aparece ao final da obra e na capa da primeira edição, que é de 2002.

5 Utilizamos como referência o livro de *Armas das famílias*, de frei Manuel de Santo António e Silva, que se encontra digitalizado entre os arquivos da Torre do Tombo, em Portugal. Eis a localização exata de cada brasão familiar nessa obra: a) Campos (fl. 45), Arraes (fl. II) e Accioly (fl. 2). Outro detalhe importante: o brasão dos Accioly reproduzido por Suassuna apresenta uma pequena alteração se comparado ao original: o metal em prata do campo do escudo (fundo branco) foi modificado em ouro (fundo amarelo). Além disso, o leão é carregado de uma flor-de-lis, também em ouro, marcada no flanco esquerdo.

(1973). Esse convite acompanhava o êxito junto ao público das ilustrações do *Romance d'A Pedra do Reino*. Pouco a pouco, Suassuna ampliava sua produção gráfica.

Em “Cristo sertanejo”, a figura de Nossa Senhora mescla elementos de distintas iconografias: uns correspondentes a Nossa Senhora das Dores, identificável pelas sete espadas fincadas no peito; outros à Mulher que pisa a cabeça da serpente, referência dos livros bíblicos de Gênesis e do Apocalipse (Gn 3, 15 e Ap 12, 1-18). Mas há também inovações: a Virgem das Dores se vale da espingarda para esmagar a cabeça da víbora. Além disso, o soldado da lança é substituído por uma figura que lembra o próprio Suassuna, a julgar pela feição esguia do cavaleiro, bem semelhante à do escritor na época, e pelo símbolo da família Suassuna marcando o cavalo, pouco abaixo do pescoço do animal. Suassuna retira esse símbolo dos ferros de marcar bois, cujo debate ele expõe numa produção de 1974: *Ferros do Cariri*. Nessa obra, Suassuna discute o caráter representativo para a cultura nordestina dos ferros de marcar gado e estabelece, a partir das anotações de Paulino Villar (seu parente), o que chamaria de Alfabeto Sertanejo ou Alfabeto Armorial:

Paulino Villar anotava, no livro, desenhando-o toscamente, os ferros de todos os bois que comprava. Deles, copiei 71 ferros diferentes [...]. Foi deles que parti, também, para fazer o alfabeto sertanejo [...], pois muitos dos ferros anotados por Paulino Villar representavam iniciais de nomes próprios ou familiares dos vendedores. (SUASSUNA, 1974a, s. p. – sublinhados do autor).

Aliás, a inscrição INRI (na parte superior da cruz em “Cristo sertanejo”), sempre presente nas iconografias sobre a crucificação de Cristo, apresenta na gravura uma configuração tipográfica baseada no Alfabeto Sertanejo.

Um último detalhe que nos chama a atenção em “Cristo sertanejo” é que sua configuração visual seria retomada posteriormente, quando da elaboração de “A Acauhan – a malhada da onça”, componente de *Dez sonetos com mote alheio* (1980). A semelhança a que nos reportamos diz respeito às gotas grossas que caem ao fundo e à silhueta do cavaleiro (norteada em mesmo sentido), com o detalhe de que na gravura de *Dez sonetos com mote alheio* a figura estampada representa o pai (João Suassuna) e não o próprio escritor. Apesar dessas diferenças, preservam-se nas duas obras o cavalo, o gibão e a calça-perneira de vaqueiro, o símbolo da família Suassuna e mesmo a lança (ainda que demudada em estandarte em “A Acauhan”).

“A Acauhan – a malhada da onça” faz parte de um conjunto de produções realizadas na década de 1980, que Suassuna nomearia de “iluminogravuras”. Essas iluminogravuras são produções de caráter intersemiótico, cuja estrutura iconográfica tinha por inspiração básica as iluminuras medievais. Como o próprio escritor afirma: “Eu criei o nome iluminogravura para batizar estes textos que são não apostos a uma ilustração, mas que se fundem com ela numa obra de arte só” (apud CAVALCANTI-BRENDLE, 2005, p. 19). Portanto, foi o interesse interartístico que o animou quanto a esse projeto e o estimulou à escolha de uma nomenclatura que melhor representasse sua proposta. Como projetos maiores ligados à perspectiva das iluminogravuras, são divulgadas duas obras: *Dez sonetos com mote alheio* (1980)

e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985)⁶. Ambas as obras são constituídas de dez pranchas, constantes cada uma de um soneto, acompanhado este por uma série de ilustrações cujo conteúdo visual dialoga na maior parte com aquele do poema a que se refere. Cada volume teve edição limitada e era acondicionado em estojo de madeira. Daí seu caráter estruturalmente revolucionário, materialmente artesanal e reprodutivamente limitado. Hoje, cada um desses volumes corresponde a material de colecionador. Como eram poucos os exemplares (50 nas duas obras), Suassuna se viu impelido ao longo da vida a reproduzir esparsamente uma ou outra das iluminogravuras, o que justifica, em alguns dos casos, a variedade cromática, de tamanho, de suporte e/ou quanto à datação:

Após o lançamento dos álbuns, muitas das iluminogravuras foram comercializadas isoladamente, e ainda hoje é possível encontrar, em algumas galerias do país, uma ou outra iluminogravura isolada e em moldura, como se se tratasse de um trabalho independente. É possível, também, encontrar algumas pranchas cujas datas não correspondem àquelas dos lançamentos dos álbuns (1980 e 1985). É que, esgotada a edição inicial, outros exemplares foram produzidos, para atender a pedidos de amigos e familiares, exemplares datados à medida que eram concluídos. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 123-124).

Além desses dois grandes projetos de feição intersemiótica (o de 1980 e o de 1985), Suassuna também produziu uma iluminogravura independente (isto é, sem articulação em livro) e que em geral passa despercebida em meio aos projetos maiores. Trata-se de “O presépio e nós – Poema de Natal”. O texto já havia sido publicado em cartão natalino em 1956, como produto d’O Gráfico Amador, selo editorial encabeçado por Aloísio Magalhães (1927-1982), Gastão de Holanda (1919-1997), José Laurenio de Melo (1927-2006) e Orlando da Costa Ferreira (1915-1975). O Gráfico Amador funcionaria entre os anos de 1954 e 1961, e também Suassuna esteve ligado ele durante um tempo⁷. O texto do poema nasce de um impulso circunstancial do escritor, que tinha resolvido presentear alguns amigos próximos com um cartão natalino, valendo-se dos primeiros passos editoriais d’O Gráfico Amador⁸. No impresso do cartão, o poema conservava como título apenas “O presépio e nós”. Segundo depoimento do próprio Suassuna (O TROVADOR, 2014), a parte visual desse poema em cartão teve duas versões, a primeira das quais inspirada em talha

6 Discutimos melhor essas duas obras num livro em fase de elaboração: *Leão feito de carneiro assimilado*.

7 Sobre a participação de Ariano Suassuna no grupo d’O Gráfico Amador, cf. entrevista concedida pelo escritor constante no catálogo de exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo, de 13 de maio a 23 de julho de 2017 (BONAN, 2017).

8 Uns dos amigos presenteados foi o escritor Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que chegou a retribuir a gentileza do cartão com um pequeno poema de circunstância, que, segundo Suassuna, o teria deixado “muito honrado e muito feliz” (O TROVADOR, 2014).

barroca do século XVIII⁹. A segunda versão apontada pelo escritor seria aquela das pranchas maiores. Nesse meio-tempo, em 1973, Ariano produziu um desenho que resgata esse percurso do cartão de 1956 e que se assemelha bem àquele que seria adotado futuramente.

De certa forma, as versões que analisaremos de “O presépio e nós – Poema de Natal” são uma síntese do cartão natalino de 1956, dessas ideias pictóricas da década de 1970 e, principalmente, das concepções artísticas da década de 1980, quando dos álbuns iluminográficos. Portanto, como iluminogravura, a obra “O presépio e nós – Poema de Natal” seria concluída bem posteriormente à escrita do poema. As versões da obra com diferenças cromáticas se justificam pelas demandas dispersas e ocasionais já referidas, como também pelo processo utilizado por Suassuna na elaboração de cada trabalho em particular: “Eu coloco a cor à mão. Cada obra é feita à mão. É daí que vem a iluminogravura” (apud CAVALCANTI-BRENDLE, 2005, p. 19). E isso depois que ele realizava o desenho e caligrafava o poema entre as figuras. Findo esse processo, Suassuna produzia cópias em *off-set*, sobre as quais ele aplicava a cor, com guache e/ou óleo. Pode-se dizer que cada gravura a colorir era um projeto novo, aberto, pois, às variações que a labuta com as tintas proporcionaria.

Analisamos aqui duas versões cromáticas da iluminogravura “O presépio e nós – Poema de Natal”.¹⁰ E o fazemos não apenas para que conste a informação, mas porque as pequenas diferenças verificáveis entre uma versão e outra geram de algum modo um acréscimo hermenêutico que nos interessa aproveitar em nossa discussão. Eis o poema, tal como caligrafado na iluminogravura:

- Um Burro: um Ser dividido
entre Jumento e Cavallo.
- Como nós: Cegos, sonhando
o sonho do Potro-alado!
- Um Boi: Aspas para cima
e os cascos no Chão fincados.
- Como nós, cuja Esperança
arde em Solo devastado.
- Um Anjo: a Chama sem jaça,
Lua e Sol-pacificado.
- Nosso Êxtase é como o dele,
mais o Estremeço orgiástico.
- Um Santo: o que, neste Mundo,

9 A inspiração visual em talhas do período barroco é procedimento que se repetiria na iluminogravura “O campo”, de *Sonetos de Albano Cervonegro*.

10 É possível encontrar a imagem de cada uma dessas versões nos seguintes links: 1) versão sem a cor azul, de 1986, com as dimensões de 48 x 64 cm (<https://www.artemaiorleiloes.com.br/peca.asp?id=3359175>) e versão com a cor azul, sem data, com as dimensões de 50 x 70 cm (<https://www.artemaiorleiloes.com.br/peca.asp?ID=1025797>).

- mais se sente um Desterrado.
- É um de nós! Foi na Carne,
Estrela turva, engendrado.
 - Eis a Torre-de-Marfim,
puro Sangue imaculado!
 - É nossa, a bruna Mulher
vestida de Sol-queimado!
 - E o Cristo – esse Dom que prova
que o Sonho nos foi doado.
 - É nosso o Filho do Homem,
Profeta e crucificado,
Trompa, estandarte e Coroa
do nosso Sangue marcado,
Cordeiro e cometa estranho,
Estrela do meu Rebanho,
Sol-claro do nosso Gado!

O texto é todo montado em versos de redondilha maior, com rima apenas nos versos pares, segundo o modelo ABCBDB[...], exceção verificável apenas nos versos finais, onde o esquema passa a BOOB. O tema textual torna o poema aparentado ao pastoril e ao reisado, gêneros folclóricos comuns no Nordeste entre o Natal e as vésperas de Carnaval, quer por encenação diante de um presépio, quer como dança de rua entre dois grupos de foliões (o do cordão azul e o do cordão encarnado).

O poema se divide em dois blocos básicos: 1) no primeiro, apresentam-se versos sobre e para cada integrante do presépio; 2) no segundo (em que figura uma coletividade, “nós”), o poema transfere a discussão para fora da lapinha. Esses dois blocos se relacionam entre si meio que em diálogo, de forma que cada informação atinente aos integrantes do presépio também vale para o “nós” reportado. Essa divisão, aliás, já era prefigurada pelo próprio título da obra: de um lado o “presépio”; do outro, “nós”. Mas ambos unidos pela conjunção aditiva “e”.

A primeira figura sobre quem se fala no poema é o Burro, um ser dividido entre duas espécies: Jumento e Cavalos. Portanto, um ser miscigenado. Como o poema se estrutura em fala e réplica, logo após o trecho do Burro surge a voz de uma coletividade: “nós”, como já mencionamos. Considerando o texto por inteiro, percebemos que essa primeira pessoa no plural se referirá a um coletivo que se estende à própria humanidade. “Como nós, Cegos”. E a cegueira aqui não deixa de nos apontar ao idealismo de Platão (427/8 a.C.-348/7 a.C.) em sua Alegoria da Caverna, Livro VII da *República*. Não há elementos no poema que justifiquem uma cegueira verdadeiramente física. É como se o sujeito estivesse, na verdade, eclipsado (tonalidade neoplatônica). Daí a “divisão” que é tanto do Burro quanto de “nós”: resta-lhes (a “nós”, na verdade) “[sonhar]/ o sonho do Potro-alado!”. Deve-se ter em mente que o “potro” é o cavalo macho em tenra idade. Portanto, há um elo entre ele e a criança da manjedoura (o Menino Jesus). Além do mais, o Potro atua no texto como um elemento emblemático, cujo significado permanece por ora obscurecido em meio à construção hermética de que o poema se faz característico. Esse emblema aparece

também em outro soneto de Ariano, transformado depois na iluminogravura “A viagem” (de *Dez sonetos com mote alheio*). Tanto lá quanto cá, o “Potro alado” parece apontar para o próprio Suassuna. O elo se encontra na relação Cavalo/Potro, Pai/Filho, em que o filho preserva “o sonho do Potro-alado”, já que “o cavalo alado é aquele cuja morte deve acompanhar a morte do dono, lembrando a forte ligação entre o sertanejo e seu cavalo” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 138). E, se falamos de uma ligação com a biografia do escritor, o fazemos tendo em vista o assassinato do pai de Suassuna em 1930, acontecimento que se revela uma ferida duradoura na vida do escritor, inclusive com ampla projeção em sua obra.

Nos termos dessa iluminogravura, o traço biográfico é franqueado ainda mais fortemente pelo símbolo da família Suassuna, o mesmo do “Cristo sertanejo”, que reaparece aqui, centralizado, pouco abaixo das asas do Cavalo e do Boi. No que diz respeito ainda ao plano das imagens, esse primeiro par dialógico corresponderia ao cavalo negro e alado da parte superior esquerda da gravura. Quanto à parte emblemática de que o “Cavalo alado” também está marcado, ela advém do timbre constante na cimeira do brasão dos Suassuna, resultado da junção entre o brasão dos Cavalcante e dos Albuquerque¹¹, os dois troncos que dão origem no Brasil à família Suassuna¹².

O segundo “diálogo” do “Poema de Natal” se dá a partir do Boi, que representará a figura da parte superior direita da gravura. Do Boi, diz-se que os chifres (“aspas”) estão voltados “para cima”, assim como “os cascos” estão “fincados” “no Chão”. É como se também ele fosse um animal “dividido”: entre o “chão” da realidade mesma e aquilo que escapa a esse solo. A réplica faz-se de novo por comparação: a coletividade (“nós”) se apegará à esperança mesmo “em Solo devastado”. E o “devastado” tanto pode referir-se à aridez do sertão quanto à violência que lhe é socialmente característica (cujas marcas se podem ver na vida do próprio Suassuna, segundo já comentamos). O Boi carrega sobre a testa uma cruz (signo cristológico). Esse elemento pressagia o tipo de morte que o recém-nascido sofreria futuramente, ao mesmo tempo que insinua um sincretismo de bumba meu boi (porque nesse folguedo existe a morte do boi e sua posterior ressurreição)¹³. Por sinal, as imagens do Cavalo e do Boi (sobretudo na versão com cor azul) têm muito a dever às fantasias de brincantes, a exemplo das do bumba.

O próximo elemento imagético da iluminogravura, afora os sóis e a lua (mais

11 Para conferir os brasões dos Cavalcante e dos Albuquerque, conferir ainda o livro de *Armas das famílias*, de frei Manuel de Santo António e Silva, fl. 54 e fl. 5, respectivamente.

12 Utilizamos o termo “emblema” com o sentido que ele possui durante a Idade Média, a partir de quando se propaga a arte da heráldica, intimamente relacionável à obra de Suassuna: “*L’emblème est un signe qui dit l’identité d’un individu ou d’un groupe d’individus: le nom, l’armorie, l’attribut iconographique sont des emblèmes*” (PASTOUREAU, 2004, p. 16) (“O emblema é um signo que identifica um indivíduo ou um grupo de indivíduos: o nome, as armas, o atributo iconográfico são emblemas” – tradução nossa).

13 O bumba meu boi, cujo calendário varia de região para região, não é elemento completamente estranho ao presépio se não se ignora que, em certas localidades do Nordeste, também é cultivado como folguedo natalino: “Auto ou drama pastoril ligado à forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis, o *Bumba-meu-boi* é o mais puro dos espetáculos nordestinos, pois, embora nele se notem algumas influências europeias, sua estrutura, seus assuntos, seus tipos e a música são essencialmente brasileiros” (FILHO, 1997, p. 229).

decorativos), é o Anjo (“Chama sem jaça”, sem mancha, sem mácula), que projeta com as mãos postas o triângulo da Santíssima Trindade. Também no poema o Anjo é o próximo a ser relatado. E também aqui é figura dividida, visto ser, a um só tempo, a Lua (da noite) e o Sol-pacificado (do dia), ambas figuras que aparecem como imagem na gravura, como acabamos de relatar. E eis que, no poema, o êxtase do Anjo diante do nascimento do Cristo é semelhante ao da coletividade (“nós”); o que se acrescenta a isso deve-se à natureza humana, separada, carne que é, da realidade espiritual angélica. E o que os separa é “o Estremeço orgiástico”, ou seja, a realidade do *Eros* (dimensão sexual).

Seguindo a lista, aparece o Santo, São José. Outro “dividido”; na verdade, “Desterrado”. “Desterrado” porque precisará fugir ao Egito logo depois do nascimento da criança (conforme o evangelho de Mateus)¹⁴. Mas o Santo não é “como nós”, até por ser homem; sendo humano, ele é obviamente “um de nós”. A Estrela que é “turva” dada a Carne (condição humana) aparece registrada nas vestes do santo, só que lá está descrita como uma dupla “Estrela de Davi”, e de Davi, segundo as escrituras, advinha a linhagem de São José. Não custa lembrar que há no cancionário dos grupos de reisado referência a essa estrela: “Hoje é dia de reis/ Manjedoura está em festa/ A estrela de Davi/ O meu boi cravou na testa”. Também em “Canto armorial ao Recife, capital do Reino do Nordeste”, do próprio Suassuna, a referência se repete, ainda que demudada em “Estrela-da-Judeia”:

Por isso aqui brilham também, fundidos,
o clarim do Sertão e o dos Engenhos,
a Lua-moura, a Estrela-da-Judeia,
a Onça-negra, a Parda, o rubro Lenho,
– a corneta das Quinas e padrões
encravados de estrelas e desenhos.
(apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 215).

O significado da estrela de Davi ou estrela da Judeia nessas obras termina por ser amplo, podendo referir-se à tradição judaica (diretamente em questão no presépio), a uma tradição místico-simbólica verificável entre o povo nordestino e que se projeta numa ou noutra produção cultural e, ainda, à miscigenação do povo brasileiro (tal como transparece claramente em “O canto armorial” e “O presépio e nós”).

O restante da figuração das vestes do Santo é completada com vários signos (sete ao todo), que ficam a meio-termo entre “palmas” (simbolizando tradicionalmente a castidade apontada em São José) e “estrelas” (ecoando aquelas das asas do Anjo e do emblema do Cavalo alado).

Logo em seguida, surge Maria, mãe do Cristo, a “Torre-de-Marfim”. “Torre-de-Marfim” é título honorífico retirado da tradicional litanía (também dita ladainha) à Nossa Senhora. O “Sangue imaculado”, por sua vez, assinala o dogma

¹⁴ Há que considerar também que, originalmente, o pastoril se atinha a três partes: o nascimento de Jesus, a visita dos pastores e o martírio dos inocentes por ordem de Herodes (este último será o motivo da fuga da família para o Egito). O pastoril preserva apenas as duas primeiras partes.

da “Imaculada Conceição”, decretado pelo papa Pio IX em 1854, mas cujo culto entre o povo data de pelo menos o século IV. E, assim como já acontecia com o Santo, também ela faz parte da coletividade: “É nossa”, porque “vestida de Sol-queimado”. O predicativo aqui tem referencial duplo: por um lado, corresponde à realidade árida do sertão nordestino, o que justificaria também o ser “bruna Mulher”; por outro lado, corresponde a um fragmento bíblico do livro do Apocalipse, que já havia servido ao escritor como tema à peça *Uma mulher vestida de sol* (1947, 1964), uma de suas primeiras obras. Não é toa que a “Mulher” esteja trajada de tantas luas; também isso é retirado do Apocalipse: “Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas.” (Ap 12, 1). É preciso observar ainda que o adjetivo “bruna” confere à Mulher uma miscigenação que, em termos discursivos, se fazia transparente desde o começo do poema, visto que também o Burro era um ser “dividido”, porque miscigenado¹⁵. Há que ter em conta que a miscigenação é um dos aspectos que Suassuna tem em mira na concepção estética armorial: “Sob o olhar de Ariano, o sertão tem o significado de fascinação, pela possibilidade de gestar a beleza genuinamente nacional; no ser castanho, o escritor encontra o subterrâneo que o armorial tenta revelar” (DIDIER, 2000, p. 156). Ou, segundo o próprio escritor:

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. (SUASSUNA, 1974b, p. 11).

A propósito, todo o empenho e luta de Ariano Suassuna em defesa da cultura popular, porque advinda da sinceridade criativa do povo, é também um empenho e luta pela valorização do caráter mestiço do povo brasileiro. Daí que adjetivos como “castanho” e “bruno” sejam tão frequentes em sua obra. O próprio Suassuna defende, na Universidade Federal de Pernambuco, em 1976, uma tese de livre-docência sobre o assunto: *A onça castanha e a Ilha Brasil*. O adjetivo “castanha” aí constante é, pois, metáfora referente ao processo de miscigenação do povo brasileiro.

Tornando ao poema, a última figura a ser designada é o Menino Jesus, e isso é até óbvio, já que tudo congrega para ele: é Natal, isto é, a festa do seu nascimento. Por sua vez, o nascimento da criança é lido pela voz poética como prova do “Sonho” doado. Pouco antes, víamos que “o sonho do Potro-alado” poderia significar, simbolicamente, um sacrifício em honra do pai. Coincidentemente ou não, aqui esse ciclo se fecha, visto que o Cristo será aquele que morrerá (crucificado) em nome do Pai. Tanto o sacrifício na cruz (instância da dor) quanto a encarnação do presépio (instância da alegria) geram nessa Criança divina parentesco direto com a coletividade humana: “[Ele é] nosso”, “[marcado] do nosso Sangue”. Já que é “Trompa, estandarte e Coroa” (insígnias imperiais, também folclóricas), ele se torna, por direito, “Sol-claro do

15 Visualmente, esse aspecto da “bruna Mulher” não se reflete na gravura, o que seria compensado pelas iluminogravuras de *Sonetos de Albano Cervonegro*, onde o aspecto da miscigenação é profusamente explorado também em termos pictóricos.

nosso Gado [humano]”. A metáfora do “Gado [humano]” pode parecer forte ou crítica, mas o que ela projeta nada mais é que a continuação simbólica dessa natividade: a criança nasce numa manjedoura (cocho onde o gado se alimenta) num presépio (curral de rebanho). É certo que o Gado é humano, mas também o Menino pertence a essa humanidade e, pertencendo a ela, participa por consequência de tudo quanto figurativamente ou concretamente a ela está relacionado¹⁶. Daí não ser ofensiva a relação do divino ao animal: Gado e Rebanho. Aliás, o menino, recém-nascido, será também Cordeiro de Deus. Outro dado curioso é que o uso pronominal da enunciação, na primeira pessoa do plural, passa, pouco antes do fim, a um singular: “Estrela do *meu* Rebanho” (grifo nosso). O que era coletivo declara-se menção particular, à semelhança do que acontece na imagem, com o uso do ferro da família Suassuna num cenário que não lhe cabe direta e individualmente falando. Tanto verbal quanto pictoricamente há, assim, uma mescla de realidades: o acontecimento histórico-sagrado do nascimento de Jesus une-se ao histórico-particular de Suassuna, a exemplo do que acontecia no “Cristo sertanejo”.

Falando também em folclore, é de observar que a outra versão que trouxemos acrescenta a cor azul, acompanhando o perfil de uma gravura de 1973. O acréscimo do azul gera dois campos cromáticos básicos: o azul e o vermelho (dito encarnado, por vezes). Como afirmamos mais acima, essas duas cores são tradicionalmente usadas por algumas manifestações folclóricas com o intuito de alternar cordões em disputa no folgado. Historicamente, representariam o embate entre cristãos e mouros, podendo, por vezes e também, indicar simbolicamente o diálogo sagrado entre Nossa Senhora e Jesus Cristo. Aqui, apenas caracterizam uma divisa de brincantes, embora o princípio da disputa se conserve. É aspecto que se encontra, por exemplo, em cavalhadas, no boi amazonense (Garantido e Caprichoso), no reisado e no pastoril (a exemplo dos da Zona da Mata, ao qual Suassuna faz referência no último trecho citado). Nesse sentido, a divisão cromática que a segunda versão de “O presépio e nós” assinala intensifica a proximidade da iluminogravura (como matriz genérica) com aspectos da cultura popular.

Antes que avancemos novas considerações, é preciso destacar ainda alguns dados sobre o pastoril. É quase certo que ele tenha tido suas primeiras representações no início do século X, todas restritas aos mosteiros. Sua ocorrência fora do ambiente monástico só se fez sentir posteriormente. Ao Brasil, chega por herança portuguesa, e na Península Ibérica era cultivado por escritores da importância de Juan del Encina (1468-1529/30) e Gil Vicente (1465-1536). Pode-se afirmar que “o Pastoril é um fenômeno de imposição erudita, de importação burguesa, uma verdadeira superfectação, que jamais chegou a se nacionalizar propriamente, e nem mesmo a se popularizar” (ANDRADE, 1982, p. 350). Etimologicamente, o pastoril é um auto com danças e cantigas. Nos primórdios, como já tratamos, seu conteúdo se resumia a louvores pelo nascimento do Cristo (atribuídos aos pastores da noite de Natal), movimento que se

16 Poderíamos, inclusive, citar outro poema de Suassuna, “Labirinto de Babilônia e Sião” (de *O pasto incendiado*), onde a relação simbólica homem/gado também se anuncia: “Cantas no mundo, inteiro e Desgarrado,/ Nessa Trama do mundo, torva e cega?/ No gado de Caim, que não sossega,/ no meu rebanho turvo, no meu Gado?” (apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 194).

vai desgastando pouco a pouco, a ponto de, em alguns lugares, se ignorar o motivo da representação (a visita ao Recém-nascido) em favor de outros assuntos: da ordem do dia, críticas ao clero, desencontros amorosos ou sugestões sensuais. Não surpreende o fato de que o presépio muitas vezes fosse apenas um cenário em frente ao qual se encenava. Há no Nordeste, por exemplo, expressões do pastoril brincadas nas ruas; distantes, portanto, da circunscrição natalina religiosa¹⁷. Nesses casos, o centro deixa de ser a visita ao Menino Jesus e passa aos próprios visitantes. A bem da verdade, pode-se falar em uma separação entre o pastoril (auto ou folia dos pastores, das pastoras, dos vaqueiros e de quem mais a invenção sugira) e a lapinha em si – “A representação do nascimento de Jesus [levada] naturalmente à figuração do estábulo divino, de José e de Maria bem como dos animais sagrados, o boi e o burro” (ANDRADE, 1982, p. 344). Essa divisão restitui, por outros fatores, a ausência do presépio nos primórdios do gênero (quando havia apenas as loas dialógicas), já que provavelmente o presépio seja acréscimo posterior.

Considerando que o poema de Suassuna apresenta traços dos folguedos natalinos, é de verificar que o escritor intercala em seu texto presépio e pastoril propriamente ditos, o que se verifica pelos blocos dialógicos já mencionados. Por sua vez, a ilustração da iluminogravura encarnaria apenas a lapinha (representação do presépio). A imagem, portanto, seria uma instância em convite de visita a ser realizada por espectadores que somos “nós”, ao fim das contas. E nisso importa, outra vez, o que o poema encerra. Num primeiro momento, fala-se de uma figura da lapinha; num segundo, da coletividade, “nós”, que ocuparia o lugar dos pastores, os quais, no texto de Suassuna, parecem ignorar a folia e avançar dramas de outra ordem. Um e outro atados pelas expressões “é como nós” e “é nosso(a)”. Uma e outra realidade, irmanadas. É esse encontro que possibilita à voz poética a confiança de que o divino toca questões pessoais. Percebamos que, mesmo sendo versos laudatórios esses de “O presépio e nós”, feridas sociais e existenciais (alheias ao contexto original) não deixam de constar aí, e isso verificamos pela inserção no poema de expressões como “Solo devastado” e “se sente um Desterrado”, as quais tratam mais de uma errância humana do que da glória de um Menino-Deus.

No caso ainda de Suassuna, monta-se uma obra entre o erudito e o popular, na qual se conserva muito presente o respeito ao fenômeno religioso, tanto que a cena que verdadeiramente se destaca é a do presépio. Os pastores são aqueles que vão visitar o recém-nascido e que ajudariam a completar essa cena em específico. Como afirmamos, os pastores também fazem parte da coletividade do “nós”, da mesma forma como também o “nós” da humanidade se faz pastores a ocuparem seu lugar de observação e visita. Seríamos, assim, pastores que descrevem o que veem (primeiro bloco de fala) e, ao mesmo tempo, expressam o que são, igualando comparativamente o divino a suas sinas cotidianas. Se esses blocos de fala encarnam na verdade particularidades de Suassuna, pouco importa: ao escrever valendo-se de elementos

17 A acentuação do elemento profano não reconhece unanimidade entre o povo, tanto que, em *Danças dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade indica não ser raro o folguedo terminar em discussão (entre os defensores do respeito ao culto divino e entre os defensores de uma folgança mais liberal).

populares, o que vigora, como meio e fim, é, outra vez referindo, a “unidade nacional brasileira [que] vem do Povo”.

A bem da verdade, temos tratado de pastores aqui sem que, em momento algum, seja assinalada sua presença efetiva na iluminogravura em questão. Se nós, mesmo assim, insistimos no uso da nomenclatura dos “pastores”, o fazemos em virtude da proximidade entre a cena retratada e os folguedos natalinos presentes no Nordeste brasileiro. Percebamos que, ao longo do poema, a coletividade “nós” assume o papel de quem visita, ao menos contempla o nascimento do menino. De acordo com o texto bíblico e apócrifos, são visitantes na cena do Natal os Pastores e os Reis Magos. Em termos de folclore, o pastoril representa a visita dos Pastores, enquanto que o reisado representa a visita dos Magos. Por isso que os dois folguedos apresentam traços visíveis nas iluminogravuras citadas (as indumentárias vistosas, o uso de símbolos e a divisão em azul e encarnado). *Grosso modo*, qualquer um dos dois poderia ocupar a lacuna do “nós” textual, em termos de visita. Acontece que o caráter mais sofisticado do pastoril (parelho à sofisticação discursiva do poema de Suassuna) e o próprio fato de o reisado apresentar em seu enredo figuras bem mais distantes do que aquelas transparentes em “O presépio e nós” nos levam sempre a preferir o confronto com o “pastoril” (o que não exime a possibilidade de que nossas afirmações, em alguns dos casos, valham também para o reisado). Ao fim e ao cabo, o que nos vale mesmo desse confronto é quanto disso advém da tradição popular, porque algo do popular encontra-se na obra. Essa circularidade hermenêutica é até lógica se não esquecemos que Suassuna, mesmo trabalhando com a tradição oral, produz material erudito; de forma inversa, mesmo trabalhando com a tradição erudita, não deixa de fazê-la dialogar também com a tradição oral popular. Nesse jogo criativo se encontra a raiz do já referido Movimento Armorial.

O objetivo de Suassuna aqui, portanto, não é de criar um novo pastoril: tanto que a classificação que ele utiliza é a de “Poema de Natal”. Além disso e em termos técnicos, há na composição de “O presépio e nós” uma sofisticação do raciocínio discursivo e da escolha e junção lexicais, a qual recua o poema do elemento popular para o erudito. Mas, mesmo com todos esses recuos e dentro de outro raciocínio em nível de prática social, encontramos na obra de Suassuna também marcas do popular: o culto natalino (nunca extinto entre o povo, mesmo com as divergências assinaladas), a redondilha maior do poema, as figurações cromáticas da imagem (entre azul e encarnado), a simplicidade do traço no desenho e das poucas cores na pintura (à lembrança das xilogravuras populares), o uso do imaginário no registro alado do Cavalo e do Boi, a montagem da iluminogravura muito semelhantemente aos estandartes dos grupos folclóricos. O que ocorre é que a obra de Suassuna não deixa de favorecer um diálogo com modelos que lhe são anteriores e que estão contidos entre os saberes do povo ou da literatura de alguns escritores consagrados, a exemplo de Gil Vicente (também nutrido da oralidade e do popular). Suassuna tem consciência de que não é um poeta popular *stricto sensu* (há questões sociais que o apartam de uma presença integral); em contrapartida, ele se vale do conhecimento e criatividade do povo, de modo a, construindo algo original, valorizar nesse ínterim as fontes que o motivaram:

É claro que, no nosso caso, sob pena de cairmos nos artificialismos da idolatria do “popular”, essas histórias e mitos do Romanceiro são apenas um material bruto, que teremos de recriar na medida da força criadora de cada um de nós, dando-lhes um sentido mais amplo e mais capaz de universalização, um sentido ao mesmo tempo ligado e contraposto à significação do mundo e da vida. (SUASSUNA, 2012b, p. 250-251).

Assim é que a “Esperança/ [que] arde em Solo devastado”, o “Estremeço orgiástico”, o “[sentir-se] um Desterrado”, que são experiências ontológicas e, no caso mínimo, do próprio escritor, unem o particular com o divino, como se um e outro fossem um só, da mesma forma que, estruturalmente, sua obra como um todo já indicava: “Creio que ‘O Auto da Compadecida’ – como todo o meu teatro – exigiria uma montagem criadora e livre, que, como o texto, se baseasse na invenção dionisiaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta, do Pastoril...” (SUASSUNA, 1974b, p. 25). Parte disso, encontramos também em sua poesia. Além do mais, “[o] que eu busco”, diz ele [Suassuna], ‘é a realidade transfigurada’. Nesse processo de transfiguração entram o Mito, o sonho, a imaginação, a justaposição repentina entre o ambiente externo e o universo pessoal do autor” (TAVARES, 2007, p. 76-77). Em outras palavras, no presépio desse poema de Natal entra ele, entramos “nós”, porque cada integrante da lapinha (o burro, o boi, o anjo, São José, Nossa Senhora e o Menino) é “como nós” ou “nossos”, visto que “do nosso Sangue marcado[s]”. E todos entram, com suas alegrias e suas dores, num folguedo erudito de um período de festa natalina, com a indumentária e o brilho próprios da sabedoria criativa e anônima do povo. E tudo isso, que compõe o principal da obra de Suassuna, está também presente, condensadamente presente, nessas gravuras e iluminogravuras citadas ao longo do nosso texto, de que “O presépio e nós – Poema de Natal” é uma síntese perfeita.

SOBRE O AUTOR

FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA é professor adjunto da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura e Outras Artes (LOA/CNPq) e professor do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado Acadêmico da UFMA/Campus Bacabal. E-mail: fabiolittera@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-2932-4968>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 1.º Tomo. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982.
- BONAN, Amanda (Org.). *O Gráfico Amador*: catálogo de exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo (13 de maio a 23 de julho de 2017). Rio de Janeiro: Circuito, 2017.
- CADERNOS de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna. Instituto Moreira Salles. n. 10, nov., 2000.
- CAVALCANTI-BRENDLE, Betânia Uchôa. A escrita armorial. *Continente*, Recife, n. 53, maio, 2005, p. 18-19.
- DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976). Recife: Editora da UFPE, 2000.
- FILHO, Hermilo Borba. Bumba-meu-boi. In: SUASSUNA, Ariano et al. O Nordeste e sua música. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. II, n. 29, 1997, p. 229-231.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino*: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.
- _____. *Ariano Suassuna*: vida e obra em almanaque. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.
- O TROVADOR Cariri Estásimo Primeiro. Dir. Romero de Andrade Lima. Recife: Zeppelin Produções Musicais e Fábrica de Sonhos, 2014. (21min37), son., color. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H99z6AOFzOM>>. Acesso em: 4 de novembro de 2019.
- PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*. France: Seuil, 2004.
- SILVA, frei Manuel de Santo António e. *Armas das famílias*. Portugal: Casa Real/ Cartório da Nobreza, [17--]. Disponível em: <<http://digitarq.arquivos.pt/ViewerForm.aspx?id=4162403>>. Acesso em: 8 de janeiro de 2019.
- SUASSUNA, Ariano. *Ferros do Cariri*: uma heráldica sertaneja. Recife: Guariba, 1974a.
- _____. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974b.
- _____. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012a.
- _____. *Seleta em prosa e verso*. Organização de Silvano Santiago. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012b.
- TAVARES, Braulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.