

Traços da Xilogravura e da Arte Rupestre nas Artes Plásticas do Movimento Armorial

Gabriel da Silva Conessa (FCL/UNESP-Assis)¹

Não se pode falar da obra de Ariano Suassuna sem antes associá-la ao Movimento Armorial, inspirado e dirigido pelo próprio dramaturgo e lançado oficialmente no Recife, no dia 18 de outubro de 1970, com a realização de um concerto e uma exposição de artes plásticas realizada no Pátio de São Pedro, no centro da cidade. Apesar de a oficialização do Movimento ter se dado em 1970, só em 1973 Suassuna apresentou uma definição mais completa para o seu projeto estético- cultural, a qual foi publicada no Jornal da Semana de Recife, em 20 de maio daquele ano. De acordo com o dramaturgo, a arte armorial brasileira tem como traço comum a ligação com os folhetos da literatura de cordel do Nordeste, bem como 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, 1977, p. 39). Na construção dessa arte, que denominou de brasileira,” Suassuna resgatou e recriou, junto com outros artistas (músicos, gravuristas, ceramistas), parte da oralidade e iconografia do sertão nordestino” (MORAES, 2000, p.7).

As artes plásticas ocupam o centro do Armorial, sendo o ponto de partida para as primeiras pesquisas empreendidas pelos membros do grupo na busca por uma definição de armorialidade. Convém destacar que o lançamento oficial do Movimento, em 1970, foi precedido de uma exposição de artes plásticas. Em 26 de novembro de 1971, os integrantes do Movimento organizaram uma segunda exposição na igreja do Rosário dos Pretos, na qual foram a público diversas gravuras de Gilvan Samico, artista pernambucano mais representativo do Movimento no âmbito das artes plásticas. Em 1964, Suassuna publicou um artigo no *Diário de Pernambuco* destacando a importância das gravuras de Samico para o seu Movimento. Oportunidade que nos permite depreender, a partir de suas palavras, quais seriam os motivos estéticos da xilogravura Armorial:

O campo da Gravura e do Romanceiro nordestinos é, para mim, um Reino Maravilhoso, povoado de coisas, seres humanos, ações e encantamentos, um reino imaginoso, dotado de estranha beleza. É desse mundo estranho e belo do Romanceiro e das capas dos “folhetos” nordestinos que brota a Gravura de Gilvan Samico. É nesse mundo que ele mergulha, procurando um reencontro com as raízes de seu sangue, e de onde regressa com seus “pássaros de fogo”, seus “dragões” que, por entre folhagens e cachorros, relembram os grifos dos púlpitos da Igreja de São

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da FCL/UNESP-Assis. Financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp, processo n. 2022/02759-3.

Francisco (de Assis), essa “fera de Deus”, aqui está ao lado de seu lobo, assim como Daniel, imune e profético, olha tranquilamente para seu leão. Só julgará que esses temas não nos pertencem, quem não sabe que o deserto da Judéia é, também, o Brasil: que Samico, incluindo Santos e Profetas em seu mundo, está apenas, mais uma vez, sendo fiel à mais verdadeira linhagem da Arte brasileira desde seus começos; e, sobretudo, quem não sabe que o Sertão é o Mundo (SUASSUNA, 1974, p.21-22).

Ao longo dos mais de quarenta anos do lançamento do Armorial, Ariano Suassuna propôs novos incrementos à proposta inicial do Movimento— que tinha como bandeira os folhetos do romancista e a recuperação da cultura popular. Dentre estas propostas destaca-se o retorno às matrizes que enxertaram a cultura brasileira através da recriação da arte rupestre nordestina, com a finalidade de encontrar a “unidade cultural da América Latina, assim como o parentesco que nos une à Arte de todo o Terceiro Mundo” (SUASSUNA, 1989).

Em sua tese de livre-docência, intitulada “A Onça Castanha e a Ilha Brasil”², Ariano Suassuna assinala alguns caminhos para a decifração da cultura brasileira e expressa paradigmas do universo Armorial. Para o escritor, a cultura brasileira é constituída por troncos iniciais não exclusivos, de modo que ela seria resultante do encontro com as culturas ibérica, moura, negra e índia. Assim, “explorando a vinculação entre essas culturas, Suassuna defendia a ideia de um “ser castanho”, que seria a mistura desses vários elementos representando o verdadeiro “ser brasileiro” (MORAES, 2007, p.7).

Acrescentando elementos ao debate, Maria Thereza Didier de Moraes enfatiza que “a identidade nacional, entendida pelo Armorial, encerrava-se no desenho da mistura étnica entre brancos, negros e índios” (2007, p. 45). Nesse sentido, a concepção de fusão das etnias culturais, expressando as tradições genuínas, pode ser considerada como o lastro das recriações Armoriais. Essa “tradição é procurada, em grande medida, na cultura popular do Nordeste, pois o grupo acredita que nela há os elementos mais autênticos preservados das raízes culturais brasileiras”(DIMITROV, 2011, p.21). Por esse viés, Suassuna teria operado como “uma espécie de tradutor do Nordeste”, ao selecionar esses elementos aos quais atribuía o caráter de “genuinamente brasileiros”, compondo com eles noções de “cultura popular” e “identidade nacional”; e agenciando essas noções na construção de sua arte que se quer nacional”. (DIMITROV, 2011, p.22). A região Nordeste é então relacionada com o veio primitivo do povo brasileiro:

Delimitando uma “fusão” cultural entre as influências indígenas (vermelha), negras e europeia, a visão armorial, entre cores e raças, mira para o passado originário da

² Suassuna, Ariano. A Onça Castanha e a Ilha Brasil. Tese de Livre Docência defendida no ano de 1976, na Universidade Federal de Pernambuco-UFPE

cultura brasileira. Desse modo, a visão do grupo armorial privilegia a região Nordeste como espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. A região nordestina, no geral, e sertaneja, em particular, é creditado um espaço singular no mundo mágico, explorado pelas atividades artísticas armoriais. A linguagem armorial na música, na literatura, nas artes plásticas e na dança expressou o aprofundamento da pesquisa desse grupo sobre as fontes da “cosmologia” nordestina. (DIDIER, 2000, p. 36)

Orientando-se por esses parâmetros, o Movimento Armorial trilha os caminhos das tradições populares brasileiras e nos recoloca em contato com nossas matrizes culturais de origem indígena, ibérica, mouro-negra, asiática e mediterrânea, para em seguida emprestá-las os elementos eruditos, constituindo assim, uma poética universal, que, simultaneamente, retrata o microcosmo da realidade cultural luso-brasileira e da América Latina.

Durante a década de 1980, Ariano Suassuna mostrou-se empenhado em ampliar o campo de atuação Armorial. No cargo de diretor do departamento de extensão cultural da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, o escritor pretendia realizar vários projetos no setor artístico. Nesse período trabalhou em uma produção artística de grande importância dentro do contexto geral de sua obra: as *estilogravuras*³. De acordo com Daniela C. L. Rodrigues (2015, p. 50),

[...] o tema mais recorrente nas *estilogravuras* é a releitura das imagens da arte rupestre e dos baixos relevos das itaquatiaras⁴ nordestinas, como desenhos representando texturas de pedras — que serviam como suporte para a arte rupestre — e de madeira — que serviam como suporte para a xilogravura.

De certa maneira, a iniciativa com as *estilogravuras* já sinalizava os caminhos artísticos que Suassuna trilharia na busca por uma arte que dialogasse, concomitantemente, com as tradições populares e a arte rupestre, expressando uma visão de mundo transfigurada pelos artefatos da cultura popular nordestina e pelas formas e símbolos pertinentes à realidade que cercava o homem pré-histórico do Nordeste brasileiro.

De acordo com informações constantes em Almir de Albuquerque Fernandes (2011, p.4), o estado da Paraíba, localizado na porção leste do Nordeste brasileiro, é prodigioso em sítios de arte rupestre, predominando os de pinturas em baixo relevo. Em sua maioria, estas obras pertinentes ao universo pictórico da Pré-história brasileira podem ser encontradas nas paredes rochosas de cânions — localmente chamados de boqueirões — e em paredes e tetos de abrigos ou cavernas. Destes sítios arqueológicos, a Pedra do Ingá, localizada no município

³ “Neologismo criado por Ariano Suassuna para nomear seu trabalho, em preto e branco feito à mão com ponta de metal sobre papel” (INSTITUTO MOREIRA SALES, p.73).

⁴ “Itaquatiara” se origina de “itacoatiara”, vocábulo de origem indígena que significa gravura, inscrição rupestre ou pintura em rochas, em paredes e cavernas etc. Do Itá: pedra; e coatiara: pintado, escrito, gravado, esculpido” (PEREIRA, 2021, p. 357).

de Ingá do Bacamarte, é constantemente referenciada na poética de Ariano Suassuna, tanto em seus romances, como nas artes plásticas ajuntadas na esteira do Movimento Armorial.

Em 1985, ao conceder uma entrevista ao professor Josef David Yaari, intitulada “Diálogo sobre a Ilumiara Brennand”, Suassuna revela seu profundo fascínio pela itaquatiara nordestina:

Quando estive na Pedra pela primeira vez, não se degradara ainda aquele *local-sagrado* que os Carirys ergueram, aproveitando o impressionante conjunto natural de Lajedos, num braço do Riacho, seco no Estio, bastante caudaloso no tempo de Chuva. A Itaquatiara estava batida por um Sol sufocante e imediatamente fui possuído pela atmosfera solene, solitária e muito antiga, pelo silêncio imoto e pesado. Tudo era brutal e grandioso, e senti imediatamente que aquele era o verdadeiro choque primordial da Beleza capaz de incendiar meu sangue. (SUASSUNA apud. NEWTON JÚNIOR, 2008, p. 255)

O diálogo com os artefatos artísticos do Ingá é patente em algumas obras de Suassuna. É dentro desse mesmo espírito que, por ocasião do *I Simpósio de Pré-história Brasileira*, realizado na Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, em 1987, o autor compõe o cartaz de divulgação do evento lançando mão da representação de “um veado pintado numa serra do Piauí, colocando-a ao lado de outras formas recriadas a partir do Seridó, da Paraíba e de Pernambuco, sem nenhuma preocupação quanto ao tempo diferente e aos diversos lugares e grupos que desenharam” (SUASSUNA, 1991). Os símbolos da Itaquatiara nordestina saem da rocha deslocados à folha de papel cartão— que serve de suporte à confecção do referido cartaz⁵. . Neste evento, Ariano Suassuna proferiu uma conferência intitulada “O Mundo Simbólico na Pré-história do Nordeste”, ocasião em que aproveita para justificar os traços e os símbolos rupestres dos quais se utilizou na feitura de sua arte:

Realizou-se um simpósio no Recife sobre Pré-História do Nordeste, e me pediram pra fazer o cartaz. Então eu só fiz plagiar: acrescentei o vermelho ali, o amarelo aqui. É copiado de desenhos rupestres brasileiros belíssimos: desenhos do Rio Grande do Norte, Paraíba, Piauí e Pernambuco. Esse outro (...) é um estudo para o livro que ando querendo fazer. Tudo aqui é plagiado do Ingá. Tudo! (SUASSUNA, 1987, p. 127).

Os desenhos e símbolos que Suassuna emprega na confecção do cartaz supramencionado, e que segundo o autor são oriundos da pedra do Ingá, ele os retoma em várias oportunidades na composição das artes plásticas do Movimento Armorial, sobretudo em suas iluminogravuras, constituindo, desse modo, por meio dos traços emprestados da arte rupestre, uma estética característica e identitária do universo imagético da Pré-história

⁵ [I Simpósio de Pré-história Brasileira UFPE, - Bing images](#)

brasileira. Por esse viés, sua obra, em conjunto, evoca um rastro que, por meio da representação pictórica, nos transporta ao Ingá.

Entre 1980 e 1985, Suassuna aprofundara-se no trabalho com gravuras e chegara às iluminogravuras, composições artísticas que alia a literatura às artes visuais. No documentário *O Sertão Mundo de Suassuna*, de Douglas Machado (2003), Suassuna explica que o processo de criação deste artefato artístico sintetiza pelo menos duas influências importantes: as *iluminuras* medievais e as *gravuras* populares do Nordeste brasileiro, ideia contida no neologismo “iluminogravura”. Na confecção das iluminogravuras, o autor primeiro produzia uma matriz com suas ilustrações combinadas com poemas manuscritos, feitos em nanquim sobre papel. A partir daí fazia cópias em uma gráfica, através do processo *offset* e, manualmente coloria os desenhos com tinta guache, óleo e/ou aquarela. Nesse processo de criação artística, Suassuna compreendia a folha “como uma tela cuja arquitetura evocaria uma simbólica sob a qual se combinam o sagrado e o profano; o erudito e o popular; o imagético colonial e a voz decolonial; o branco, o negro e o ameríndio; o antigo e o novo”. (PEREIRA, 2021, p. 354).

Suassuna produziu dois álbuns seguindo essa técnica: *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980) e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985). As iluminogravuras ajuntadas nestas obras são depositárias da concepção de fusão de etnias culturais proposta na tese de Livre Docência do dramaturgo, pois nelas conjugam-se elementos de diversos matizes culturais, sobretudo o ameríndio, como recurso estético adotado à expressão do “espírito castanho”. Do álbum *Sonetos de Albano Cervonegro*, a iluminogravura “Abertura – ‘sob pele de ovelha’⁶, percorre esse ambiente mítico do universo da Pré-história do Nordeste brasileiro contido nas figuras e nos símbolos das Itaquiarias do Ingá ressignificados no âmbito da iluminogravura de Suassuna.

No título da iluminogravura é possível identificar o alfabeto armorial, ou alfabeto sertanejo, inspirado nos ferros de marcar bois, sobretudo nas xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos de cordel do Romanceiro Popular. No plano da ilustração, Suassuna estabelece uma interrelação plástica com os artefatos da Itaquiaria do Ingá. Analisando o processo de elaboração artística das Iluminogravuras, Carlos Newton Júnior explica as referências adotadas por Suassuna na composição estética da obra supramencionada:

Você vai perceber que essa ilustração é toda baseada no universo pictórico da pré-história brasileira, alguns desses desenhos são identificáveis... esses dois por exemplo estão na pedra do Ingá, este que lembra uma espécie de cacto e este que

⁶ [“Abertura – sob pele de ovelha - Bing images](#)

lembra um candelabro... então você tem sois, luas, frutos, estrelas [...]. (NEWTON JÚNIOR apud. MACHADO, 2003).

A Iluminogravura em questão é bastante representativa do modo como, pela ótica do Armorial, Suassuna traduziu o “espírito castanho” a partir de uma conjugação artística que articula e ressignifica, no plano da imagem, os elementos da cultura popular nordestina e os artefatos artísticos da arte rupestre brasileira. O Movimento de Suassuna propõe realizar uma arte substanciada pelas matrizes culturais que enraízam a cultura brasileira, de modo que cabe às iluminogravuras armoriais dar plasticidade a essas culturas por meio da representação pictórica.

Do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980), a iluminogravura “A Acahuan a Malhada da Onça”⁷, inscreve-se nesse mesmo espírito de integração artística, dialogando com os traços da xilogravura popular e os símbolos do universo ameríndio. Esta obra reagrupa, a um só tempo, elementos de diversos matizes culturais: o popular, em primeiro lugar, pode ser identificado a partir dos desenhos realizados à maneira de xilogravuras, isto é, sem perspectiva, com fundo branco contrastando com as figuras contornadas por traços fortes em cor preta. A dimensão heráldica é evocada na Iluminogravura através do símbolo dos ferros de marcar bois e da bandeira, muito presente nas festas populares e procissões religiosas. A moldura confeccionada à maneira de uma flâmula assinala o parentesco com a arte da tapeçaria. Finalmente, os símbolos rupestres da Itaquatiara do Ingá insinuam a presença do ameríndio.

A integração dos artefatos artísticos procedentes das matrizes culturais que deram início à cultura brasileira é a base para o programa artístico de Suassuna, que toma de empréstimo, recria ou se apropria, de modo que sua tessitura poética vai se constituindo como uma verdadeira *Ilumiaras*. O termo *Ilumiaras*, aparece para definir a obra de Francisco Brenand, num texto escrito por Suassuna em 1993, destinado ao catálogo de uma exposição individual em Berlim:

Ilumiaras são anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Carirys no Sertão do Nordeste brasileiro e que, como a Pedra do Ingá, na Paraíba, foram lugares de cultos. Por isso, normalmente têm como núcleo uma Itaquatiara, isto é, um monólito central, lavrado por baixos-relevos, ou decorado por pinturas rupestres. (SUASSUNA apud. NEWTON JÚNIOR, 2008, p. 257)

⁷ [Arte Popular do Brasil: Ariano Suassuna \(artepopularbrasil.blogspot.com\)](http://artepopularbrasil.blogspot.com)

Nesse sentido, as *Ilumiaras* seriam “espaços carregados de ruínas, marcas e rastros de memória” (RODRIGUES, 2015, p. 19), “destroços de uma vasta obra, meio de arquitetura, meio de escultura”, na qual “achamos vestígios e destroços de quase tudo”. (SUASSUNA, 2012, p.14). Pouco a pouco, Suassuna foi criando um conjunto artístico único que adquiriu as dimensões e o espírito de um templo que congrega elementos de origem indígena, ibérica, mouro-negra, asiática e mediterrânea. O aproveitamento de elementos artísticos provenientes de diferentes veios culturais numa construção artística partilhada, como as iluminogravuras, sugere que as referências culturais não seriam apenas referências, mas “uma organização cosmológica infundida na maceração étnica castanha tomada por matéria na identidade narrativa de Ariano Suassuna”, convertendo-se em “emblemas armoriais constituintes de uma revolução de perspectivas, de princípios, de leituras e interpretações, de identificação, enfim, do Castelo literário que Suassuna erguera com o espírito castanho do sertão do Brasil”. (PEREIRA, 2021, p. 369).

REFERÊNCIAS

- DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PUC/SP, 2006
- FERNANDES, Almair de Albuquerque. **A arte rupestre na Paraíba: Um estudo sobre o sítio arqueológico da localidade Algodões, no município de Condado**. Revista Brasileira de Filosofia e História, Pombal-PB, v.1, n.1, p.06-10, jan- dez. 2012
- MACHADO, Douglas. O sertão mundo de Suassuna. Disponível em: <https://youtu.be/Xgfu4eDuzE0>. Acesso em: 05/06/2023
- MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O circo da onça malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna**. Recife: ArteLivro, 2000.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. Cosmogonia Tapuia como rastro identitário em xilogravuras no Romance D'a Pedra do Reino. **Revista de Literatura, História e Memória**. Unioeste/Cascavel- vol.17, nº.29, p.352-370, 2021.

PESSIS, Anne M.; MARTIN, Gabriela. **As pinturas Rupestres da Tradição Nordeste na Região do Seridó, RN, no Contexto da Arte Rupestre Brasileira**. Clio Arqueológica-UFPE 2020, V35N3, p.18-59.

RODIGUES, Daniella Carneiro Libânio. **A Arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial**. Dissertação de Mestrado em Letras, UFMG/MG, 2015.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1999.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. O decifrador de brasilidades. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, p. 95-100, nov. 2000.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. *A Compadecida* e o romanceiro nordestino. In: _____. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 173-188.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Seleção em prosa e verso/Ariano Suassuna**. Organização Silviano Santiago. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *A Compadecida* e o romanceiro nordestino. In: DIÉGUES JUNIOR, Manuel et al.. **Literatura popular em verso: estudos**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986 (Coleção reconquista do Brasil, nova série, v. 94).

SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a Ilha do Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Recife: Interativa/Projeto Virtus, 2003.