



A poesia armorial de Ariano Suassuna

Peron Rios*

A lírica de Ariano Suassuna, ainda que forneça os elementos primordiais de seus textos romanescos e dramáticos, é, indiscutivelmente, a vertente menos explorada de sua obra. Pautada no plano-piloto da estética armorial, sua escrita poética agrega aos vetores das tradições populares ibéricas e nordestinas o *modus faciendi* do verso canônico ocidental, desde Homero e Virgílio até Federico García Lorca e Fernando Pessoa, intermediados pelo diapasão contrito de Quevedo, Lope de Vega e São João da Cruz.

Seus motivos barrocos fornecem uma complexidade temática (inquisição agônica do eu-lírico, evocação do impasse amoroso, o canto do exílio de extração gonçalvina) que solicita uma sorte de isomorfia na linguagem, acrescida de apuro lexical, de simbolismo hermético, de sonoridades fechadas. Entretanto, formas populares como as redondilhas são recuperadas em alta recursividade pela sua literatura. Some-se a isso a singularidade de ambicionar a obra de arte total, aglutinando ao texto verbal a música ou as iluminogravuras que o próprio escritor elabora. Assim, verifica-se a multiplicidade e a riqueza de vieses na composição lírica suassuniana, de modo a observar as dimensões e consequências de tais procedimentos no seu labor em larga escala, no projeto estético-ideológico do armorialismo.

* Professor de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da UFPE e doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa (Universidade de Lisboa e Université Sorbonne Nouvelle – Paris III).

Para se compreenderem os pressupostos do que se afirma, cabe retomar a definição do Movimento Armorial, feita pela pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos:

Ao proclamar a existência do Movimento Armorial, nos anos 70, Ariano Suassuna assume publicamente seu compromisso com a arte popular e define a arte armorial na sua relação com as literaturas da voz e do povo, fundamento de sua criação, com a cantoria, que inspire aos poetas armoriais uma nova poética, ancorada na improvisação e numa organização genérica nova, mas presente também como tema com a personagem mítica do cantador; o folheto e o romance, como texto oral e popular, submetido à reescritura parcial ou total, citado ou plagiado, mas sempre reivindicado como modelo de integração artística e signo de um novo processo criativo; a imagem, desenho ou gravura, que mantém com o texto popular uma relação estreita e ambivalente, que os artistas armoriais procuram preservar (ou reencontrar) nas suas obras plásticas tanto quanto nas literárias, graças à narratividade da gravura ou à emblematização do relato; a música, presente na cantoria, no canto do romance e em todas as danças dramáticas e espetáculos populares que os músicos do movimento pesquisaram (2000, 97-8).

Na sequência, a autora lembra que os fundamentos armoriais são o norteio pela via do popular, mas realizado por artistas de cultura erudita. Em outros termos, os polos dialogam para criar uma terceira trilha em que a fugacidade da voz dá vez à permanência da escrita, mas de modo que a contínua transformação que a oralidade apresenta seja uma constante nos textos, em frequente revisão. Ou, como diz ainda Idelette Muzart Fonseca dos Santos, “ao emprestar da literatura oral e popular um dos seus principais modos de criação, a obra de Ariano Suassuna e a obra armorial não escapam à lógica do processo: como qualquer texto oral, o texto armorial não será jamais acabado, concluído, fechado” (2000, 100).

A obstinação em alterar constantemente a obra feita é similar ao pensamento que guardava Montaigne sobre a identidade humana: só é possível dizer o que alguém é quando a morte o usurpou definitivamente e, sem o advento do porvir, pode-se extrair dele uma percepção global. Assim como os textos orais, também a escrita, em Ariano, ganha inestancável movência. Não é por outra razão, portanto, que percebemos inúmeras alterações entre os originais poéticos do criador de *A Pedra do Reino*. Basta dizer que, entre dois trabalhos de publicações próximas uma da outra,¹ já podemos observar consideráveis alterações nos textos, em que palavras ou expressões inteiras são modificadas.

Mais que artista da palavra, Ariano Suassuna – que traz na cartografia da estética armorial a concepção totalizante – é um artífice que experimenta as inúmeras linguagens de que seu talento pode se servir. Diz-nos, a respeito, o mesmo Carlos Newton Jr.:

Melhor seria tratá-lo por artista, uma vez que esprou sua intuição por gêneros literários e extraliterários. Começando pela poesia, escreveu teatro, romance, ensaio, trabalhou com desenho, pintura e tapeçaria. E, não achando mais em que exercitar seu múltiplo talento, terminou inventando um gênero só seu, batizado por ele de *iluminogravura* – trabalho em que integra poesia e pintura (1999, 16).

Aqui, portanto, Ariano ilustra na práxis a proposta horaciana do *ut pictura poesis*. Mas dizer isso ainda é dizer pouco, pois a noção de sistema e integração, fundantes do projeto criado pelo

¹ Trata-se do CD *A poesia viva de Ariano Suassuna*, de 1998, sob o selo da Ancestral, e da coletânea individual de poemas, realizada por Carlos Newton Jr., em 1999, pela EdUFPE.

próprio poeta na década de 70, supõe um diálogo interminável, como a convocação da música erudita, do teatro popular ou do espetáculo circense (o Mateus e o Bastião, por exemplo, em *O Auto da Compadecida*) para compor uma cabeça arcimboldiana composta, de uma plena realização estética.

O lirismo intertextual de Ariano Suassuna

A poesia de Ariano é o manancial primário de tudo o que literariamente produz. Muito raramente publicando-a na forma versificada do poema, o autor a transforma em outros gêneros, fazendo-a render em textos mais prolixos, como o romance, por exemplo. Conferimos esses fatos em declarações registradas em várias entrevistas e isso confirma Carlos Newton Jr., na introdução ao seu ensaio *O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*: “Ariano Suassuna já afirmou, em diversas oportunidades, que sua poesia é a fonte profunda de tudo o que ele escreve” (1999, 11). Naturalmente, seguindo ensinamentos elementares da teoria literária, não poderíamos dar ao escritor a primazia interpretativa sobre sua obra. Por outro lado, tentando extrair uma quadratura do círculo pela via dialética, tampouco devemos excluir a voz do criador, sob pena de abandonar uma percepção de lugar privilegiado do ponto de vista da consciência de projeto e da intencionalidade. Independentemente da fala autoral, é notável o hermetismo barroco da poesia suassuniana, seu corte duro e clássico, sua predileção pelas formas fixas como o soneto ou a ode, além do diálogo evidente com Dante ou Fernando Pessoa. Tudo isso – associado aos temas e a algumas formas da tradição popular ibérica e nordestina – já é marca seminal do pensamento de armorialidade que Ariano

vislumbrou desde o contato com a poesia de Federico García Lorca, em 1946.

Ariano publica seu primeiro poema em 1945, sob influência literária de Keats, Donne, Shelley, tomando a natureza por figura amorosa e digna de intensa contemplação. Dante e Camões, leituras frequentes na juventude, também se fazem marcas no texto poético do autor de *O Auto da Compadecida*. É, contudo, com a leitura de Lorca que o seu verso ganhará a força, a segurança que hoje guarda. A partir de então, o autor pôde verificar a possibilidade de um escritor erudito fundir a cultura popular (no caso, o romancista ibérico) ao seu projeto estético. Com o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), o estudo das tradições populares será constante e resultará no Manifesto Armorial, em 1970.

Na sua poesia, o uso da rima toante, das sextilhas como estrutura estrófica e das redondilhas como esquema métrico vêm caracterizar a herança dos cantadores, a cujos embates assistiu *in loco*. Herança, aliás, que também se verifica na escolha de formas fixas específicas do repente, como o martelo gabinete e o martelo agalopado. Os temas, os motivos e a comunicação entre os registros popular e erudito das criações dramáticas e narrativas são extraídos de sua composição lírica, dando gênese a uma espessa teia intratextual no seu trabalho de artífice linguístico.²

Antes de trazer mais próximos poemas da *Vida-Nova Brasileira*, o texto “Beira-Mar”, também presente na primeira parte da coletânea elaborada por Newton Jr., abriga alguns elementos

² No que se refere ao trânsito de registros na obra do autor, basta lembrar que seu teatro traz as marcas de Ibsen, Anouilh ou Molière, e que um texto como *Fernando e Isaura* apresenta indisfarçável matriz do *Tristan et Iseut*, de Bérroul ou Bédier.

importantes para a compreensão da técnica e da base de motivos suassunianos, além, naturalmente, de guardar elevada fatura estética:

Na Praia silenciosa
a noite cavalga o vento.
Ouvem-se apenas as Ondas
num suave marulhar.
Por que a lua é tão vermelha?
A Morte canta cantigas,
sangue rebrilha na Lua,
Água e Aço à beira-mar.

E, de repente, na noite,
soa um Gemido esquisito,
Um soluço de Agonia,
Um desespero, um Crispar.
E Marrãs de cabras brancas,
seguidas de Bodes pretos,
irrompem na branca Areia,
galopando à beira-mar.

Ressoa por toda a Praia
um Fungar, um esfregado.
Goteja Sangue vermelho
o avermelhado Luar.
E os bodes, soltos, fuçando,
gemendo lubricamente,
correm seu louco Desejo
em galope à beira-mar.

Um Mar de sangue e de morte
rugia sob o Luar.
As estrelas mergulharam

como Espadas sobre o Mar.
E as marrãs, à luz de Fogo,
entregando-se na areia,
já se deixam tornar Cabras,
pela praia, à Beira-Mar.

Mas já surge a Madrugada:
o sangue se tornou Prata,
que se reflete nas ondas,
em Renda fina, a brilhar.
E as Cabras recém-feridas
não sabem que tudo muda:
galopam Sangue e desgraça
pela praia, à beira-mar.

E, de repente, o silêncio.
Apenas, na madrugada
que a lua prateia toda,
as Folhas, no seu Arfar.
Que se passou lá na praia?
Já não se ouve o Galope
dos Negros bodes selvagens:
há silêncio à beira-mar.

(1999, 35-6)

Temos aqui um poema com traços claros do repente nordestino, mais especificamente o galope à beira-mar, de autoria do cearense José Pretinho. Essa forma fixa é caracterizada pelo verso hendecassílabo organizado em décimas, com rimas no modelo ABBAACDDC, finalizando pela palavra “mar” e, de preferência, pela expressão “galope à beira-mar”. No poema de Ariano, a redondilha maior toma a vez do verso de onze sílabas, a décima é substituída pela oitava e as rimas já não são cruzadas, como na forma fixa

original. Ou seja, o empréstimo que Suassuna faz do cancionero popular e de seus modelos é enriquecido por uma marca individual, por uma refração das águas primordiais.

A aura de cópula que envolve o texto é tratada sugestiva e ambigualmente, como exige toda cifragem poética bem-sucedida. O próprio refrão, marcado pela palavra “galope”, redimensiona tal atmosfera, apenas sinalizando os movimentos eróticos dos casais. Num alargamento semântico que a poesia pede, os usos literal e metafórico dos nomes “bodes” e “cabras” vacilam. Aqui, a nomenclatura popular, com ênfase de uso no Nordeste, para os rapazes e as moças púberes disponíveis para o acasalamento (bode novo e cabritinhas serelepes), é retomada num salto simbólico. Contudo, durante todo o texto Suassuna lança mão de recursos refinados para fazer suas imagens vivas, plásticas, palpáveis, como fotografias homéricas similares às de cenas como o devorar dos amigos de Ulisses pelo Ciclope “Ninguém”. De maneira semelhante, a realização da isomorfia significante/referente revela um acuro estético por parte do poeta. O refrão, que surge, desaparece e retorna repetitivamente com a rima monocórdia, sugere o movimento ondulatório de ir-e-vir das ondas, o “suave marulhar”. Tais observações apontam, em sua poesia, a fusão de modelos, já na década de 40, que o projeto armorial irá consolidar trinta anos mais tarde.

É, contudo, com os poemas da *Vida-Nova Brasileira*, escritos na década de 70, que a concepção armorial vem florescer em sua plenitude. A poesia suassuniana acolhe três temas fundamentais (mas não únicos), como bem aponta Newton Jr.: o pai (cifrado na esfera da morte), o exílio (a solidão essencial do ser, o deslocamento físico presente em sua biografia, a condição inelutável da poesia – exilada da linguagem e da percepção triviais) e o

reino. Também nesse corpo de poemas essas marcas se farão mais notáveis. Segue o texto que abre a mencionada coletânea:

NASCIMENTO – O Exílio

Aqui, o Corvo azul da Suspeição
Apodrece nas Frutas violetas,
E a Febre escusa, a Rosa da infecção,
Canta aos Tigres de verde e malhas pretas.

Lá, no pelo de cobre do Alazão,
O Bilro de ouro fia a Lã vermelha.
Um Pio de metal é o Gavião
E suave é o focinho das Ovelhas.

Aqui, o Lodo mancha o Gato Pardo:
A Lua esverdeada sai do Manguê
E apodrece, no medo, o Desbarato.

Lá, é fogo e limalha a Estrela esparsa:
O Sol da morte luz no sol do Sangue,
Mas cresce a Solidão e sonha a Garça.

(1999, 165-6)

Em primeiro lugar, a ideia de arte total, defendida oficialmente por Ariano Suassuna, em 1970 é largamente contemplada. Os poemas foram escritos à mão, em letra cursiva e com desenhos que representam as personagens evocadas pelos textos. É uma arte que Ariano desenvolveu e batizou de iluminogravuras – em clara menção às iluminuras medievais – e dialogal por essência (em que desenho, pintura e literatura convivem). Outra relação inter-semiótica ocorrerá por ocasião do lançamento do já referido CD, *A poesia viva de Ariano Suassuna*. Os poemas, recitados pelo próprio

autor, receberão a música armorial de Antônio Madureira, para os sublinhar. Esse modelo nos faz recordar o projeto de arte que os gregos cultuavam, segundo o qual a poesia, a música e a dança formavam um complexo semiótico indissolúvel. Além do encontro de linguagens artísticas, formando uma Babel feliz, outros discursos vão adensar o coro das realizações suassunianas, a partir da poesia. Em *A Farsa da boa Preguiça*, por exemplo, o texto é elaborado em versos (ao modo de Edmond Rostand) seguindo os modelos dos folhetos de cordel e, no romance armorial *A Pedra do Reino*, uma estrofe do poema “Os Guabirabas”, de autoria do próprio Ariano, figura como pertencente ao *Romance de Cirino da Guabiraba*, lido em voz alta por Quaderna. Em outro momento de *A Pedra do Reino*, Clemente ridiculariza a Samuel pelo poema de pouquíssimo fôlego que este produziu. Questões angulares da crítica literária daquele momento (poema conciso *versus* veio épico) figuram na boca das personagens de modo que o traço cômico continue surtindo efeito. Em outros termos, Suassuna expõe de forma exemplar a teoria da plurivocalidade bakhtiniana, fundada sobre a escrita de Fiódor Dostoiévski. É preciso perceber, entretanto, que mesmo a inclusão do discurso da crítica literária na fabulação romanesca do autor se dá pela âncora de uma composição em versos.

O cruzamento das referências popular e erudita, por outro lado, ocorre em dobras complexas. A frequência das letras maiúsculas encabeçando substantivos, por exemplo, é um legado dos folhetos de cordel. Do mesmo modo, o léxico compõe a paisagem típica do mundo rural, como o alazão, o gavião e as ovelhas. A rima toante, do romancelheiro ibérico e popular, vem carregar as tintas do registro. Entretanto, o poema traz a forma fixa do soneto em decassílabos herméticos, com recuperação temática do exílio

gonçalvino, sugerido no jogo dos elementos dêiticos e enfatizado pelo subtítulo (a referência a Gonçalves Dias, aliás, não é gratuita, já que os românticos também tinham como propósito a nacionalização e a remedievalização). Dessa vez, contudo, ao contrário da canção romântica, o espaço verde é justamente o lugar do exílio. O sertão é duro, metálico (pelo de cobre, bilro de ouro, pio de metal), mas é onde o afeto das recordações do eu-lírico repousa. Aliás, a afeição também é apontada em imagens de suavidade: a maciez do alazão, a lã vermelha, o focinho das ovelhas. A heráldica suassuniana, suas imagens fechadas, suas sonoridades sombrias – como as vislumbradas na primeira estrofe – solicitam uma atenção especial. O poema, já no estrato verbal, dialoga com a pintura ao modo horaciano, como dissemos no início. As tonalidades a que o texto faz menção (corvo azul, frutas violetas, tigres de verde e malhas pretas), associadas ao cenário de lodo de *aqui*, contrastam na própria fonética (sons em *u*, *o* e *e* fechados) com a solaridade sertaneja do *lá* (tônicas em *a* indicando a luminosidade, a abertura, a alegria). O olhar biográfico também poderá captar indícios do pai assassinado e da partida forçada, findo o episódio.

Mas a *Vida-Nova Brasileira* apresenta outros aspectos fundamentais. A fatura barroca do texto, seu hermetismo simbólico, a contrição da alma do eu-lírico, elementos observados, por exemplo, no poema *A Mulher e o Reino*. Além da relação transtextual óbvia com Dante Alighieri e sua *Vida Nova* italiana (a qual aparece com os textos em prosa ilustrando os poemas), os escritores Camões e seu barroquismo *avant la lettre*, Góngora, Quevedo, podem ecoar na linguagem suassuniana. Leia-se o soneto, como *exhibit*:

A MULHER E O REINO

Com tema do Barroco brasileiro

Ó Romã do pomar, relva, esmeralda,
olhos de Ouro e de azul, minha Alazã!
Ária em cordas do Sol, fruto de prata,
meu chão e meu anel, Céu da manhã!

Ó meu sono, meu sangue, dom, coragem,
Água das pedras, rosa e belvedere!
Meu candeeiro aceso da Miragem,
Meu mito e meu poder – minha Mulher!

Diz-se que tudo passa e o Tempo duro
tudo esfarela: o Sangue há de morrer!
Mas quando a luz me diz que esse Ouro puro

se acaba por finir e corromper,
Meu sangue ferve contra a vão Razão
E pulsa seu Amor na escuridão!

(1999, 172)

A própria referência do subtítulo é autoexplicativa. Mas a dubiedade da amada, ao mesmo tempo guia espiritual (similar a Beatriz) e carnalização animal verificada no epíteto de alazã, é sinal da complexidade incorporada pela percepção barroca da existência. Impossível não lembrar a imagem da árvore, elaborada por Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*. Ela sonha alturas celestes, mas é na terra que procura nutrir-se. O atrito entre o desejo de eternidade e a compreensão racional de finitude, patente no soneto de Ariano, constitui um dos *topoi* da literatura barroca *avant la lettre* (Ronsard, Shakespeare ou Camões, para ficar com três nomes

representativos) até a poesia de extração setecentista, como a dos modernos Alejo Carpentier e Lezama Lima. A própria indicação da obra-prima *Ária da Corda Sol*, de J.S. Bach, no terceiro verso da primeira estrofe, reforça o diálogo temático-estilístico do texto.

Em suma, o florilégio do autor finda por revelar uma manutenção de tais elementos, em maior ou menor amplitude. Os poemas trazidos à mostra são um fractal, metonímia do que Ariano Suassuna desenvolveu em sua lírica escritura: cadinho, mescla de mananciais em que se alimenta. E dificilmente, na história da literatura, a teoria foi tão exemplarmente representada pela arte do escritor que a incorpora.

Referências

- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. “O decifrador de brasilidades”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, nº 10, 2000.
- SUASSUNA, Ariano. *Poemas*. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Jr. Recife: EdUFPE, 1999.
- _____. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.
- NEWTON JR., Carlos. *O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: EdUFPE, 1999.