



O poeta-músico Ariano Suassuna ou a música como instância desvelante da poeticidade

Célia Patrícia Sampaio Bandeira*

“Os gregos foram que deram ao Ocidente a vigência ontológica da música. Na música eles não viam apenas uma expressão imediata da alma; nas vibrações do som e nas oscilações dos ritmos sentiam desfazer-se os limites e as barreiras das realizações e viam brilhar um relâmpago sobre o abismo noturno da realidade onde brotam a vida e a morte, o mundo e o imundo, a ordem e o caos. [...] Para a Filosofia, a música não é uma arte entre outras artes. Não há uma musa da música. A música é que é a musa de todas as musas. Por isso as artes são todas musicais e são arte na medida de sua musicalidade. Pois na música se dá o mais alto grau de realização de qualquer real”.

Emmanuel Carneiro Leão

Colocamo-nos no empenho da escuta da poética de Ariano Suassuna em gêneros diversos – música armorial, teatro, ficção e poesia –, considerando a poesia como fonte mais profunda de toda a obra desse aedo. O canto de Suassuna só pode ser completamente compreendido se trouxermos para a dinâmica interpretativa da leitura a compreensão originária que reúne música, poética e filosofia.

* Doutoranda em Processos Criativos – Poéticas da Criação Musical na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O poema é o re-encontro do poeta aedo com o saber originário: um poema musical pensante que pensa as origens da cultura brasileira. O saber originário não é outro saber que não o saber do bardo, aedo, músico-poeta-filósofo, o saber criativo como inauguração de mundo e criação poética da cultura em que habitamos. “Saber era originariamente saber música, isto é, determinar o conhecimento como um conhecimento poético, concreto, um co-nascimento com o concreto, um co-nascimento com a capacidade de desencadear realidade” (Jardim: 2005, 187).

Martin Heidegger indica um caminho, distinto da acepção tradicional, para a realização de uma escuta do que seja a cultura e o pertencimento da ciência e da arte a esse âmbito da produção humana. Ao compreendermos a produção como o modo de levar à presença, o percurso nos recoloca originariamente no “modo decisivo de se apresentar tudo o que é e está sendo” (Heidegger: 2001, 41) e nos redimensiona para a compreensão de que qualquer pensamento sobre o sentido do que é e está sendo deve surgir em um diálogo com os pensadores gregos, na articulação entre música, pensamento e poesia: o retorno ao mais originário.

Assim, Heidegger aponta não o que está no passado histórico, mas no arcaico, uma *arché* em que pensamento e poesia estão colocados juntos à música. Trata-se do saber do aedo, que se distingue do saber da ciência moderna, que, pela vontade de conhecer, assume um discurso sobre todas as coisas, apropriando-se de e dominando aquilo que é e está sendo. O sentido do ser da música e da poesia está perdido na ciência moderna da música e da poesia, pois esta ciência assume, com suas formas de representação e análise, o lugar das coisas que são. Esse é um posicionamento epistêmico, em que o “estar” se dá a partir de

um movimento do depois, não se lança junto com o fenômeno, não se dá na vigência.

A escuta do canto na recolha da poesia como manancial da obra de Ariano Suassuna recai no mais originário, cujo método conserva um se lançar junto, e “apoiar-se no significado originário da palavra e, em sua evolução, perceber o âmbito do real em que fala a palavra” (Heidegger: 2001, 41). Desde esse itinerário, buscamos compreender a poesia como “dizer projetante”, o que nos faz pensar a poética de Ariano como criação de lugares deslocados, como mundo inventado para abrigar a desmedida – a *hybris* –, que está fora da medida operada pelo controle técnico da ciência moderna. A desmesura da poesia é, a partir de seu empenho, uma medida própria, isto é, a dimensão poética originária do habitar humano. Em outras palavras: a literatura mede-se por si mesma como experiência de aprofundamento da existência, desde o ato desafiador cometido por Prometeu no mito grego arcaico. Ouçamos, então, o canto do poeta como um modo de recolher conhecimento:

Galope à beira-mar

Aqui, neste Forte de Pau-Amarelo
eu sonho o Brasil em seu sangue de Brasa.
Reforço o alicerce de pedra da Casa
e ao sol do Sertão, este Azul dismantelo.
Que eu canto o Paudarco, o paudarco amarelo
velando as entradas da Serra e do Mar.
E a minha viola se põe a esturrar,
ferida no sangue do Povo que é pobre,

que é grande, que é raça, que é Onça que é nobre,
cantando Galope na beira do Mar!

Eu moldo o sertão em teu sol, Litoral,
e o verde da mata florada do Engenho
é outro dos Reinos que forjo e que tenho,
bebendo, do Mar, estes verdes e o Sal.
Eu sopro meu Fogo na trompa de Cal
e imito os estalos do Vento a queimar.
No som dos Canhões vejo o Bronze sagrar
Os Fortes de pedra da Guerra Holandesa
E a negra e vermelha da Nau portuguesa
Cantando Galope na beira do mar!

Porque, no Sertão, as três onças sinadas
— a Negra, a Vermelha e a Branca da Moura —
Cruzaram seus Sangues de ferro, em tesoura,
Parindo no Sol, a Fiel, a Pintada.
Castanha da parda, vermelha e malhada,
Seu pelo é dos ouros da Rosa lunar!
Uns olhos acesos, a Brasa solar!
E eu, sangue do Sol de uma Onça-Malhada,
Celebro esta Raça castanha e sagrada,
Cantando Galope na beira do Mar!

(Suassuna: 2007, 19)

O poema inicia no “Aqui”, instaurando um espaço-temporalidade em que se constitui a própria criação da obra, se a compreendermos como *ergon*, que se constitui no movimento de algo vir

a descobrir-se e manter-se descoberto. Criando obra é que se dá a possibilidade de criar o espaço sonhado – sonhar o espaço é leva-lo à vigência: o aedo aciona um *augere*, instaura em um tempo e um espaço próprios o tempo –, suspenso da concepção ordinária do tempo e da lógica progressiva para excedê-los em excelsa operação.

A “Brasa” tanto se relaciona ao nosso espaço de habitação, o Brasil, quanto à ardência do carvão, fogo que consome, que brilha; o esplendor que se dá no homem é cantado pelo aedo.

O poeta reforça a base, alicerce, a essência da Casa – o habitar – e consonantiza a pedra. Partícipe com a *physis*, o poeta reage ao real do modo que o real chega a ele: ao Sol do sertão. Porque canta o que vela: o real vela, desvela, revela... E salvaguarda a Serra e o Mar.

A Viola a esturrar é viola que queima, que se inflama. Nesse exorbitar-se, no excessivo, supera o tempo lógico para oferecer a obra que, por sua própria exuberância e abundância, irrompe em uma hierofania elementar, ígnea, de fogo. A viola é referência de timbre, de acompanhamento, indicando a necessidade de um tipo de sonoridade que se dê a partir das cordas de aço duplas. O ritmo do galope é ternário, as tônicas ocupam as posições 2, 5, 8 e 11 (um iambo e três anapestos), os poetas recitavam marcando o ritmo com os pés, o galope começa no impulso (uma sílaba breve – *arsis* – que se apoia na sílaba longa seguinte – *tesis*), é o ritmo que marca a poesia como música e traz à presença em unidade poética o movimento do galope.

A palavra “galope” (Heckler: 1984, 1924) é proveniente do francês *wala hlaupan*, correr bem, em que *wallop* é mover rapidamente, sentido preservado no alemão *wohl*, que diz a sensação de bem-estar; e *laufen*, correr, lançar-se, que indica tanto o correr com as pernas/patas como o correr das águas, o correr do tempo. O galope guarda o movimento do lançar-se, da harmonia de movimentos

contrários. A cinesia dos impulsos e apoios dos pés, no “galope” do corpo, do pensamento e do tempo são *arsis* e *tesis* que se concatenam para formar o ritmo das acentuações melódicas, das leituras e escutas, da frase ódica à frase oral, em mimese harmônica na diferença dos contrários.

Recorramos à sentença de Heráclito, conforme se lê no fragmento 51: “Não compreendem, como concorda o que se difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira” (1999, 71). Consideramos a harmonia de movimentos contrários no acolhimento da palavra tensão em sua origem grega *tovnoç*, para nos guiar na leitura dessa obra dramática. *Tovnoç* diz: “tudo o que está estendido; que pode estender; corda; correia de uma máquina; tensão, tensão de molas; contenção de espírito; intensidade, vigor, energia; tom da voz, ritmo de um verso” (Isidro Pereira: 1998, 577). No fragmento de Heráclito, esta palavra aparece no composto *palivn-tonoç*: esticado para trás; lançado depois de estendido para trás, elástico. Este sentido de esticar para trás e depois ser lançado se confirma na imagem criada pelos dois objetos citados posteriormente: a corda do arco e a corda da lira, pois ambos se utilizam desse movimento contrário para estender e distender, pôr tensão, dar intensidade ao tom da voz, transmitir energia pela corda tensa, formar o ritmo do verso no toque tenso das cordas, nas cordas dos instrumentos e da voz.

A escuta da forma, do conteúdo, de como o todo está lançado na obra poética, tudo que é e faz na obra ser o originário da obra de arte. Se Ariano parece indubitavelmente medieval, canonicamente renascentista, absurdamente moderno ou anacronicamente arcaico, essa confusão, essa incapacidade de categorizá-lo, faz de sua obra um grande desafio. Se não é por isso que o consideraremos um grande

poeta e dramaturgo, muito menos será pelo tamanho de suas peças ou pela quantidade de composições.

Se o que importa à obra está nela e nada exterior reduzirá nossa in-compreensão, o aprendizado da poesia analogamente à música se dará na escuta e evidência da performance poética: mensurado pelo próprio que é per-formance no processo de criação da obra. Se tentarmos ler a poesia de Suassuna como um músico leitor de partituras, leremos os signos que representam a escritura musical, uma representação, uma relação de referência que pode vir a ser potencialmente poesia e música. As relações do real e do virtual são relações naturais da humanidade com as coisas, são formas de o humano conceber o real a partir das relações de duplicação do real, das coisas elas mesmas e das coisas que se passam por outras, das representações. Dos desejos, das paixões, dos sentimentos, dos enigmas, da fala e do pensamento projetamos virtualmente na escritura/partitura todas as potências reais.

Pensando a *hybris* como desmedida e transgressão às normas sociais, às leis da ação e a concepções epistemológicas de tempo e espaço, o canto do poeta põe à frente o entrelaçamento das cordas do arco e da lira, lançando a flecha que movimenta o vir a ser: canção em que o tempo está em lançamento, como a imagem da flecha no ar, o tempo do instante que se dá num piscar de olhos. O tempo que instaura sacralidade: a criação da obra de arte como pêndulo do que há de mais abissal e mais celeste numa ação harmônica articuladora dos registros graves e agudos, *arsis* e *tesis*, fraco e forte, lento e rápido, lírico, épico e trágico coadunados: elementos que engendram toda criação poética – compatibilização dos contrários complementares não excludentes: desmesura e limite último – vida e morte, harmonia dramática que se mede por si mesma, eis a dimensão da obra de Suassuna.

Somos levados a pensar a relação da força artística necessariamente desvinculada das correntes estéticas e das amarras classificatórias. Para fazer um avanço na obra poética/dramática de Suassuna, temos que recuar até o tempo ditirâmico na reconstrução de uma escuta que recupere a relação originária entre música, pensamento e poesia.

Referências

- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HECKLER, Evaldo; BACK, Sebald & MASSING, Egon. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: Unisinos, 1984.
- HERÁCLITO, ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Apostolado da Imprensa, 1998.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. “A filosofia como pintura, escultura e música”. In: _____. *Aprendendo a pensar*, v. 2. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MAGALDI, Sábato. “Auto da esperança”. In: SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- SUASSUNA, Ariano. “Galope à beira-mar”. In: *Seleto em prosa e verso*. Organização de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Resumo

Este artigo se coloca na escuta do poema “Galope à beira-mar” para além de um “encaixe espaço-temporal”, no empenho de colher a ressonância de uma temporalidade mítica, arcaica – uma *arché* em que pensamento e poesia se juntam à música. O canto de Suassuna só será totalmente compreendido se trouxermos para a dinâmica da leitura a compreensão originária que reúne música, poesia e filosofia. O poema é o encontro do aedo com o saber originário: poema musical que pensa as origens da cultura brasileira.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; aedo; música; poesia; filosofia.

Abstract

This article focuses on listening to the poem “Galope à beira-mar” beyond a “space-time fit”, in the effort to gather the resonance of a mythical, archaic temporality – an *arché* in which thought and poetry join the music. Suassuna’s singing will only be fully understood if we bring to the dynamics of reading the original understanding that brings together music, poetry and philosophy. The poem is aedo’s encounter with the originary knowledge: a musical poem that thinks the origins of Brazilian culture.

Keywords: Ariano Suassuna; Aedo; music; poetry; philosophy.