

LEITURA INTERSEMIÓTICA DE "O MUNDO DO SERTÃO", UMA ILUMINOGRATURA DE ARIANO SUASSUNA

Ester Simões (PPGCL UFRJ)

Resumo: A partir de sua poesia, Ariano Suassuna criou um universo simbólico em que convivem criações das mais variadas modalidades artísticas. Em 1980, publica o primeiro conjunto de iluminogravuras, trabalho em que une sonetos e ilustrações próprias em um mesmo suporte. Nelas, o texto precede as ilustrações e não há, em geral, presença de ekphrasis. Única exceção talvez seja “O Mundo do Sertão”, em que há referências que sugerem a construção do soneto a partir do brasão da família Suassuna. Esse trabalho foi escolhido para ser analisado neste artigo pois nele constrói-se uma das mais dinâmicas relações texto-imagem do conjunto. Propõe-se uma análise a partir de textos de autores como Hoek, Genette, Manguel e Newton Júnior. **Palavras-chave:** Ariano Suassuna; Iluminogravura; Intersemiose; Poesia; Pintura.

O oitavo dos nove filhos de Rita de Cássia e João Suassuna, Ariano, nasceu na capital do estado da Paraíba em 16 de junho de 1927. Quando o menino tinha apenas três anos de idade, sua família perde o convívio do pai, assassinado como consequência dos conflitos no âmbito da Revolução de 1930. Essa morte prematura marca profundamente Ariano Suassuna e toda a sua obra, que se constrói, de certa maneira, como uma homenagem à memória da figura paterna, como uma busca da recuperação do trauma pelo viés da arte.

A partir de 1930, Dona Ritinha, a viúva de João Suassuna, e seus filhos passam a ser perseguidos, tendo que mudar constantemente de casa e de cidade até conseguirem, finalmente, estabelecer-se em Taperoá (PB). É nessa vila sertaneja que Ariano, leitor entusiasmado, conhece os espetáculos de circo e de mamulengo e também as apresentações de cantadores, as músicas e versos do romanceiro popular, manifestações que mais tarde seriam enormemente significativas em sua produção artística.

Quando Suassuna era estudante da Faculdade de Direito do Recife, conheceu Hermilo Borba Filho e José Laurênio de Melo, entre outros jovens artistas, com quem retomou o Teatro do Estudante de Pernambuco em 1946. Foi no contexto do TEP que Suassuna conheceu a obra de Garcia Lorca e começou a perceber que aqueles elementos da cultura sertaneja que admirava desde menino e que formaram sua visão de mundo possuíam forte potencial para a renovação do teatro brasileiro. Desde então, suas peças retomam folhetos de cordel e entremezes de autoria popular e mesmo os seus poemas desta época já apresentavam esta tendência.

Estava claro o caminho artístico de Suassuna. Suas peças de teatro, romances e poemas, bem como toda a sua produção no domínio das artes plásticas começam a compor um universo uno cuja fonte profunda inspiradora é o grande tesouro da produção popular

brasileira (e nordestina em particular). Em 18 de outubro de 1970, no Recife, é lançado oficialmente o Movimento Armorial. Os princípios norteadores desse movimento, que foi idealizado por Suassuna, são: a busca pela realização de uma arte erudita brasileira a partir de elementos da nossa cultura popular e a integração entre manifestações artísticas.

Os primeiros cinco anos que se seguiram ao lançamento do Movimento Armorial são considerados a “Fase Experimental”, que foi seguida de uma segunda fase mais amadurecida, conhecida como Fase Romançal. Depois disso, por volta de 1980, há quem anuncie o fim do movimento. No entanto, outros defendem que há, pelo contrário, um momento de aprofundamento das questões levantadas nos anos anteriores com a chegada de novos artistas na chamada Fase Arraial.

Na verdade, data exatamente de 1980 a publicação do primeiro álbum das chamadas iluminogravuras – neologismo formado pelas palavras *iluminura* e *gravura*. Essas duas modalidades artísticas, que juntas nomeiam o trabalho de Suassuna, têm em comum o fato de trazerem em si indicações de união entre a literatura e as artes plásticas¹. Nas iluminogravuras, não é diferente, e os símbolos que compõem o universo artístico de Suassuna são sintetizados na integração entre palavras e imagens. Foram publicados dois álbuns com essa produção, cada um com dez sonetos escritos e ilustrados em matriz pelo próprio poeta em folhas de papel cartão: *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980) e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985).

É evidente que qualquer trabalho sobre este tema deve passar pela apreciação do diálogo entre a literatura e as outras artes – sem essa consciência integradora da intersemiose, a leitura das iluminogravuras seria incompleta. A relação intersemiótica que se estabelece nas iluminogravuras de Suassuna é entre poesia e pintura, e o estudo comparativo entre essas duas modalidades não é novidade. Gonçalves (1994) explica que já na Antiguidade o assunto das artes comparadas foi de grande importância, e que os frutos das análises desse período foram retomados nos séculos XVI, XVII e XVIII, estando bastante presentes tanto nas produções artísticas quanto nas discussões críticas e filosóficas nesses séculos. Ainda segundo esse mesmo autor, no início do século XVIII, pensadores e artistas evocaram textos gregos e latinos – o *ut pictura poesis* de Horácio e a frase “a pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala” de Simônides de Ceos, por exemplo – para defender uma forte união e influência criadora entre os dois gêneros.

¹ Pensando especificamente na xilogravura popular e na sua presença em capas de cordel.

Em 1766, G. E. Lessing muda o rumo das discussões sobre o tema com a publicação do seu trabalho *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Pode-se sintetizar a postulação do autor da seguinte maneira:

a forma, nas artes plásticas, é espacial, pois o aspecto visível dos objetos pode ser mais bem apresentado justaposto, num lampejo de tempo; a literatura, por outro lado, fazendo uso da linguagem, para harmonizar-se com a característica essencial de seu instrumento, deve se basear em alguma forma de narrativa. (GONÇALVES, 1994, p. 89-90)

Em sua análise, Lessing posiciona a poesia como hierarquicamente superior à pintura. Foucault (1984) diz que a separação entre os sistemas de representação plástica e de referência linguística é tal que não há como não haver, entre os dois, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem ou a imagem é regradada pelo contexto. O autor cita apenas dois casos de exceção: quando o livro é apenas um comentário da imagem e quando o quadro é dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. No caso das iluminogravuras, não pretendemos apontar superioridade de nenhuma das duas modalidades. Suassuna afirmou repetidas vezes que seu desenho é fruto da sua poesia, e não o inverso. Apontar superioridade do texto, no entanto, seria, na nossa opinião, desconsiderar a integração existente entre texto e imagem nas iluminogravuras.

Propomos uma “leitura intersemiótica” que, mesmo levando em conta os pressupostos teóricos aqui discutidos, não perca de vista o seu caráter de leitura, ou de tentativa inicial de interpretação que considere tanto as imagens poéticas quanto as imagens pictóricas envolvidas. Sobre isso, Umberto Eco diz que todo texto “está entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” (ECO, 2012, p. 37) e que “a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo” (ECO, 2012, p. 43).

De acordo com Paz (1996), qualquer idioma se constitui em uma infinita possibilidade de significados. Quando transformada em frase, verdadeiramente em linguagem, essa possibilidade tende a fixar-se em uma única direção. No entanto, “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários.” (PAZ, 1996, p. 45). Referindo-se a imagens pictóricas, Manguel (2009, p.27) diz que quando lemos imagens “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e (...) conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”.

Baseando-se em estudos da psicologia cognitiva, Varga (1999) diz que a ideia de se comparar texto e imagem, do ponto de vista da recepção, não é, como pode parecer à primeira vista, um movimento de comparação de duas atividades radicalmente diferentes. Ao estudar obras onde palavra e imagem partilham um espaço comum, o autor propõe, então, dar prioridade às coincidências que unem os dois sistemas. Pragmaticamente, fala de três tipos de coincidência: a coincidência parcial, que acontece quando parte do texto pode ser separada do resto na medida em que constitui, também, uma imagem (o autor complementa que a imagem não existe para decorar, mas para dar ao leitor uma segunda possibilidade de leitura); a coincidência total, caso em que texto e imagem são completamente inseparáveis, a saber, o poema figurativo, o poema visual e a pintura textual; a coincidência escondida, caso em que textos literários são produzidos a partir de imagens, no fenômeno *ekphrasis*.

Hoek (2006) faz sua reflexão sobre obras que integram texto e imagem a partir de duas perspectivas: a da recepção e a da produção. Do ponto de vista da produção é preciso notar que, enquanto o observador percebe imagem e texto como simultâneos, o artista, por outro lado, faz uma escolha a partir de um critério de sucessão. Seguindo esse critério, Hoek (2006) propõe, então, três classificações. A primeira, quando a imagem precede o texto. A segunda, quando o texto precede a imagem, gerando uma relação multimedial (em uma única obra) ou transmedial (duas obras diferentes). Por fim, quando há simultaneidade – texto e imagem perdem a auto-suficiência criando, a depender da relação física existente, um discurso misto ou sincrético.

O texto das iluminogravuras precede suas ilustrações e não há, em geral, presença de *ekphrasis*. Única exceção talvez seja na obra “O Mundo do Sertão”, em que há referências que sugerem a construção do soneto a partir do brasão da família Suassuna, criado por Ariano. Podemos falar, portanto, em relação multimedial intensificada pelo fato de poeta e ilustrador serem a mesma pessoa. Essa relação se fortalece também, a nosso ver, pela coesão simbólica que caracteriza a obra de Ariano Suassuna.

Apenas quatro sonetos dos vinte que foram iluminogravados não faziam parte anteriormente de um livro chamado *Vida Nova Sertaneja*. Como em *Vida Nova*, de Dante Alighieri, o texto desse livro é composto por intercalações de poesia e prosa. Os trechos em prosa apresentam os sonetos que seguem, fazendo referências a fatos da vida do autor que contextualizam o soneto e garantem a sequência narrativa entre eles, que formam, assim, uma autobiografia poética.

A existência deste texto anterior permite afirmar que, já em sua concepção, os

sonetos iluminogravados formavam um conjunto que, na verdade, seguia uma linha narrativa. Se, em *Vida Nova Brasileira*, esta linha narrativa era entrelaçada pela prosa, nos álbuns iluminogravados ela fica a cargo da ordenação dentro dos álbuns e da interpretação do leitor. No caso do primeiro álbum, *Dez Sonetos com Mote Alheio*, há também uma espécie de roteiro de leitura, uma folha introdutória em que, de maneira sucinta, Suassuna apresenta o tema de cada uma das iluminogravuras.

Apesar de serem quase os mesmos sonetos nos dois casos, a ordenação deles nos álbuns iluminogravados não é a mesma presente em *Vida Nova Brasileira*. Acontece que é tão grande a conexão entre esses sonetos que a alteração da ordem não prejudica o sentimento de conjunto e de lógica linear. Há, nos dois casos, uma espécie de linha narrativa que pode ser identificada pelo leitor e um sentimento de conjunto reforçado pela presença de elementos claramente incluídos em um mesmo universo simbólico.

Essa recorrência simbólica é significativa tanto no âmbito pictórico quanto no âmbito lexical da iluminogravuras e mostra-nos que o caráter “sistêmico” do trabalho de Suassuna demanda que qualquer estudo sobre uma de suas partes seja feito com uma certa visão da totalidade. A construção dessa enorme obra de arte completa passa por sua produção em prosa, verso, pintura. Mas também em tapeçaria, por exemplo, e nas grandes esculturas que foram feitas por Arnaldo Barbosa para compor a Ilumiara Pedra do Reino, espaço idealizado por Suassuna em São José do Belmonte. Podemos, inclusive, dizer que a própria vida do escritor fazia parte deste projeto: suas aulas-espetáculo, a maneira como fez e decorou sua casa, sua maneira de se vestir, os apelidos que dava aos mais próximos.

No universo artístico uno de Suassuna inserem-se símbolos e alegorias próprias. A romã como representação do feminino é um exemplo, bem como a imagem de Caetana, alegoria original criada a partir do nome dado pelos sertanejos para a morte. Há, inclusive, um léxico característico deste universo. Por fim, há também nesta obra uma certa coesão temática, que está fortemente associada aos símbolos, alegorias e ao uso do léxico já comentados. Já atentava para esta relativa unidade temática Carlos Newton Júnior, que organizou seu trabalho sobre a poesia de Suassuna sob o título de “O Pai, o Exílio e o Reino”, sendo, para ele, esses os três eixos sobre os quais se constrói a poética do autor.

Nas iluminogravuras, há uma primeira síntese deste universo, inclusive no que ele representa de concretização do projeto armorial: criação de uma arte erudita brasileira a partir de raízes da cultura popular e da união de modalidades artísticas diferentes. É nas iluminogravuras que a experiência como artista visual, que já havia começado no *Romance d’A Pedra do Reino* (1971), se completa e garante a ampliação do universo

poético de Suassuna. Nesta perspectiva de integração, propomos que a leitura e a análise da iluminogravura aqui selecionada passe pelo trabalho com as representações simbólicas associadas a três eixos que, sendo parte da mesma obra, não poderiam ser totalmente separados daqueles três escolhidos por Carlos Newton Júnior: **morte**, ao **feminino** e ao **sagrado**. Acreditamos que esses temas são significativos e complementares, pois, como afirma Ângela Vaz Leão em artigo sobre “A Tigre Negra”, várias dessas iluminogravuras “sintetizam a vida humana, aproximando simbolicamente as três experiências fundamentais do Homem: o gozo amoroso, a volúpia do morrer e o êxtase diante do Divino.” (LEÃO, 2003, p.23).

A iluminogravura “O Mundo do Sertão” faz parte do primeiro álbum, *Dez Sonetos com Mote Alheio*. Pertencente ao universo do romanceiro popular nordestino, a poesia de improviso dos cantadores frequentemente envolve desafios a partir de um “mote”, que pode ter um ou dois versos e deve ser “glosado” sem alterações pelo poeta, normalmente ao final da glosa.

A retomada de textos de outros autores é bem comum na obra de Suassuna. Pode-se dizer que a intertextualidade é uma das características marcantes de seu processo criativo: muitas de suas peças, por exemplo, são baseadas em folhetos de cordel, ou espetáculos de mamulengo; há também muitas alusões à Bíblia e citações de textos de outros autores nos poemas, romances e peças desse escritor. Um dos desafios da análise dos sonetos iluminogravados, portanto, é justamente a identificação dessas fontes múltiplas e significativas na construção desses textos.

No álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*, há, em geral, uma relação mais direta entre texto e ilustração. Isso não é verdade para todas as imagens presentes no álbum, mas há uma frequência significativa dessas correspondências em todas as dez iluminogravuras que o compõem. Outra característica geral deste primeiro conjunto é o uso constante de fundo branco sobre o qual se apresentam o texto e as imagens. Além disso, pouca é a variedade de cores: excetuando-se a pequena área verde na bandeira da figura do canto inferior direito desta primeira iluminogravura, as únicas cores utilizadas nas dez obras deste álbum são: preto, marrom, azul, amarelo e vermelho.

Mais uma singularidade desse primeiro conjunto é a presença de molduras delimitadoras, que parecem, aliadas ao uso do fundo branco, marcar um maior parentesco entre as iluminogravuras do primeiro álbum com as iluminuras medievais. Além da aproximação com as iluminuras, a pouca variedade de cores comentada no parágrafo anterior também faz transparecer o parentesco com a arte heráldica, que aceitava,

tradicionalmente, apenas o uso de cinco variedades de esmaltes: *blau* (azul); *goles* (vermelho); *sinopla* (verde); *sable* (preto); *púrpura* (roxo) (TOSTES, 1983, p. 38).

Nos primeiros sonetos desse álbum, a visão da morte é traumática, devastadora. Fala-se da morte do pai, e de uma vida marcada pelo sangue, pela ausência. A noção de herança se associa a uma força opressora, uma exigência moral advinda do exemplo a seguir. Em “A Mulher e o Reino”, a iluminogravura que antecede esta que aqui nos interessa, há o começo de uma transfiguração. O caos estabelecido por “A Acauhan – A Malhada da Onça” e continuado em “Infância” e “Estrada” encontra no soneto seguinte, “A Mulher e o Reino”, uma força de resistência trazida pela presença do feminino.

É marcante o contraste entre a imagem de fragilidade diante do terrível, do caótico, presente em “Estrada” e o empoderamento que o canto à mulher proporciona ao poeta em “A Mulher e o Reino”. Nos dois tercetos do soneto, tendo encontrado a segurança naquela que representa como Chão e Anel, o poeta se fortalece e pode começar a combater e negar a finitude da vida, antes tão devastadora e traumática.

Nessa mudança de perspectiva, o toque de um deus permite encarar a morte não só como algo natural, mas também como um evento que pode resultar, a partir de uma intervenção divina, de uma aproximação, por exemplo, entre a vida e o obscuro. A ideia estritamente negativa de morte dá lugar a uma noção mais complexa e menos polarizada desse evento, de forma que ele é associado a conceitos antes improváveis: amor, vida e Deus.

A aproximação de extremos opostos e a preocupação com a efemeridade da vida lembra-nos o Barroco do tema anunciado para o soneto “A Mulher e o Reino”. Desses contrastes, surge uma espécie de síntese: o amor como forma de acesso ao sagrado e, portanto, como arma de desafio contra a morte, revela-se como mecanismo de fortalecimento poderoso a partir da próxima iluminogravura no álbum. Se, em “A Estrada”, o poeta duvidava de sua força, em “O Mundo do Sertão”, ele é capaz de iniciar um movimento de reação: é o momento de, empoderado pela força do feminino e iluminado pela possibilidade do encontro com o divino, reagir diante das forças desmanteladoras do mundo e “alçar-se, nas asas, ao Sagrado”:

Figura 1 - "O Mundo do Sertão"



O Mundo do Sertão

Com tema do Nosso Armorial

Diante de mim, as malhas amarelas
do Mundo, onça castanha e desmedida.
No campo rubro, a Asna azul da vida:
à cruz de Azul, o Mal se desmantela.

Mas a Prata sem sol destas moedas
perturba a Cruz e as Rosas mal partidas.
E a Marca negra, esquerda, inesquecida,
corta a Prata das folhas e fivelas.

E enquanto o Fogo clama à Pedra rija
que até o fim serei desnorteado,
que até no Pardo o Cego desespera,

o Cavalo castanho, na cotuija,
tenta alçar-se, nas asas, ao Sagrado,
ladrando entre as Esfinges e a Pantera.

Fonte: SUASSUNA, 1980.

Como já foi dito, o primeiro álbum de iluminogravuras, publicado em 1980, tem como título *Dez Sonetos com Mote Alheio*. Abaixo do título de cada soneto há, portanto, a explicitação da origem do mote usado. Do mote ou do tema, já que, apesar do que anuncia o título do álbum, apenas os quatro primeiros sonetos são feitos a partir de “motes”. Nos temas, a ideia de base a partir da qual se constrói o texto continua, mas, ao contrário do mote, as palavras exatas não precisam ser respeitadas.

A origem do tema utilizado em “O Mundo do Sertão”, o “Nosso Armorial”, parece-nos ser a chave de leitura mais importante para a análise deste texto e de suas ilustrações. A apresentação que antecede este soneto no livro *Vida Nova Brasileira* amplifica essa associação:

De outras vezes, era o próprio Mundo que me aparecia como o corpo de um Bicho fêmea, ou como um campo de escudo de armas, um desses brasões que a inocência humana inventa para dar um sentido ordenado e reluzente à existência parda, mesquinha e feia. Eu tivera vaga notícia de uma insígnia familiar nossa; era arbitrária, como todas elas, mas era bela e reluzente; e por isso, foi vendo o Sertão como um gigantesco e selvagem escudo de armas que escrevi o soneto que segue. (SUASSUNA, 1999, p. 173)

Que insígnia familiar seria essa? Há aqui referência direta à heráldica, que pode ser definida como “a arte e a ciência que determina, produz e estuda os brasões, interpreta

as origens e o significado simbólico e social de família, grupo, nação ou instituição” (TOSTES, 1983, p. 13). Segundo a autora, ela surge da necessidade de identificação dos combatentes de batalhas e torneios na Idade Média, que, tendo rostos e corpos escondidos por proteções, dificilmente poderiam ser diferenciados.

Os brasões surgem, portanto, com a finalidade de distinguir indivíduos e, aos poucos, passam a identificar grupos de uma mesma família ou província. Dentro de um mesmo grupo, reconheciam-se indivíduos por *diferenças* ao brasão familiar ou do território. No século XIII, instituem-se regras controladas pelo arautos, que regulamentam o uso dos atributos simbólicos e a sua hereditariedade. O escudo, além de ser o objeto de proteção do guerreiro, abrigava a identificação de sua família, que podia surgir de uma situação especial, de uma alusão a um nome, entre outras possibilidades.

Para Suassuna, no Brasil, a arte heráldica é predominantemente popular. Essa afirmação, ele justifica através de exemplos:

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 cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. (SUASSUNA, 1977, p. 40)

No livro “*Armorial Lusitano: genealogia e heráldica*” (1961), encontra-se uma catalogação, por ordem alfabética, das “famílias nobres” portuguesas, suas origens e suas armas. Vários dos elementos apresentados nessa publicação passam por releituras e podem ser identificados nos desenhos de Suassuna.

A origem do nome Suassuna é tupi e a escolha como nome familiar dessa palavra, que era inicialmente um apelido, fez parte de um movimento do século XIX no Brasil: “O Suassuna veio nas águas do Movimento Nativista, que deu origem à Independência do Brasil. A família do meu bisavô é originária de um engenho chamado Suassuna, aqui em Pernambuco. O ramo da nossa família era chamado *Os Suassunas* por causa do engenho” (SUASSUNA, 2015, p. 74).

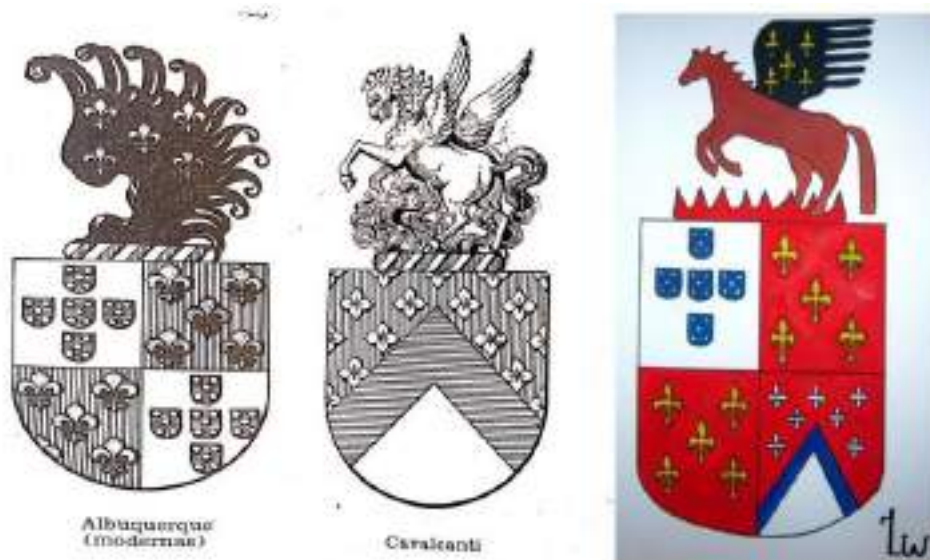
Tendo esse sobrenome surgido no Brasil, não há, portanto, registro de brasão Suassuna no *Armorial Lusitano*. Mas, como já foi dito, estão registrados nesse livro os escudos das duas famílias portuguesas das quais descendem: Albuquerque e Cavalcanti. O brasão moderno da família Albuquerque assim é descrito: “Esquartelado: o primeiro e o quarto quartéis, de prata, com cinco escudetes de azul postos em cruz, cada escudete

carregado de cinco flores-de-lis de ouro postas em sautor. Timbre: um castelo de ouro, rematado por uma flor-de-lis do mesmo; ou uma asa de negro, carregada de cinco flores-de-lis de ouro postas em sautor” (FARIA, 1961, p. 40).

Por sua vez, assim são descritas as insígnias da família Cavalcanti: “de prata, mantelado de vermelho semeado de quadrifólios do primeiro esmalte e uma asna de azul, brocante sobre o traço do mantelado. Timbre: hipogrifo rampante de sua cor, entre chamas.” (FARIA, 1961, p. 154).

A partir desses dois brasões, Suassuna cria, então, o que seria o escudo de sua família.

Figura 2 - Brasões das famílias Albuquerque, Cavalcanti e Suassuna (Brasão Suassuna: nanquim sobre papel de Lucas Suassuna Wanderley).



Fonte: Brasões Albuquerque e Cavalcanti – FARIA, 1961; Brasão Suassuna – acervo pessoal de Suassuna.

Ao reconhecer não só o tema escolhido para o soneto, mas também a “insígnia familiar” referida por Suassuna, percebe-se que nesta iluminogravura se estabelece uma das mais interessantes dinâmicas entre texto e imagem do álbum. Há, inicialmente, um fenômeno de *ekphrasis*: o soneto é escrito a partir da visagem desse sertão-mundo como um brasão, o escudo Suassuna. Vejamos como confirmar essa informação. É no quarto quartel do brasão que se vê o esmalte de *goles*, o “campo rubro” do soneto, atravessado pela asna azul, também presente no terceiro verso da primeira estrofe. A “cruz de azul”, diante da qual “o mal se desmantela”, está, por sua vez, no primeiro quartel do brasão.

O desequilíbrio que se instala no segundo quarteto do soneto, em que há

perturbação da ordem e da harmonia do mundo, aqui representado por elementos da heráldica, é causado por uma “Prata sem sol”, sem cor, e pela “Marca negra, esquerda, inesquecida”. Em outro soneto de Suassuna, “Dom”, presente no segundo álbum de iluminogravuras, vê-se com ainda mais clareza de que “Marca” se fala:

Se a visagem da Morte – a dura Garra –
para sempre meu Sangue penetrou,
deu-me a Fonte-sagrada, e, sem amarras,
essa Voz em meu sangue se selou.

A visão do Nefasto, sol da Amarga,
todo o sangue do Mundo envenenou.
Nunca mais fui o mesmo, pois a Marca,
ao sol cruel do Sono, me apontou. (SUASSUNA, 1985)

Esse tema profundo é, novamente, a angústia da morte, que deixa aqueles os quais toca para sempre assinalados. Não há como esquecer essa marca, nem apagá-la e, a partir da identificação da *ekphrasis* do brasão, vemos que é o fogo do timbre da família Cavalcanti – e que permanece no escudo dos Suassuna – que, no primeiro terceto do soneto, clama que o desespero será eterno. Essa constatação severa gera, finalmente, a reação de que falávamos: é o cavalo alado com a asa de negro e flor-de-lis que, na cornija do brasão, “tenta alçar-se, nas asas, ao Sagrado”.

Fica claro, então, que o soneto foi feito a partir da imagem da insígnia familiar do poeta. Chamamos de dinâmica essa relação porque a ilustração da iluminogravura é feita, por sua vez, a partir do soneto, e do que nele transparece daquela primeira imagem heráldica que para ele serviu de tema. Constrói-se em “O Mundo do Sertão”, portanto, uma relação que pode ser esquematizada como imagem – texto – imagem, não havendo correspondência exata em nenhuma das etapas de (re)criação.

Na ilustração há também a inclusão de imagens que não existiam no brasão, mas que estão no soneto: a esfinge e a pantera. É também delas, de seu enigma e crueldade, que o poeta, ou o cavalo que o representa, deve escapar para alcançar o sagrado. Em *Dez Sonetos com Mote Alheio*, o tema da morte, que começa como o trauma que condena o poeta a uma vivência trágica do mundo, transforma-se, ao final, em encontro terrível e maravilhoso com o sagrado, a busca maior do caminho humano. Essa reconstrução – da marca traumática no passado ao encontro futuro – é contínua, mas parece começar, depois do poderoso encontro com a mulher no soneto anterior, diante deste enigmático brasão sertanejo e todos os seus desdobramentos em imagem, texto, imagem...

Referências

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FARIA, António Machado de. *Armorial Lusitano – genealogia e heráldica*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961.

FOUCAULT, Michel. *This is not a pipe*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e Imagem*. São Paulo: Editora EDUSP, 1994.

HOEK, Leo H. 2006. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Márcia Arbex (org.). Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. 167 -189.

LEÃO, Ângela Tonelli Vaz . A tigre negra: uma iluminogravura de Ariano Suassuna. *Scripta* (PUC-MG), Belo Horizonte, v. 13, p. 13-24, 2003.

LESSING, Gottholfg Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SUASSUNA, Ariano. *Dez sonetos com mote alheio*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

_____. Entrevista: Ariano Suassuna. [2015]. Teresina: *Revista Hoblicua*. Entrevista concedida a Douglas Machado.

_____. *O Movimento Armorial*. Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento. p. 39-64. Recife: 1977.

_____. *Poemas*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999.

_____. *Sonetos de Albano Cervonegro*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1985.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *Princípios de Heráldica*. Rio de Janeiro: Fundação Mudes, 1983.

VARGA, Áron Kibédi. Entre le texte et l’image: une pragmatique des limites, in *Text and Visuality Word & Image, n°3*. Amsterdam: Editions Rocopi B.V., 1999. p.77-92.