



## DA XILOGRAVURA À PINTURA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A PLASTICIDADE E O TRAÇO MEDIEVALIZANTE DA ARTE ARMORIAL

Gabriel da Silva CONESSA<sup>1</sup>

Recebido: 26/02/2021

Aceito: 26/04/2021

### RESUMO:

O artigo esboça algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da pintura armorial – uma das manifestações artísticas mais prolíficas da Arte Armorial, estética idealizada pelo dramaturgo Ariano Suassuna –, com vistas a relacioná-la com a xilogravura, com a literatura de cordel e com o imaginário mítico-fabuloso da cultura popular do Nordeste brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura Armorial. Arte Armorial. Ariano Suassuna. Xilogravura.

### FROM XYLOGRAPHS TO PAINTING: SOME CONSIDERATIONS ABOUT PLASTICITY AND THE MEDIEVALIZING TRAIT OF ARMORIAL ART

### ABSTRACT:

The article outlines some considerations about the plasticity and medievalizing trait of armorial painting – one of the most prolific artistic manifestations of Armorial Art, aesthetics conceived by the playwright Ariano Suassuna – with a view to relating it to xylographs, cordel literature and the mythical-fabulous imagery of popular culture in Northeastern Brazil.

**KEYWORDS:** Armorial Painting. Armorial art. Ariano Suassuna. Xylographs.

### INTRODUÇÃO

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).

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis/SP



Com efeito, parte do projeto estético de Suassuna, que consistia em valorizar a cultura popular do Nordeste, inclusive com a finalidade de transpor suas múltiplas linguagens artísticas para o ambiente culto de nossa cultura, terminou por emprestar inúmeros aspectos medievais às produções artísticas de seu Movimento, uma vez que as matrizes culturais que o alimentavam conservaram as técnicas e os temas da cultura medieval ibérica e europeia introduzidos no Nordeste brasileiro no início da colonização e cultivados até hoje em virtude das antigas tradições que ainda sobrevivem em muitas das comunidades interioranas da região.

Seguramente, os aspectos medievais supramencionados podem ser verificados em todas as formas de expressão artística do movimento Armorial: da literatura à música, da cerâmica à escultura, da gravura à pintura e desta à tapeçaria. Contudo, o espaço deste trabalho é exíguo para que se empreenda uma discussão mais ampla sobre a medievalidade presente nas diversas artes armoriais, de modo que um estudo mais abrangente desses aspectos poderá ser realizado oportunamente. Restringimo-nos às artes plásticas no contexto armorial, especialmente à xilogravura e à pintura, e a escolha justifica-se pelo fato de a xilogravura representar certas particularidades do imaginário popular nordestino – marcadamente medieval – de forma binária: uma, através de seu traço; outra, porque serve de paratexto às narrativas de cordel, uma das mais autênticas formas de expressão do imaginário mítico medieval. A pintura armorial, por sua vez, mantém uma estreita ligação com a xilogravura e com o universo mítico-fabuloso do povo nordestino: sem muito esforço, é possível identificar traços típicos da xilogravura que se manifestam nas pinturas do projeto Armorial.

## **O IMAGINÁRIO POPULAR DO NORDESTE BRASILEIRO**

Grosso modo, inúmeros aspectos culturais comuns à cena europeia durante a Idade Média foram transplantados às Américas e moldaram tanto a configuração social das comunidades do Novo Mundo quanto as suas narrativas culturais. Para Ligia Vassallo (1993), a região canavieira do Nordeste brasileiro, por ser a primeira a prosperar sob a colonização, teria recebido modelos sociais, econômicos e culturais ainda muito próximo dos medievais. Ligia Vassallo (1993) e Francisco C. A. Marques (2014) enfatizam que parte da mentalidade medieval mantivera-se preservada na psicologia coletiva do Nordeste canavieiro devido a uma série de fatores: Por ser a mais antiga zona de colonização que prosperou; por permanecer distanciada das principais mudanças que ocorreram/ocorriam no restante do país; pela fermentação étnica e cultural resultante do encontro das várias culturas ali aportadas; pela estabilidade e longa duração de uma organização social semifeudal de latifúndio e patriarcalismo, perpetuadora das tradições herdadas (VASSALLO, 1993, p. 69) e, CONESSA, Gabriel da Silva. Da xilogravura à pintura: algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da Arte Armorial. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA*. ISSN 23581069



principalmente, pela forte resistência às mudanças, tão bem documentadas pela literatura de cordel. (MARQUES, 2014, p. 82).

Eis, portanto, algumas das condições que favoreceram a perpetuação, ao longo dos séculos, do legado cultural e ideológico oriundo, majoritariamente, da Península Ibérica. Marques (2014) é bastante enfático ao sublinhar a capacidade de a literatura de cordel documentar fenômenos históricos por meio de suas narrativas, sendo que esse gênero poderia ser considerado um dos principais meios responsáveis pela incursão de múltiplos arquétipos, temas, bem como de determinados discursos ideológicos no imaginário popular nordestino, que são revitalizados até hoje nos costumes, espetáculos populares, crenças e, especialmente, por meio da recriação artística de diversos artistas e autores, inclusive daqueles que ajudaram a integrar o Movimento Armorial, como veremos no desenvolvimento deste trabalho.

Câmara Cascudo (2000), ao tratar da origem do romanceiro popular do Nordeste, pontuou algumas questões muito esclarecedoras do modo como se processou a introdução de vários temas da cultura medieval no imaginário popular brasileiro. Para o folclorista, o romanceiro popular nordestino teria sua origem no cancionero ibérico. Inicialmente, sua função esteve relacionada à divulgação de narrativas tradicionais, tais como a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, *Roberto do Diabo*, *Imperatriz Porcina*, dentre outras. Essas histórias se caracterizam por relatar os incontáveis acontecimentos heroicos e fabulosos de suas personagens históricas e lendárias. Muito difundidos nos continentes europeu e americano, tais relatos foram, como acredita Câmara Cascudo (2000, p. 20), responsáveis por inserir, no imaginário popular brasileiro, as figuras clássicas da tradição medieval: os cavaleiros andantes e suas narrativas de guerra; os paladinos cristãos e seus enormes estandartes; as virgens fiéis e esposas castas caluniadas de adultério. São figuras e narrativas que a memória popular cuidou de conservar e reinventar emprestando-lhes, à medida que iam sendo narradas e ganhando popularidade, características próprias da região.

A literatura de folhetos, nos seus primórdios, ajudou a disseminar, ainda, inúmeras notícias sobre o Novo Mundo por todo o continente europeu, por volta do final do século XV. Para Francisco C. A. Marques e Esequiel G. da Silva (2020, p. 26-27), “muitos dos relatos veiculados nos primeiros folhetos de cordel impressos na Europa, eram transportados à maneira de mercadorias nas bagagens dos vendedores ambulantes pelas ruas, becos e praças medievais”, e boa parte desses impressos, como o *Mundus Novus* e a *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole novamente trovate in quattro viaggi*, descreviam, em prosa ou em versos, impressões de viagens às novas terras “descobertas”. (MARQUES; SILVA, 2020, p. 27).



Em uma das cartas de Vespúcio, intitulada *Viaggi d’Amerigo Vespucci con la vita, l’ elogia e la dissertazione giustificativa di questo celebre navigatore*, datada de 1817, edição de Padre Stanislao Canovai (1817), o navegador revela que durante suas quatro expedições às américas teria percorrido a costa do Brasil, a mando do rei de Portugal, até chegar a uma localidade que batizou como “Bahia de Todos os Santos”. Na descrição de seu relato, tem-se uma ideia de como os intelectuais, bem como o público quinhentista imaginavam as novas terras avistadas:

[...] não vimos nenhum outro animal, salvo ratos muito grandes, lagartos com duas caudas e alguma serpente. E, feitas as provisões, partimos com vento Sul e Sudoeste, porque tínhamos um regimento do Rei ordenando que o navio que se perdesse da frota ou de seu Capitão, devia retornar à terra da viagem passada. Descobrimos um Porto, que pusemos o nome de Bahia de Todos os Santos, e prouve Deus dar-nos tão bom tempo que em dezessete dias aportamos naquela terra, que distava umas 300 léguas da ilha. (CANOVAI, 1817, p. 113).

De acordo com o medievalista Paul Zumthor (1980, p. 220), não demoraria e logo sairiam do meio desse público, com suas crenças, mitos e imaginário, aqueles colonos e missionários que iriam colonizar e povoar o Novo Mundo. Desta feita, os colonos europeus que desembarcaram na costa brasileira trouxeram consigo uma visão particular de mundo: “uma visão que vinha sendo plasmada por meio da literatura de folhetos e que costumava desenhar o Novo Mundo como uma terra paradisíaca, plena de criaturas exóticas e de pessoas vivendo ainda à margem do mundo civilizado” (MARQUES, 2020, p. 32).

Esse imaginário transportado na bagagem e na memória do colonizador se manteve quase inalterado no Nordeste brasileiro, em virtude das condições que tratamos de apresentar no início deste trabalho. Por esses e outros motivos, é possível identificar, mesmo no século XX, inúmeros vestígios de um imaginário tipicamente medieval povoado de monstros, demônios e animais exóticos, semelhantes àqueles descritos na carta de Vespúcio. Cabe ressaltar que esse imaginário, de raiz ibérica, perpetua-se aqui, no encontro com os mitos e lendas indígenas e mais tarde com os relatos da cultura africana. Essa teria sido a mescla constituinte que deu origem à mentalidade e à cultura popular nordestina.

Vê-se, a partir dessas considerações, a diversidade cultural que nutre a conformação do imaginário mítico-fabuloso subjacente à cultura popular do Nordeste brasileiro. Desse modo, podemos compreender o quanto é significativo, para o nosso recorte, quando parte das teses do Movimento Armorial propõe realizar uma arte brasileira erudita a partir das várias formas de expressão daquela cultura, partindo, antes de tudo, de uma identificação das obras do Movimento com o “espírito mágico dos folhetos do Romancero Popular nordestino”. (SUASSUNA, 1977). Essa

CONESSA, Gabriel da Silva. Da xilogravura à pintura: algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da Arte Armorial. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-PA. ISSN 23581069



literatura incorporou as narrativas de um cânone oral – quadras, cantigas, repentes, contos populares, cordéis etc. – de ampla divulgação no Nordeste que se formou a partir de vários relatos do colonizador europeu e das histórias dos primeiros folhetos portugueses aqui aportados. Esses motivos justificam, em parte, o caráter arcaizante dos folhetos, o que, sem dúvidas, terá ressonâncias nas diversas manifestações artísticas do Armorial.

## **A XILOGRAVURA ARMORIAL E O CONTEXTO MEDIEVAL(IZANTE) NORDESTINO**

A xilogravura – técnica medieval de gravação em relevo – utiliza a madeira como matriz, possibilitando a reprodução da imagem gravada sobre papel. Chegou ao Brasil com a tipografia, no início do século XIX, quando a corte portuguesa se estabeleceu no Rio de Janeiro, por volta de 1808, portando na bagagem os recursos necessários para que fosse implantado a primeira prensa, de muitas outras que vieram a seguir. Para Nelson Werneck Sodré (1982), não demorou muito para que esses prelos se interiorizassem, atingindo, inclusive, o Nordeste. Logo, em meados do século XIX, todas as províncias tinham suas prensas. Gilmar de Carvalho (1995) considera a interiorização destas prensas o agente primordial para o surgimento do folheto de cordel impresso, o qual, uma vez partindo de uma forte tradição oral de ampla divulgação no Nordeste, recorria à xilogravura para ganhar forma em termos de escritura.

De acordo com algumas informações constantes em Carvalho (1995, p. 144-148), a xilogravura quase sempre ocupou espaços pouco generosos até a sua passagem de mero recurso tipográfico à expressão artística. Inicialmente serviu de suporte aos jornais brasileiros do século XIX e às capas dos primeiros folhetos<sup>2</sup> da literatura de cordel, que, antes disso, quando ilustradas, reproduziam fotogramas de filmes, cartão postal ou gravuras recortadas de revistas sem muita sintonia com o conteúdo da narrativa. O estabelecimento crescente de casas editoriais contribuiu, em grande medida, para que esta técnica fosse ressaltada em seu caráter utilitário ou como mero recurso tipográfico. Por outro lado, a crescente demanda de folhetos impressos fez com que a atividade editorial despontasse como negócio, acenando, desse modo, para a urgência em despertar a criatividade na produção de folhetos com capas ilustradas a partir do imaginário popular contido nos versos de suas narrativas, tendo como principal finalidade atrair seu público leitor. Durante esse processo, a xilogravura se reinventa, e, apesar de ainda permanecer como recurso editorial, se torna

<sup>2</sup>De acordo com Gilmar de Carvalho, ao estudar a capa de folhetos de cordel, Liêdo Maranhão observou que algumas eram inicialmente gráficas, contendo apenas título e autor, trazendo algumas referências à tipografia de onde provinham (1995, p. 148).



uma forma de expressão artística, sobretudo por representar, em termos de imagem, todo o universo mágico contido nas narrativas dos folhetos nordestinos. Ao longo da história, a xilogravura, enquanto forma de expressão artística, passou a ser do interesse de múltiplos xilógrafos, o que fez com que esta técnica rompesse com os rígidos limites da encomenda e ocupasse, mais tarde, espaços mais amplos, tais como exposições de artes plásticas, inclusive aquelas promovidas pelo Movimento Armorial.

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, isto é, alguns anos antes da exposição de artes plásticas do Armorial<sup>3</sup>, 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 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).

As gravuras de Samico orbitam em torno desse “Reino Mágico” tal qual é o Sertão veiculado nas narrativas dos folhetos do Romanceiro; um Sertão “povoado de monstros e animais lendários, oriundos do folheto ou da tradição bíblica, frequentemente popularizada, ou de bichos que pertencem à vida cotidiana do homem do sertão” (SANTOS, 1999, p. 206). Convém destacar que esses animais fabulosos pertencem à mesma tradição daqueles descritos nas cartas de Vespúcio no século XV que, como vimos, ajudou a alimentar todo o imaginário do público europeu quinhentista. Em uma de suas

<sup>3</sup> Embora Suassuna tenha lançado o Movimento somente em 1970, a estética Armorial é resultado de pesquisas que tiveram início desde sua participação no Teatro de Estudantes de Pernambuco, em 1940.

CONESSA, Gabriel da Silva. Da xilogravura à pintura: algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da Arte Armorial. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-PA. ISSN 23581069

cartas, denominada *Quatro Diários ou Quatro Navegações*, assim descreve Vespúcio os animais vistos na costa litorânea do Novo Mundo:

Saltamos em terra e, depois de percorrer, por um cantinho que levava à floresta, à distância de um tiro de besta, logo encontramos muitas cabanas que aquela gente ali erguera para pescar, nas quais acenderam o fogo para cozinhar as refeições, e de fato já se assavam animais e muitos peixes de várias espécies. Vimos que se assava ali certo animal que, exceto pelas asas, que não tinha, era muito semelhante à serpente e parecia tão bruto e selvagem que nos espantávamos muito de sua ferocidade. Caminhando adiante pelas mesmas cabanas, encontramos vivas inúmeras serpentes como esta, que, atados os pés, tinham a boca amarrada com uma espécie de corda para que não a abrissem, como se costuma fazer com cães e outros animais para que não possam morder. O aspecto delas é muito feroz, e, considerando-as venenosas, não ousamos tocá-las. Têm a mesma altura de um cabrito, com braça e meia de comprimento; pés longos e robustos, armados de unhas bem fortes; pele de muitas cores. Possuem focinho e a aparência de verdadeira serpente, de cujas narinas por sobre o dorso até a ponta da cauda se estende um tipo de pelo espesso ou cerda, de modo que julgamos que aqueles animais eram de fato serpentes, e, não obstante, aquela gente as come. (VESPÚCIO, 2003, p.82)

A descrição hiperbólica de tais animais monstruosos e fabulosos transmitiu-se mais tarde às américas durante o processo de colonização, conservando-se no seio de uma sociedade agrária organizada em torno de um sistema semifeudal semelhante ao da Europa medieval. Tais crenças e descrições fermentaram a imaginação de poetas populares na descrição de outros monstros e animais igualmente fabulosos, como nestas estrofes do folheto *O Monstro Misterioso*, de Manoel D'Almeida Filho (s/d, p. 4):

Existia num Condado  
 Numa esquisita montanha  
 Um monstro descomunal  
 Cheio de mistério e manha  
 Que ninguém compreendia  
 Sua formação estranha.

Tinha o corpo de leão  
 Cabelos grandes e pretos  
 Duros, parecendo aço  
 De ganchos como gravetos  
 Topando numa pessoa  
 Furavam mais que espetos.

Desse corpo monstruoso  
 Como uma aberração  
 Saíam sete cabeças:  
 A primeira de leão  
 A segunda de cavalo  
 E a terceira era de cão.

A quarta cabeça era  
 De uma lebre, finalmente  
 A quinta de caracol  
 A sexta era de serpente  
 A sétima de um pato  
 Com aspecto repelente.

Abaixo, tem-se uma gravura de Samico intitulada “Juvenal e o dragão”<sup>4</sup>, título homônimo ao do folheto de Leandro Gomes de Barros, que serve de esteio à produção da obra em tela:



Figura 1: Gravura de Gilvan Samico – Juvenal e o dragão. (Fonte: SUASSUNA, A. *O Movimento Armorial*. Recife: UFPE, 1974)

A gravura reproduz não só o título do folheto, como também alguns elementos de sua narrativa. A história relata as peregrinações de Juvenal que, inicialmente, era um rapaz pobre, porém tão corajoso, que, após receber três carneiros de herança, os troca por três cachorros com poderes mágicos, iniciando assim sua jornada em busca de aventuras. Ao longo de sua trajetória, Juvenal encontra uma princesa em perigo, salva-a após matar o dragão que ameaçava a sua vida e a prosperidade de seu reino, dando assim continuidade em sua jornada na busca por novos desafios.

<sup>4</sup> De autoria do poeta popular nordestino Leandro Gomes de Barros, este folheto, assim como outros atribuídos ao autor, segue sendo editado por João Martins de Ataíde, que comprou todo o espólio do poeta, após sua morte em 1918. CONESSA, Gabriel da Silva. Da xilogravura à pintura: algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da Arte Armorial. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-PA. ISSN 23581069



Mais tarde retorna ao reino e desmascara um impostor que dizia ser o matador do dragão; em seguida, casa-se com a princesa.

O critério da medievalidade entra na obra de Samico pelo viés intertextual que sua gravura estabelece com a narrativa do folheto de cordel e com os traços da xilogravura popular, uma vez que tanto a poesia narrativa nordestina quanto a xilo guardam fortes marcas do imaginário medieval. Quanto à xilogravura popular, da qual Samico se utiliza dos traços, nela é possível identificar, como destaca Suassuna, um grau de parentesco com a xilogravura medieval:

Eu olhava as reproduções de gravuras medievais que me caíam nas mãos; ou as da pintura catalã espanhola dos retábulos românicos em madeira; ou as dos apocalípticos ilustradores de textos proféticos; olhava-as todas e sentia em todas elas uma pureza, uma força. [...] Para mim, porém, o mais importante de tudo era que a xilogravura popular nordestina me encantava tanto quanto aquelas artes românicas e pré-renascentistas a que me referi. Tanto ou mais ainda. Entenda-se de uma vez por todas que quando falo nessas coisas não é pregando uma impossível e ridícula cruzada no sentido de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira: é apenas por reconhecer tais elementos e semelhanças na cultura brasileira do povo (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 2008, p. 214)

O parentesco com as xilogravuras nordestinas pode ser verificado na gravura de Samico pelo fato de o xilógrafo recorrer à mesma técnica medieval de entalhe na madeira da qual também se valeram outros gravuristas nordestinos, os quais, partindo dessa técnica rudimentar, ajudaram a criar um traço singular e característico de xilogravura, e que agora aparece na obra de Samico que os utiliza para representar, de modo simbólico, o conteúdo da narrativa cordelesca de Leandro Gomes de Barros. As figuras representadas na gravura são contornadas por um traço forte, vigoroso. Vê-se, também, uma ampla superfície branca em contraste com as zonas chapadas de negro. O dragão, que ocupa o centro da obra, é bastante emblemático, contornado com traços semelhantes aos da xilogravura popular nordestina, mas preenchido em cores do Armorial, e em muitos aspectos se assemelha aos dragões estampados nos escudos e bandeiras medievais.

É importante ressaltar que Gilvan Samico compõe essa gravura dentro de uma tradição e totalmente consciente do sentido simbólico das figuras que permeiam a sua obra. A peleja com o dragão não encontra correspondentes com o universo real, no entanto, ela é uma representação simbólica totalmente depositária de um desejo de vencer o mal. Cabe destacar que o sentido da expressão “vencer o mal”, no contexto do folheto inspirador de Samico, não está atrelado somente ao sentido religioso do termo. Antes, e por extensão, deseja-se vencer o mal que se impõe cotidianamente à vida: as intrigas, os maus políticos, a fome, a luta constante contra a hostilidade do meio e as intempéries, principalmente aquelas que se impõem periodicamente à sobrevivência.



A gravura posta em questão revela também elementos da tradição católica dos fins da Idade Média. Durante o processo de colonização, o Brasil teria recebido não só modelos econômicos semelhantes aos medievais, mas também a ideologia predominante na metrópole, caracterizada, sobretudo, por uma profunda religiosidade que marcaria a sociedade e suas formas de expressão. Por estes motivos é possível enxergar na obra de Samico uma alusão à figura de São Jorge. No entanto, cabe ressaltar que a relação entre essas duas figuras passa, por um lado, pelo filtro da cultura regional, e por outro, pela intertextualidade com a iconografia e os textos hagiográficos. Juvenal não se parece com um cavaleiro templário como São Jorge, antes é um sertanejo, ou o típico “valente do sertão”, herói das narrativas de cordel.

Se observarmos uma passagem específica do folheto, notamos que a gravura estabelece uma relação intertextual com a narrativa em cordel, sendo possível ainda perceber elementos de uma outra religiosidade representada nos nomes dos três cães de Juvenal:

Cada um desses cachorros  
é um grande defensor  
se acabam morrem lutando  
em defesa do senhor  
são chamados “Rompe-ferro,  
Ventania e provador”. (ATAÍDE *apud* SANTOS, 1999, p. 211)

Os cães receberam nomes similares aos das entidades da Umbanda no Nordeste: Rompe-Ferro e Ventania, por exemplo, nomes de entidades que simbolizam a resistência do povo africano na região. Evidencia-se, portanto, o diálogo com elementos de uma religiosidade de origem africana, e instaura-se, num sentido mais amplo, a cultura do “romper”, o romper com o uso da força, da coragem, ou da fé, para vencer o tal dragão, que como mencionamos, significa tantas outras coisas no âmbito da cultura popular da região. Ainda é possível identificar na obra de Samico a presença de três pombas brancas que, como os outros personagens que desatacamos, também se constituem como elementos da narrativa que se conservou na gravura. O fato, como narra o folheto, é que os três cães, ao concluírem a missão de matar o dragão, teriam se metamorfoseado em três pombas. Toda a ação se passa em frente a uma gruta onde vive o dragão, que também está bem representada na gravura. Para Idelette M. F. dos Santos (1999), nessa gruta é possível identificar uma referência simbólica à mulher e à princesa, elementos importantes da narrativa que não aparecem na gravura de Samico. Ainda segundo a pesquisadora, “esta ausência figurada – presença difusa, lembra certos aspectos da pintura religiosa medieval, em que a presença da Virgem era marcada tão-somente por um objeto, ou uma mão” (SANTOS, 1999, p. 211). Estas considerações nos permitem entender o processo de



transposição dos componentes figurativos da narrativa para os moldes da xilogravura, e, como a gravura passou a representar, de modo simbólico, a narrativa inteira. Entendemos ainda que a xilogravura Armorial se utiliza dos traços da xilogravura popular nordestina e ao mesmo tempo de elementos medievalizantes, no sentido de que ela retrata por meio desses traços todo o imaginário medieval que ainda sobrevive no Nordeste.

## A PINTURA ARMORIAL E SEU TRAÇO MEDIEVALIZANTE

Embora muitos artistas não integrassem o Movimento, apesar de suas obras se encaixarem na estética armorial, no Recife havia uma efervescência cultural e quase que um culto ao Armorial que acabou motivando muitos artistas a aderirem ao traço marcante da estética proposta por Suassuna. Dentre esses nomes destaca-se o de Miguel dos Santos, artista plástico que chegou a participar da Segunda Exposição de Arte Armorial em 1971. Ao referir-se à pintura de Miguel dos Santos, sobretudo “A Besta Bruzacã”, inspirada no romance da *Pedra do Reino*, Suassuna nos leva a entender que os elementos armoriais que ajudam a definir o traço de Miguel não só dialogam com a armorialidade de seu romance, e de sua obra em geral, como também expressam o modo como, pela ótica armorial, o povo brasileiro concebe o real:

[...] é à mesma linhagem de Miguel dos Santos [...] que eu pertença, tanto em minha Poesia, como em meu Teatro, ou no meu “Romance d’A Pedra do Reino”. [...] a pintura de Miguel dos Santos é algo que me entusiasma, principalmente quando ele povoa seus quadros a óleo, ou suas cerâmicas, de bichos estranhos: dragões, metamorfoses, cachorros endemoninhados, santos, mitos e personagens nordestinos, anjos e demônios – uma obra tão ligada ao Romanceiro e, por isso mesmo, tão expressiva da visão tragicamente fatalista, cruelmente alegre e miticamente verdadeira que o Povo brasileiro tem do real. (SUASSUNA, 1977, p. 42)

A partir das observações de Suassuna, é possível inferir que a “Besta Bruzacã” constitui-se como uma verdadeira metáfora de como o nordestino lê e interpreta seu mundo e sua realidade. Eis uma demonstração da referida obra de Miguel dos Santos:



Figura 2: Miguel dos Santos – A Besta Bruzacã (Fonte: SUASSUNA, A. *Romance da Pedra do Reino*, 1971)

O autor funde, na sua obra em destaque, os traços da xilogravura com o imaginário mítico-fabuloso do povo nordestino: a besta Bruzacã pertence à mesma tradição dos animais monstruosos que os sertanejos e os santos enfrentam na iconografia e na literatura popular. O Movimento de Suassuna propõe realizar uma arte substanciada pela cultura popular do Nordeste, de modo que cabe à pintura Armorial dar plasticidade a essa cultura por meio da representação pictórica. Como inspiração advinda das gravuras populares, é possível identificar na obra em destaque: ausência de perspectiva ou profundidade; contornos bem fortes delineando a figura da Bruzacã, e ainda, grande proporção de zonas pintadas em negro contrastando com o restante da superfície em branco. Esta pintura é bastante expressiva do modo como o Movimento procurou representar algumas figuras do imaginário popular nordestino se utilizando do traço Armorial.

Vale assinalar o fato de que a Besta Bruzacã, de Miguel dos Santos, recria no seio da pintura Armorial um relato mítico que teria sua origem no Brasil Colônia. Trata-se da lenda da “Ipupiara”, uma espécie de monstro marinho que, inclusive, foi representado na gravura de Pêro Magalhães Gandavo, em 1575:



Figura 3: Pêro Magalhães Gandavo – Baltasar Ferreira, filho do capitão-mor de São Vicente, atacando a Ipupiara. (Gravura da *Hist. da Província de Santa Cruz*, de 1575)

A gravura de Gandavo serve de ilustração às descrições que Frei Vicente Salvador fez sobre a “Ipupiara” na sua *História do Brasil*. O monstro, segundo os relatos de Salvador, teria aparecido a Baltasar Ferreira, na capitania de São Vicente, por volta de 1564:

Na Capitania de São Vicente, na era de 1564, saiu uma noite um monstro marinho à praia, o qual, visto de um mancebo chamado Baltasar Ferreira, filho do capitão, se foi a ele com uma espada e, levantando-se o peixe direito como um homem sobre as barbatanas do rabo, lhe deu o mancebo uma estocada pela barriga com um golpe que o derribou e, tornando-se a levantar com a boca aberta para tragar, lhe deu um altabaixo na cabeça com que o atordoou, e logo acudiram alguns escravos seus que se acabaram de matar, ficando também o mancebo desmaiado e quase morto, depois de haver tido tanto ânimo. Era este monstruoso peixe de quinze palmos de comprimento, não tinha escama, tinha pele (SALVADOR, 1954 *apud* MAIOLI, 2008, p. 127).

No trecho supracitado, Salvador não só relata o momento da aparição da Ipupiara, como também nos dá a dimensão deste monstro marinho. A propósito dessas considerações, Maioli (2008, p.126) observa que a dimensão colossal do peixe, que possuía “quinze palmos<sup>5</sup> de comprimento”, e a ausência de escamas, assinalam a feição monstruosa, ao mesmo tempo aterrorizante e admirável, de um animal que parece mais integrar o imaginário popular do século XVII do que a paisagem local do Brasil. Com efeito, podemos afirmar que a Ipupiara não é tão somente um relato mítico, antes é uma

<sup>5</sup> Extensão medida entre a extremidade do dedo polegar e a do mínimo, na parte interna da mão bem aberta. Corresponde a oito polegadas ('medida') ou 22 cm, baseada no comprimento médio de um palmo.

CONESSA, Gabriel da Silva. Da xilogravura à pintura: algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da Arte Armorial. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus* Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA. ISSN 23581069



representação simbólica das facetas exuberantes da nossa fauna, contudo, convém assinalar que essa representação tem suas raízes no imaginário popular que se formou na Europa no século XV, que via a América como uma região habitada por criaturas gigantes com aspectos monstruosos. Esse imaginário, como enfatizamos algumas vezes neste trabalho, se transmite à América durante a colonização e se conserva no Nordeste brasileiro devido ao pendor para a preservação das tradições. Isso justifica não só o modo como se deu a introdução dessas figuras no imaginário popular brasileiro, como também nos leva a entender como é significativa quando parte do projeto estético-cultural de Suassuna visa recuperar elementos das raízes da cultura popular brasileira, algo que acabaria conferindo diversos aspectos medievalizantes às produções artísticas de seu movimento. A Besta Bruzacã ou a “Ipupiara Armorial” é um exemplo dessa proposição, pois demonstra que inúmeros aspectos do imaginário popular medieval permanecem vivificados no século XX, através das obras dos artistas Armoriais.

Para além das questões já discutidas, é importante ressaltar que a armorialidade das pinturas do Movimento se define por uma aquisição dos elementos pictóricos que compunham azulejos e brasões à disposição no Nordeste brasileiro. Conforme Suassuna (1974, p. 17):

[...] no Movimento Armorial, quando falávamos em “ouro”, “prata” ou “pedras preciosas”, estávamos fazendo referência era aos vidrilhos, lantejoulas e metais baratos que o Povo usa para enfeitar suas roupagens principescas, nos “autos de guerreiros”, por exemplo. Eu dizia que esses metais populares, apesar de baratos, eram mais valiosos do que os “verdadeiros” usados por ricos, porque continham uma quantidade de sonho humano.

Uma obra bastante representativa dessa categoria artística talvez seja a de Lourdes Magalhães, artista armorial que explora a dimensão emblemática e heráldica, ao passo que lança mão das lantejoulas e vidrilhos presentes em todo o Nordeste, usando tais elementos como inspiração para ornamentar seus quadros, insígnias e brasões, como é possível observar no óleo sobre tela de autoria da artista, estampado a seguir:

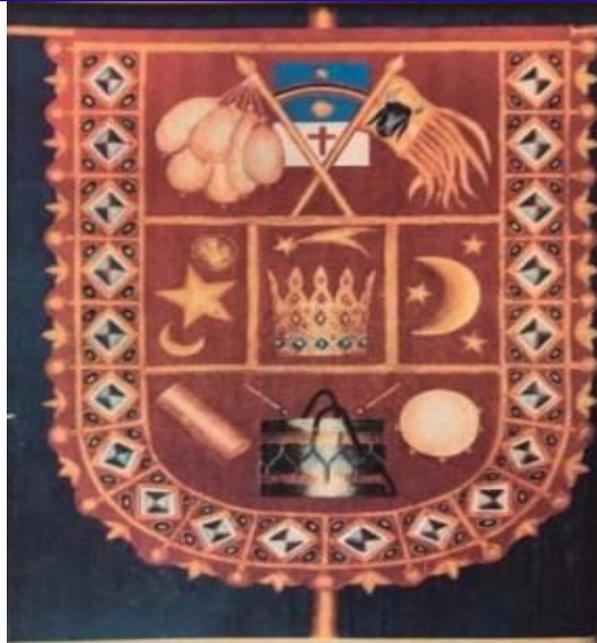


Figura 4: Óleo sobre tela – Lourdes Magalhães – Homenagem a Pernambuco.  
 (Fonte: *O Movimento Armorial*, Recife: UFPE, 1974)

A obra de Lourdes Magalhães estabelece uma interrelação plástica entre a pintura, a heráldica e as bandeiras dos espetáculos populares do Nordeste. Vê-se representado em sua pintura todo um conjunto de símbolos e insígnias que expressam o seu espírito Armorial. É interessante evidenciar o fato de que na obra em tela, existe uma combinação de traços medievalizantes – herdados da heráldica e dos brasões medievais – com traços da cultura regional, como bandeirolas, cabaças e bois. Essa cultura regional é constituída por uma heráldica popular bastante característica, e nela estão presentes os ferros de marcar bois, as bandeiras e os estandartes das Cavalhadas<sup>6</sup>, os azulejos das cidades históricas do Nordeste, e mesmo as lantejoulas e vidrilhos estampados nas vestimentas dos folguedos populares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se, portanto, que os aspectos medievais que se presentificam nas obras plásticas do Armorial, decorrem, em grande medida, da relação intertextual que as obras do Movimento estabelecem com os diversos elementos da cultura popular Nordestina. É possível verificar nas formas

<sup>6</sup> As Cavalhadas recriam os torneios medievais e as batalhas entre cristãos e mouros, sobretudo o confronto do século VI em que o imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França travaram uma batalha épica contra os sarracenos islâmicos, pela defesa de um território. No Nordeste, a realização deste espetáculo evidencia a riqueza de cores, lantejoulas e vidrilhos presentes nas roupas dos participantes, bem como os símbolos e insígnias que ilustram os enormes estandartes e escudos dos cavaleiros.

CONESSA, Gabriel da Silva. Da xilogravura à pintura: algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da Arte Armorial. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-PA. ISSN 23581069



de expressão dessa cultura, marcas de um imaginário Medieval que fora introduzido no Brasil nos primórdios da colonização e que se conservaram por encontrar no Nordeste brasileiro uma estrutura social e cultural semelhante àquela europeia durante o período Medieval. As obras plásticas do Movimento Armorial percorrem esse ambiente medieval do imaginário popular nordestino dialogando com a literatura de cordel, com as xilogravuras, com a heráldica regional, e com os espetáculos populares, contribuindo para uma nova interpretação de fenômenos sociais e do modo como o povo nordestino concebe o real.

O Armorial liderado por Suassuna toma de empréstimo o traço talhado na imburana dos xilogravuristas nordestinos, os quais, por sua vez, herdaram a técnica e a inspiração do antigo e colorido universo composto por monstros e dragões comuns à heráldica europeia medieval: a luta entre o bem e o mal domina a cena, tanto no entalhe popular como no traço mais erudito; a cor vermelha expressa o agonístico; os tons de azul, a esperança a cada romper do dia; e o dourado da maioria dos estandartes, as muitas riquezas e glórias de um passado recente, as quais sobreviveram na memória coletiva do povo nordestino e nos motivos carolíngios estampados nas flâmulas das Cavalhadas.

## REFERÊNCIAS

CANOVAI, S. **Viaggi d' Amerigo Vespucci con la vita, l'elogio e la dissertazione giustificativa di questo celebre navigatore**. Florença: Giovacchino Pagani, 1817.

CARVALHO, G. de. Xilogravura: os percursos da criação popular. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, IEB/USP, São Paulo, n. 39, p. 143-158, 1995.

CARVALHO, S. de (Org). **Atuação crítica**: Entrevistas da Vintém e Outras Conversas. São Paulo: Expressão Popular/Companhia do Latão, 2009. P. 113-126.

CASCUDO, L. da C. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

D'ALMEIDA FILHO, M. **O Monstro Misterioso**. São Paulo: Prelúdio, s/d.

DIMITROV, E. **O Brasil dos espertos**: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura. São Paulo: Alameda, 2011.

MAIOLI, J. B. **Aspectos da literatura de cordel em A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2008.

MARQUES, F. C. A. **Um pau com formigas ou o mundo às avessas**: a sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2014.

CONESSA, Gabriel da Silva. Da xilogravura à pintura: algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da Arte Armorial. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-PA. ISSN 23581069



MARQUES, F. C. A.; SILVA, E. G. da. A Literatura de Cordel Brasileira: Poesia, História e Resistência. In: FERREIRA, E. Ap. G. R.; MARQUES, F. C. A.; BULHÕES, R. M. **Literatura de cordel contemporânea: voz, memória e formação de leitor**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2020. P. 21-48.

NEWTON JÚNIOR, C. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTIAGO, S. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SANTOS, I. M. F. dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SUASSUNA, A. **O Movimento Armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, 1974.

SUASSUNA, A. O Movimento Armorial. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**, Recife, v. 4, n. 1, p. 139-164, jan./jun. 1977.

SZESZ, C. M. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações**. 2007. 300f. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

VASSALLO, L. **O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VESPÚCIO, A. **Novo Mundo: as cartas que batizaram a América**. Org. Eduardo Bueno. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2003.

ZUMTHOR, P. L'écriture et la voix. (D'une littérature populaire brésilienne). **Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères**, Paris, Editions de Minuit, tomo XXXVI, n. 394, p. 228-239, mar. 1980.

CONESSA, Gabriel da Silva. Da xilogravura à pintura: algumas considerações sobre a plasticidade e o traço medievalizante da Arte Armorial. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA*. ISSN 23581069