

## **A “ARTE ARCAICA” DE ARIANO SUASSUNA: a arte rupestre na contemporaneidade**

Marcélia Marques\*  
Klaus Hilbert\*\*

**RESUMO :** A arte rupestre foi inscrita contemporaneamente na obra de Ariano Suassuna, notadamente nas artes plásticas e literatura. Para tanto serão analisadas obras literárias e iluminogravuras onde se constata a forte influência da arte rupestre. A inserção da estética rupestre no Movimento Armorial tinha a expectativa de revelar e ressaltar a arte de populações pretéritas quando das influências na expressão da arte brasileira. A arte popular e a arte rupestre insurgem no imaginário de alguns armorialistas diante do reconhecimento dessa arte brasileira que desafia a supremacia da arte erudita, no sentido de inibir hierarquizações e afirmar a relevância aproximativa de ambas. Na expressão da arte rupestre em concomitância com a negritude, numa fala mítica, convocamos Roland Barthes. Na superação do pensamento eurocêntrico, que vislumbramos nas obras apresentadas de Ariano Suassuna, situamos autores tais como Aníbal Quijano, Edgard Lander, Eduardo Restrepo e Alex Rojas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ariano Suassuna, Movimento Armorial, Arte Rupestre.

### **Ariano Suassuna's “archaic art”: rock art in contemporary times**

**ABSTRACT:** Playwright Ariano Suassuna incorporated indigenous rock art into his work, in both visual arts and literary forms. This article analyses these literary works and “illuminations”, where the strong influence of rock art is present. The insertion of rock art into the Armorial Movement’s productions revealed and highlighted the art of past populations and influenced the expression of Brazilian art. Popular art and rock art both rose in the estimation of some armorialists as a recognition of this native Brazilian art that challenged the supremacy of fine art, in the sense of inhibiting hierarchies and affirming the approximate relevance of both. In the expression of rock art in conjunction with blackness, in a mythical speech, we summon Roland Barthes. Attempts at overcoming Eurocentric thinking are presented in the works of Ariano Suassuna, as well as Aníbal Quijano, Edgard Lander, Eduardo Restrepo and Alex Rojas.

**KEYWORDS:** Ariano Suassuna, Armorial Movement, Rock Art

### **El "arte arcaico" de Ariano Suassuna: arte rupestre en la época contemporánea**

**RESUMEN:** El arte rupestre se introdujo en la obra de Ariano Suassuna, especialmente en las artes visuales y la literatura. Para ello, se analizarán obras literarias e iluminaciones, donde se observa la fuerte influencia del arte rupestre. La inserción de la estética rupestre en el Movimiento Armorial tenía la expectativa de revelar y resaltar el arte de las poblaciones pretéritas cuando influye en la expresión del arte brasileño. El arte popular y el arte rupestre emergen en la imaginación de algunos armorialistas ante el reconocimiento de este arte brasileño que desafía la supremacía del arte clásico, con el fin de inibir las jerarquías y afirmar la relevancia aproximada de ambos. En la expresión del arte rupestre en concomitancia con la negritud, en un discurso mítico, llamamos Roland Barthes. Al superar el pensamiento eurocéntrico, que imaginamos en las obras presentadas por Ariano Suassuna, situamos a autores como Aníbal Quijano, Edgard Lander, Eduardo Restrepo y Alex Rojas.

**PALABRAS CLAVE:** Ariano Suassuna, Movimento Armorial, Arte Rupestre.

\*Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente é professora no curso de História da Universidade Estadual do Ceará. Contato: Rua Epiácio Pessoa, n. 2554. Planalto Universitário. CEP.: 63.900-000, Quixadá-CE, Brasil. E-mail: marques.marcelia@terra.com.br. ORCID: org/0000-0003-4184-4800.

\*\*Doutor em Arqueologia pela Philipps Universität de Marburg (Alemanha). Atualmente é professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Contato: Av. Ipiranga, n. 6681. Predio 8. CEP.: 90619-900, Porto Alegre-RS, Brasil. Email: hilbert@pucls.br. ORCID.org/0000-0002-7672-6540

*Mercúrio, de pés alados, leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desenvolto, estabelece as relações entre os deuses e entre os deuses e os homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas de cultura, entre todos os objetos do mundo e todos os seres pensantes. Que patrono melhor poderia escolher para o meu projeto literário?*

*Ítalo Calvino. Seis propostas para o próximo milênio.*

## O Princípio

Transtemporal como os pés alados de Mercúrio, a “Arte Arcaica” tal qual pronunciada por Ariano Suassuna<sup>1</sup>, se lança do tempo arcaico a.C. (antes de Cristo) para o futuro e o presente num potente voo que se alça na Arte Armorial. Se faz presente com a reinscrição de grafismos rupestres e contextos arqueológicos na arte escrita, iluminogravada, desenhada, pintada e forjada a ferro, nas transmutâncias materiais criadas por esse artesão de memórias identitárias – o anunciador e desbravador do “Brasil Real”. Os alicerces da Arte Armorial são lançados no vislumbre da macrovisão político-cultural brasileira, expressada por Machado de Assis ao considerar que existiam dois países num mesmo país, um oficial e um real, onde Ariano Suassuna explicita que aquele está circunscrito a uma cultura oficial, acadêmica, que não reconhece e/ou se distancia das camadas mais pobres que vivenciam a cultura popular, as quais conferem a distinção cultural do “Brasil Real”. No entanto, ressalta que sua perspectiva não reside em exclusão, mas na busca de realizar uma fusão entre estes dois países<sup>2</sup>. Na percepção desse universo, o binômio “erudito e popular” não se constitui numa concepção dual, binária, consolidada numa visão cartesiana de polarização. Nessa perspectiva se alude a pressupostos reconsiderados por uma nova visão ontológica na antropologia, que imprime crítica à distinção entre “natureza e cultura” amplamente configuradas no estruturalismo em noções e categorias de oposições binárias<sup>3</sup>. Deste modo, o “erudito e o popular”, embora sejam expressões ditas do campo cultural, retêm diferenças ontológicas relacionais, e não necessariamente exclusões, como se apresenta na concepção de Ariano Suassuna no sentido de fundi-los em suas produções artísticas.

O binômio “erudito e popular”, de algum modo, pode ser deslocado, respectivamente, para uma equivalência das instâncias de países de “centro e periferia”, que se polarizaram com o colonialismo, na medida em que este foi o responsável pela constituição da Europa e da própria modernidade. A partir do século XVI se inicia o eurocentrismo ou ocidentalismo, tido como o imaginário dominante do mundo moderno/colonial que permitiu as mais diversas

formas de exploração imperial<sup>4</sup>, resguardando aos países do centro uma supremacia em termos do saber e do ser. Ariano Suassuna transpõe a dicotomia da arte dominante (erudita) e subalterna (arcaico-popular) ao dizer:

Eu fui muito criticado porque afirmei aqui um dia que um grande artista de vanguarda do século XX como Joan Miró tinha a mesma visão estética dos pintores das cavernas<sup>5</sup>.

Faz-se necessário esclarecimentos de conceitos tais como colonialismo e colonialidade. Aquele está circunscrito eminentemente aos instrumentos político e militar adotados para garantir a exploração do trabalho e das colônias nas relações de posse do colonizador, enquanto a colonialidade tem demarcações históricas e políticas que se estendem até o presente através de hierarquias naturalizadas, expressas racial, territorial e epistemologicamente<sup>6</sup>. Portanto, a decolonidade se constitui no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciou em 1942<sup>7</sup>, se posicionando numa oposição à opressão na qual esse sujeito subalterno estava situado. Nesse sentido, a arte popular e a arte rupestre se apresentam como uma manifestação epistemológica que será reinscrita em algumas das obras de Ariano Suassuna frente a um projeto de decolonidade.

O sentido arcaico permeia e se inscreve, ao mesmo tempo, em conjunção com a visão pictórica arqueológica pré-colonial, e ainda, medieval, em que se imprime uma outra concepção para uma ontologia desvinculada da materialidade do espaço físico do passado arqueológico, onde a rocha é o sustentáculo, por excelência, para a construção interativa do artista em se tratando da arte rupestre. A partir desta perspectiva, essa nova inscrição temporal, nesse novo “universo da arte rupestre”, se percebe que o “erudito e o popular” são redimensionados num mesmo plano de construção plástica em outras materialidades no presente. Neste sentido, a temporalidade é apresentada na arte compartilhada num mesmo espaço, em diversas substâncias, seja num livro, seja numa lâmina desenhada, impressa e pintada, num modo de ser pautado pela reinserção da arte rupestre na contemporaneidade.

### **O Movimento Armorial e a inserção do saber pré-colonial**

O princípio fundante do Movimento Armorial se exprime na expectativa de se conceber uma arte erudita com influência e inspiração/incorporação da arte popular. O âmago desse encontro estético-histórico e filosófico é anunciado por Ariano Suassuna na definição da Arte Armorial Brasileira, que se segue:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com o Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantadores”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados<sup>8</sup>.

Esse movimento artístico foi fundado em Recife, no dia 18 de outubro de 1970<sup>9</sup>, tendo Ariano Suassuna como principal expoente, na medida em que instituiu os alicerces teóricos e se situou ainda como o seu maior promotor e divulgador<sup>10</sup>. Embora neste estudo seja dada maior ênfase às expressões pictóricas da arte rupestre, ou arte arcaica, como denominava também Ariano Suassuna, é importante frisar que esse movimento abarcava várias concepções artísticas, a saber, a literatura, a música, a dança, o teatro, as artes plásticas e o cinema. Essa profusão de manifestações culturais, quando do período de criação do Movimento Armorial, teve espaço de encontros, aos moldes de laboratório, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no Departamento de Extensão Cultural (DEC), o qual era dirigido por Ariano Suassuna. Esse departamento congregava escritores, artistas plásticos e músicos que empreendiam pesquisas interdisciplinares<sup>11</sup>. O Movimento Armorial assim é dotado de singularidade e distinção de outros movimentos por ter surgido no interior de uma universidade federal<sup>12</sup>.

O lugar por excelência da arte rupestre se constitui no próprio espaço de contextos arqueológicos onde essa se apresenta nos painéis elaborados em afloramentos rochosos em meio à paisagem. As publicações que trazem essa memória artística, em larga medida, são reproduções em que agentes científicos as descrevem e/ou as interpretam, contribuindo com uma literatura especializada entre aqueles que compartilham do conhecimento arqueológico. Exposições artísticas, com demarcações patrimoniais, também são lugares em que estes contextos arqueológicos avançam em menções de popularidade para o público não especializado. No entanto, a literatura arqueológica é ainda quem detém o maior potencial de veiculação dos registros de arte rupestre. Ariano Suassuna conhecia bem os lugares acadêmicos e patrimoniais por onde se exprimia a arqueologia e, mais especificamente, a arte rupestre. Em 1999, ele proferiu a palestra de abertura da Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira, realizada na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife. Trago vívida a memória da apresentação de Iluminogravuras<sup>13</sup>, ao compasso de sua fala, na “aula espetáculo” que conferia impacto a um público mais bem especializado de arqueólogos durante este evento. Ariano Suassuna comungava expressões artísticas das mais diversas em seu modo de conceber e de comunicar arte, em franca interação com a

diversidade criativa. Suas apresentações públicas, como orador, incorporavam várias expressões artísticas como a música, o balé, a apresentação de grafismos pré-históricos, dentre outros. Nesses princípios substanciais, foram realizadas as aulas-espetáculo que se consolidaram em 1970, logo após a criação do Movimento Armorial. De acordo com Bráulio Tavares, entre os anos 1995 e 1998, quando Ariano Suassuna ocupou o cargo de Secretário Estadual da Cultura, ele empreendeu diversas viagens pelo interior do Brasil, acompanhado de músicos, realizando aulas-espetáculo. Nessas apresentações também comparava a arte rupestre com pinturas abstratas, em que ressaltava que a “arte não evolui, ela apenas ganha diferentes formas por diferentes pessoas; exibia trabalhos indígenas para questionar a afirmação que a arte chegou ao Brasil com os portugueses”<sup>14</sup>.

É importante frisar que as aulas-espetáculo foram consolidadas em 1970, conforme foi dito. No entanto, antes desse período ocorriam reuniões na residência de Ariano Suassuna que traziam o embrião deste estilo de manifestar conceitos estéticos e plurais de arte, redimensionados posteriormente nas aulas-espetáculo. Seu sobrinho e afilhado, o artista plástico Romero de Andrade Lima, recorda momentos em que artistas e intelectuais se reuniam na residência de Ariano Suassuna e de sua esposa, Zélia de Andrade Lima Suassuna, nas seguintes palavras:

Pra mim, a ideia de observar reuniões era quase uma premissa básica da minhas observação, porque existiam reuniões formais na casa de tio Ariano, primeiro pra conversar, muitas vezes eu cheguei lá, pois eu ia mais como sobrinho, e depois é que eu ia pra conversar com meus primos, e aí aproveitava que estava vendo e ficava de olheiro porque ainda nas primeiras reuniões eu era adolescente, tinha 13 anos. Eu achava aquilo fascinante, mas não entrava completamente no mundo da arte, porque como todo filho de família, digamos convencional, não no sentido diminutivo, mas de uma família que pratica uma convenção, como tio Ariano também padecia com isso, você tem que escolher entre três profissões, engenharia, medicina ou direito. Eu tinha escolhido medicina. Então eu pretendia estudar medicina, mas claro que a arte me fascinava desde criança, ainda que eu não tivesse feito a opção, naquele tempo, pra virar artista. Pra mim tinha um fascínio duplo, primeiro porque tinha o fascínio da diferença de idade, era uma reunião que não pertencia a minha idade, e depois por saber que aquilo era uma arte, que pra mim tinha o fascínio de ser arte e que eu não ia participar diretamente. E acabei participando, mas no começo não. Eu o via falando com pessoas de dança, ele tentando formar grupos que entendessem o que ele sonhava para o Movimento Armorial, pra se expressar em forma de dança. Vi reuniões acontecerem mais que simples reuniões, ensaios mesmo do Movimento Armorial. Nunca me esqueço de uma reunião que parecia que você estava vendo um filme, espero um dia ter energia e tempo para reproduzir isso em filme, porque estas reuniões são um fascínio artístico pra mim. Primeiro que a casa de tio Ariano, hoje em dia, é muito cheia de objetos, por uma questão afetiva. Ele começou a ganhar muitos presentes ao longo desses cinquenta anos que eu frequentava lá, e ele não abria mão de nenhum presente, então uma mesa que tinha um objeto no centro, hoje em dia tem cinquenta objetos. As paredes que tinham um quadro em cada parede, hoje em dia tem quinze quadros em cada parede. Mas é lindo, primeiro que tudo tem um gosto construído por ele e por tia Zélia. Ainda que seja múltipla, tem um rigor. Nunca conseguiriam colocar um objeto que eles não aprovassem, porque era mais que uma casa, era quase um ambiente de estética didática<sup>15</sup>.

Das reuniões às aulas espetáculos e ao próprio Movimento Armorial, apresentado e afirmado nos anos 1970, se percebe que esses encontros, de diferentes amplitudes e modos de expressões artísticas, se perpassam e se reconhecem, um no outro, em vínculos de continuidade. As reuniões eram abrigadas na casa de “estética didática”, conforme expressão de Romero de Andrade Lima, em que o gosto do casal Suassuna, manifestado em objetos e em diversas obras de arte, refletia o apreço à cultura popular e a outras expressões de arte que se desdobraram no Movimento Armorial.

Faz-se necessário compreender o transcurso de influências do Movimento Armorial para situar o momento em que, especialmente, a fusão da arte rupestre com elementos medievais, da cultura popular e de outras expressões, passa a se estabelecer como mais uma aproximação do “popular e do erudito”. A expansão da “armorialidade”, entendida como um modo de conceber e produzir mediante princípios artísticos fundamentados no Movimento Armorial, confere a valorização da cultura popular no encontro da arte erudita, conforme ressaltado anteriormente. No período inicial deste movimento, não há alusão explícita à arte rupestre<sup>16</sup>. Os sustentáculos deste movimento estão ancorados na Literatura de Cordel, na música de viola, na rabeça e no pífano, bem como na heráldica e em emblemas constitutivos dos adornos de festas populares, indo também se exprimir nos ferros de marcar gado, para citar exemplos. Segundo Carlos Newton Júnior, essa inserção da arte rupestre ocorre posteriormente, nos anos de 1980, quando Ariano Suassuna escreve um artigo sobre pintura armorial que a relaciona também à arte rupestre, e deste modo se amplia o repertório de influências ou inserções das várias concepções da arte brasileira na arte armorial<sup>17</sup>. No entanto, mesmo sem menção explícita à arte rupestre, na capa do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, publicado em 1971, com capa ilustrada por Ariano Suassuna, figura na aba de um chapéu um grafismo de arte rupestre conhecido como tridígito ou ainda, como símbolo da flora sertaneja, um cactus denominado mandacaru (*Cereus jamacaru*). Nesse romance, o autor realiza uma obra literária e gráfica onde afirma que “com *A Pedra do Reino*, pela primeira vez, consegui reunir duas delas. Fiz as gravuras que aparecem no livro”<sup>18</sup>.

A inserção da estética rupestre no Movimento Armorial, na sua segunda fase, tinha a expectativa de revelar e ressaltar a arte de populações pretéritas quando das influências na expressão da arte brasileira, e neste sentido, embora não explicitado pelos membros do Movimento Armorial, se aproxima de uma ressignificação às filiações estéticas numa perspectiva de decolonidade. A arte popular e a arte rupestre, “primitiva” ou arcaica,

insurgem no imaginário de alguns armorialistas ao ser demarcado um lugar de reconhecimento de arte brasileira, arcaica e ancestral, e ainda, por desafiar a supremacia da arte erudita, no sentido de inibir hierarquizações e afirmar a relevância aproximativa de ambas.

### **Gravura Rupestre da Pedra do Ingá: a construção da cosmovisão arcaica**

A Arte Rupestre e, em especial, as gravuras do sítio arqueológico Pedra do Ingá, no estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, imprimiram marcas na cosmovisão espelhada na obra de Ariano Suassuna, notadamente nas publicações que envolvem suas criações literárias e a arte das iluminogravuras, a saber, o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor*, livro I/ *Romance de Dom Pantero no Palco dos dPecadores: – O Palhaço Tetrafônico*, livro II<sup>19</sup> e ainda, o conjunto de 20 lâminas de iluminogravuras, em que algumas delas serão mencionadas neste estudo. Assim como a visão de mundo deste escritor e artista espelha seu mundo, ocorre ao mesmo tempo, segundo Martin Heidegger acerca da obra de arte, uma instalação de mundo pelo próprio ser-da-obra quando esta se manifesta em sua produção<sup>20</sup>.

O Brasil é um país de dimensões continentais. A arte rupestre está presente em todos os estados brasileiros, embora não se possa atribuir a todas as regiões as mesmas proporções de gravuras e pinturas. Se constata que de norte a sul do país há manifestações de gravuras rupestres, que são também conhecidas como ‘itaquatiaras’ – pedras riscadas na língua tupi, notadamente denominadas na porção nordeste do Brasil. Vale ressaltar que é nesta região que se encontra o sítio de gravura Pedra do Ingá, supramencionado, que mais se popularizou no meio científico e entre pessoas não especializadas. No discurso arqueológico acerca desse sítio de gravuras, se descreve que o mesmo está localizado em meio a um conjunto de afloramentos de *gneiss* que barra o riacho Ingá do Bacamarte, promovendo pequenas cascatas. No centro deste conjunto de rochas está localizado um bloco de 24 metros de largura e 3 metros de altura, onde estão densamente gravados grafismos por incisão em baixo relevo – as gravuras rupestres, até uma altura de 2,50 metros<sup>21</sup>. Este sítio arqueológico despertou o interesse de artistas contemporâneos, como manifestado por Ariano Suassuna (Figura 1), que criou e nominou uma técnica em papel, a saber, a iluminogravura, onde consta a inscrição de grafismos da arte rupestre na estética da Arte Armorial, notadamente alusivos à arte rupestre do sítio Pedra do Ingá.

Figura 1: Ariano Suassuna na Pedra do Ingá ou Itaquiara do Ingá.



Fonte: Acervo pessoal e autoria de Alexandre Nóbrega.

Ocorre, deste modo, a afirmação da originalidade que, segundo o filósofo Friedrich Nietzsche, se apresenta quando se vê algo ainda sem nome, pois este é o que torna as coisas visíveis, ao afirmar que “os originais foram, quase sempre, os que deram nomes”<sup>22</sup>. Esse ser original Ariano Suassuna, ao denominar a técnica da iluminogravura, exprime a conjunção das palavras “luminura”, expressão pictórica medieval, e de “gravura”, a técnica moderna da gravação em papel<sup>23</sup>. Se ressalta que o termo “gravura”, notadamente, se refere ainda à técnica e plástica da arte pré-colonial, tendo em vista que nas iluminogravuras há recorrência e predomínio de grafismos de gravuras e pinturas rupestres em ressignificações plásticas. O conjunto desta obra foi apresentado em dois álbuns, e cada qual com 10 lâminas. O primeiro álbum se intitula “*Sonetos com Mote Alheio*” e fora publicado em 1980 com uma tiragem de 50 exemplares e o segundo álbum, sob o título de “*Sonetos de Albano Cervonegro*”, veio a ser publicado em 1985, com uma tiragem de 150 exemplares. Se ressalta que algumas iluminogravuras foram reproduzidas após os álbuns terem se esgotado. Vale explicitar que segundo Ester Suassuna Simões, as iluminogravuras se constituem numa primeira síntese do universo artístico de Ariano Suassuna, visto ele alcançar a afirmação de concretude do projeto armorial, a saber, cria uma arte erudita a partir da cultura popular. Em seguida, esta autora constata que o segundo álbum de iluminogravuras exprime forte alusão às gravuras pré-coloniais<sup>24</sup>.

Na literatura, este artista e autor redimensiona sua escritura em consonância com os grafismos rupestres, ora como ilustração, ora como menção, conforme transcorre na obra o *Romance d’A Pedra do Reino* e o *Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Nesse primeiro livro ocorre uma das referências iniciais em alusão a inscrições rupestres, especificamente no folheto LXXVI: “A Gruta Sumeriana do Deserto Sertanejo”. Na descrição desse lugar assim se desenvolvem os diálogos:

- Vocês já ouviram falar, alguma vez, alguma referência à legendária Cidade cário-asteca, fenício-incaica e egípcio-tapuia, soterrada aqui e ali no Sertão Brasileiro?
- Já ouvi algumas referências vagas” – disse Samuel.
- Sempre pensei, porém, que essas histórias de inscrições petrográficas fenícias, aqui, fossem intrujices de desocupados<sup>25</sup>.

Os painéis de gravuras rupestres, aos olhos dos não especializados em estudos de Arte Rupestre, foram largamente atribuídos a inscrições fenícias, especialmente no Nordeste do Brasil. A arqueóloga Gabriela Martin, ao se referir especialmente ao sítio Pedra do Ingá, afirma que as interpretações deste contexto plástico-arqueológico “vão desde as explicações e ‘traduções’ mais desvairadas – nas quais não faltam gregos, fenícios e outros visitantes transatlânticos ou transpacíficos – até explicações lógicas, porém impossíveis de serem cientificamente demonstradas”<sup>26</sup>. Os personagens de Ariano Suassuna exprimem as interpretações extraordinárias ou “desvairadas” como se referiu a autora supramencionada.

A técnica da gravura, embora sem pretensão de desenvolvimento evolutivo e linear, se conduz desde o período pré-colonial, com a gravura na rocha, do mesmo modo passa a ser elaborada no período colonial na madeira, na xilogravura dos folhetos de cordel e ainda no couro do gado quando dos ferros de marcar. Essas reinserções pictóricas de diferentes temporalidades irão consubstanciar a expressividade da arte armorial quando das suas concepções no presente. A condição plástica e estética de signos do universo das gravuras rupestres, e não propriamente a técnica empregada no pretérito, nos permitiu identificar uma linha de condução na seleção de obras de artistas armoriais tais como Dantas Suassuna e Romero de Andrade Lima, respectivamente filho e, afilhado e sobrinho, de Ariano Suassuna. Esses artistas armoriais não conceberam suas obras resguardando as mesmas técnicas de gravuras rupestres, pois a tônica da demarcação de seus trabalhos está voltada para a estética gráfica e não, propriamente, para uma reprodução da técnica pretérita. E cada um, em seus próprios fluxos de criação, irá demarcar novas concepções inspiradoras em suas obras, a saber, as gravuras rupestres, pré-coloniais e, ainda, a concepção de “gravuras” ou marcas de

ferros de marcar gado. Ariano Suassuna assim como Dantas Suassuna criam o seu próprio ferro de marcar gado.

No *Livro dos Ferros: uma heráldica sertaneja* Ariano Suassuna lança a pergunta onde paira, nas entrelinhas, um reconhecimento suscitado pela similitude entre alguns aspectos das marcas de ferro e dos grafismos rupestres.

Para concluir, uma pequena indagação de curioso aos estudiosos brasileiros da Arqueologia. Por que é que se parte nos estudos brasileiros dessa ciência, da ideia preconcebida de que, aqui, não houve culturas mais antigas do que até hoje se tem aventado?<sup>27</sup>

Na afirmação supramencionada relativa a estética dos ferros de marcar, constituído por grafismos que sugerem inscrições de arte rupestre em sua concepção formal, Ariano Suassuna alude para uma antiguidade dos vestígios de populações pretéritas, que parece ser imperceptível aos estudiosos da ciência arqueológica até aquele momento.

### **A arte rupestre e o mito da negritude: iluminogravura “O Campo”**

A extensão da arte rupestre na obra de Ariano Suassuna pode ser percebida na sua afirmação de que o tempo se institui no poder de permanência e projeção, conforme dito:

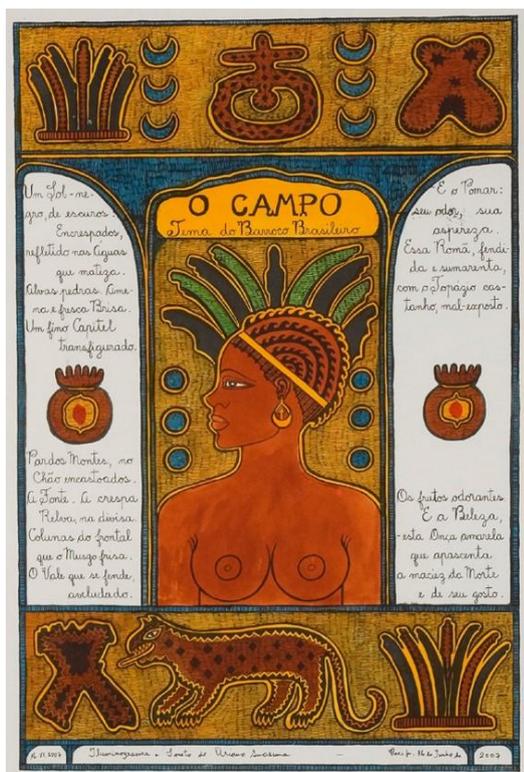
Eu tenho a maior convicção de que, com os elementos da chamada arte arcaica, a gente pode fazer uma arte que se projeta até para o futuro<sup>28</sup>.

Nessa perspectiva de projeção para o futuro, as 20 iluminogravuras concebidas por Ariano Suassuna têm elementos gráficos rupestres, especialmente algumas com grafismos gravados alusivos ao sítio arqueológico Pedra do Ingá. As gravuras estão posicionadas em meio a outros desenhos e versos, empreendendo um diálogo estético que condensa temporalidades comungadas entre o criador Ariano Suassuna e os grafismos por ele apresentados em lâminas iluminogravadas. Elegemos duas iluminogravuras para análise, a primeira intitulada “O Campo”, por conter imagens alusivas a uma fala mítica, e a segunda “Abertura ‘Sob Pele de Ovelha’”, que assegura a sobrevivência sígnica de gravuras da Pedra do Ingá, denominadas na arte armorial de “candelabro sertanejo” nos processos criativos também adotados por parentes de Ariano Suassuna. O que o confere o legado de Mestre da Cultura, na medida em que a transmissão do saber se estende nas relações de parentesco, onde essa seiva de conhecimento, em suas ramificações, assegura a expansão da criação. A via de transmissão no campo do ofício é afirmada por este escritor, de ampla criação, da seguinte

forma: “Quase tudo o que, numa Arte, pode ser ensinado e transmitido de mestre a discípulo, pertence ao campo do ofício”<sup>29</sup>.

De que modo se vislumbra um demarcador de decolonidade na obra de Ariano Suassuna? Há uma ruptura com a visão eurocêntrica que por vezes silenciou expressões populares na arte brasileira subalterna quando da colonização do Brasil? Demarcamos na iluminogravura “O Campo” (Figura 2), logo abaixo, uma análise segundo aportes de Roland Barthes com a expectativa de elucidar o mito por nós considerado delocolonizante da arte armorial. Esse autor não está diretamente associado a um pensamento decolonial, no entanto, a fala mítica que se desprende de expressões estéticas de significados que enaltecem personagens situados historicamente, diante da superação de opressões, nos suscitou uma aproximação de decolonidade quando da análise que será apresentada a seguir.

Figura 2: Iluminogravura “O Campo” criada por Ariano Suassuna



Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Nóbrega

A constituição e a análise do mito se referem a uma fala, a um sistema de comunicação onde transcorre uma mensagem. A fala mítica tem diferentes suportes e, segundo Roland Barthes, “todas as matérias-primas do mito, quer sejam representativas, quer gráficas, pressupõem uma consciência significativa, e é por isso que se pode raciocinar sobre

eles independentemente da sua matéria”<sup>30</sup>. Dito isso, não é propriamente as substâncias de materialidade das iluminogravuras de Ariano Suassuna que consubstanciam a significação, mas, antes de tudo, o discurso que emana do que fora por ele concebido, “a consciência significante”, na expressão de Roland Barthes. Embora a substância do mito não seja a promotora predominante da análise, Roland Barthes complementa considerando que a imagem é mais imperativa que a escrita.

Na iluminogravura “O Campo” exibida acima, a imagem central é da negritude, representada por uma mulher negra, que em sentido de plena altivez alude à afro-descendência da população brasileira, que se institui como uma parcela da população oprimida desde os primórdios da colonização. Essa fala mítica tem ressonância no passado, no circuito comercial do Atlântico onde a escravidão irá se constituir como sinônimo do ser negro. Nesse acontecimento se instaura a etno-racialidade como ponto de articulação do imaginário, demarcado a partir de 1517, quando os primeiros 15 mil escravos foram transportados da África<sup>31</sup>.

O topo da cabeça da mulher negra contrasta com um grafismo rupestre que, devido ao posicionamento, realiza uma fusão com o cabelo imprimindo uma outra imagem que se desdobra em um cocar. Nesse sentido, se alude a um dos adornos importantes das populações indígenas, que vem demarcar também um lugar das populações ameríndias na iluminogravura “O Campo”. Essa fala mítica alicerçada na negritude e nas manifestações culturais ameríndias traz em seu cerne um pronunciamento de Ariano Suassuna manifestado alguns anos após o movimento armorial se desfazer, o que implicou a sua retirada da vida pública. Após um longo período sem se manifestar<sup>32</sup>, Ariano Suassuna retorna em apoio ao Movimento Negro e considera que essa seria a única maneira de se colocar ao lado daqueles mais oprimidos e injustiçados da sociedade brasileira<sup>33</sup>.

A arte rupestre juntamente com a imagem que conforma um cocar indígena possibilita revelar a diversidade da cultura brasileira em fusão com a representatividade da negritude. Neste sentido, ocorre uma dupla fusão, aquela afirmada no movimento armorial, ao fundir o popular com o erudito e ainda a fusão étnica, representada pelo negro e o índio com a “primitividade” da arte arcaica, ou arte rupestre. A iluminogravura “O Campo” se insurge de modo crítico à discriminação étnico-racial, na medida em que a negritude é exaltada com o gesto de altivez da mulher negra, como um demarcador de decolonidade. A percepção da dominância eurocêntrica é confirmada nas considerações de Ariano Suassuna, no campo das expressões culturais, ao dizer:

A causa principal da discriminação, aqui, é o encontro cultural que nossa formação propiciou, com a cultura europeia dominando entre os Senhores e com a negra e a indígena formando a base da cultura do Povo<sup>34</sup>.

Deste modo, a iluminogravura “O Campo”, em sua fala mítica, faz emergir a superação da dominância europeia e promove um redimensionamento dos aspectos depreciativos e excludentes da negritude e das populações indígenas, “a base da cultura do Povo”, nas palavras de Ariano Suassuna. A percepção do outro, da alteridade, está vinculada à ideia de raça. As relações dominantes impostas pelos colonizadores, no projeto eurocêntrico de conhecimento, alcançaram legitimidade na América, mediante a ideia de raça, que produziu identidades sociais historicamente novas, a saber, negros, índios e mestiços<sup>35</sup>. Essas novas identidades raciais são vislumbradas por Ariano Suassuna na medida em que ele contempla a pluralidade ou diversidade da população brasileira manifestada em algumas de suas obras, como é o caso da iluminogravura “O Campo”.

### **A Nova Geração Armorial: Candelabro na Iluminogravura “Abertura ‘Sob Pele de Ovelha’”**

Na iluminogravura abaixo, intitulada “Abertura ‘Sob Pele de Ovelha’” (Figura 3), predominam grafismos rupestres, em especial um desdobramento de formas gráficas do sítio Pedra do Ingá, notadamente o candelabro, como foram denominados signos rupestres por Ariano Suassuna. Nessa leitura, a menção referencial é ao candelabro adotado na cultura judaica, a menorá, que fora projetado por este artista na arte rupestre, inscrevendo-o numa circularidade que não se esgota numa cultura apenas, mas que pode ser redimensionada segundo os elementos plásticos no pretérito. Na publicação intitulada “Almanaque Armorial”, Ariano Suassuna discorre sobre o candelabro que ele identificou e denominou no Sítio Pedra do Ingá no diálogo que se segue:

–“Farás para ti um Candelabro de 7 braços” – murmurou Yaari, aludindo a Menorá, o candelabro judaico do Velho Testamento.

–Os candelabros do Ingá, têm, normalmente, 9 braços, e não 7! – expliquei. – Estão situados junto a Cocares enormes, Lagartos, sóis, luas, sexos, estrelas e Serpentes, formas gravadas não se sabe com que instrumentos rudes e primitivos no Céu opaco, duro, áspero, constelado e chumboso da pele-de-fera da Pedra. Assim os baixos relevos insculpidos em sua superfície transformam o Monólito numa grande Escultura que aproveitou e incorporou a forma da Pedra original e que há milhares de anos está ali como homenagem não se sabe a que terrível Deus-Desconhecido<sup>36</sup>.

Figura 3: Iluminogravura “Abertura ‘Sob Pele de Ovelha’” criada por Ariano Suassuna



Fonte: Acervo pessoal de Alexandre Nóbrega

Nos versos mencionados nesta iluminogravura se lê “[...] o sangue do ser, transforma o sangue em Candelabro e Veiro”, numa alusão ao próprio grafismo estampado nesta obra, onde se almeja que o candelabro se transforme em sangue e em uma das peles dos braços associados a expressões culturais na Idade Média. No entanto, essas especificidades cultural-temporais se dissolvem na atemporalidade de grafismos que remetem ao sol e à lua, iluminogravados nas extremidades, redimensionados em todas as culturas. Neste sentido, se observa que os signos são reconduzidos uns aos outros e não se constituem em unidades estagnadas<sup>37</sup> tendo em vista que estão reinscritos numa tendência à circularidade, conforme demarcado em reflexões de Claude Levi-Strauss<sup>38</sup> em que o signo sobrevive e passa para outros significados, do qual pode ser extraído numa cadeia circular indefinidamente, numa permanente sobrevivência.

Nessa obra plástica e poética de Ariano Suassuna, os signos perpassam entre o erudito e o “primitivo”, uma das matrizes da arte popular, ou da arte arcaica que permeia o Brasil. Ocorre um encontro entre culturas que, embora distanciadas no espaço, são marcos

referenciais para a cultura brasileira em seus alusivos brasões identitários do período medieval, que foram herdados no processo de colonização, e ainda são ressignificados em projeção na arte rupestre, como o candelabro da cultura judaica. Deste modo, não se vislumbra uma negação e sim uma afirmação de signos de culturas diferentes, consubstanciados ontologicamente em outros espaços demarcados pela plasticidade e poética na Arte Armorial.

Os fluxos de influências de Ariano Suassuna que aqui serão revisitados estão circunscritos às transmissões decorrentes de sua maestria, especialmente nas criações realizadas por seus familiares, que metaforicamente se apresentam como galhos de uma gigantesca árvore, formada por intelectuais e artistas. A transmissão de saberes na rede de parentesco, na teia de parentes afins ou consanguíneos, aproxima o saber dos Mestres da Cultura ou Tesouros Vivos do saber armorial expandido por Ariano Suassuna. A perspectiva da arte rupestre se fundamenta, deste modo, na releitura ou ressignificação dessa arte nas criações artísticas de Ariano Suassuna, e na herança transmitida a artistas vinculados por laços de parentesco. Nesse universo de criação armorial, a arte rupestre se inscreve na temporalidade e estética da arte mais antiga brasileira e salta para uma conexão sêmica contemporânea. Esses signos recriados, recorrentes na arte armorial, irão ressoar em artistas plásticos ligados a Ariano Suassuna por laços familiares, a saber, seu filho Dantas Suassuna e seu sobrinho e afilhado Romero de Andrade Lima, referidos como artistas da nova geração do movimento armorial<sup>39</sup>. Essa arte, cuja linguagem estabelece aproximação com manifestações estéticas do período pré-colonial, é expressada por Idelette Santos, do seguinte modo:

Ao lado destes artistas já confirmados, aparece uma terceira geração de artistas armoriais, representada principalmente por dois pintores, Romero de Andrade Lima e Manuel Dantas Suassuna, ambos ligados a Ariano Suassuna por laços familiares (sobrinho e filho) e artísticos, mas que já assumem de modo maduro seu papel criativo e alcançam certo reconhecimento nacional e internacional. Suas obras inscrevem-se na dimensão emblemática da arte armorial, afirmando um parentesco com a pintura rupestre do Nordeste: predominam os tons ocre, marrom, vermelhos, isto é, a cor da terra e das pedras<sup>40</sup>.

Nas criações desses artistas armoriais, de gerações posteriores à Ariano Suassuna, além da plástica de cores terrosas, emblemáticas à arte rupestre, emerge o signo gráfico do candelabro, denominado por Ariano Suassuna a partir de ressignificações de gravuras rupestres do sítio arqueológico Pedra do Ingá, e adotado por Romero de Andrade Lima e Dantas Suassuna (Figura 4 e figura 5) em algumas de suas obras.

Figura 4: Pintura “Ave Musa Troglodita”, criada por Romero de Andrade Lima



Fonte: Acervo pessoal de Romero de Andrade Lima

Figura 5: O signo gráfico do candelabro criado por Dantas Suassuna



Fonte: Acervo pessoal de Dantas Suassuna

As denominações sobre o candelabro, alusivo à menorá, da cultura judaica, se desdobram nominalmente (Candelabro da Verdade e Candelabro da Beleza) na iluminogravura “Abertura ‘Sob Pele de Ovelha’”. Neste sentido, Ester Suassuna Simões menciona as incorporações gráficas e sígnicas destes grafismos, e assim se refere a essa iluminogravura:

As duas imagens maiores e centrais de “Abertura ‘sob Pele de Ovelha’” são exemplos de releituras das imagens da itaquatiara do Ingá. Assim, “transcritas” e “reaproveitadas” pelo poeta, elas ganharam novos significados. Reconhecendo

nessas formas semelhantes com o candelabro judaico, a menorá, Suassuna chamou-as de candelabro da Verdade (à esquerda) e candelabro da Beleza (à direita) <sup>41</sup>.

A gravura do candelabro se manifesta em várias obras de Ariano Suassuna, indicando que o grafismo rupestre, o signo “primitivo”, exerceu forte impressão neste escritor e artista de múltiplas habilidades. Em sua obra publicada após seu falecimento, *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*<sup>42</sup>, as gravuras rupestres estão estampadas na maioria das páginas dos dois volumes. No primeiro livro, *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: Livro I – O Jumento Sedutor*, se observa que logo no início é apresentada uma ilustração inspirada na arte rupestre da Pedra do Ingá e os candelabros na área central. Ainda neste romance, o personagem Dom Pantero empreende uma viagem na qual visita a Itaquiara do Ingá, e se pergunta se teriam tomado “conhecimento até do culto que nós, filhos de meu Pai, prestávamos àquelas Pedras”<sup>43</sup>. A aura de espiritualidade e a comunhão com a potência de sacralidade das pedras transcendem a constituição material dos minerais rochosos, quando Dom Pantero afirma:

Ao chegar ao local do desvio que leva à famosa Itaquiara, parei; estava indeciso entre continuar logo a Viagem, como a prudência me recomendava, e me deter um pouco para “pegar” a energia daquela Pedra sagrada, tão parecida com a do Altar-central da Ilumiara Jaúna, e que, para mim, era e fora sempre uma espécie de “Pedra de Roseta”, a guardar, em seus misteriosos hieróglifos, “o segredo do Mundo” <sup>44</sup>.

Não foram apenas os grafismos da Pedra do Ingá ou Itaquiara do Ingá que impactaram Ariano Suassuna neste universo arcaico, tendo em vista que também o contexto desta paisagem, formado por rochas do embasamento cristalino, suscitou o reconhecimento de experiências na dimensão do sagrado. Esse sítio arqueológico pré-colonial será projetado em outro contexto, um deles, também no Estado da Paraíba, demarcado armorialmente pelo nome de Ilumiara Jaúna. Ariano Suassuna, do seguinte modo, apresenta a Ilumiara:

– Ilumiara são anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos Índios Carirys no sertão do Nordeste Brasileiro, e que, como “A Pedra do Ingá”, na Paraíba, foram lugares de cultos. Por isso, normalmente tem como núcleo uma Itaquiara, isto é, um Monólito-central, lavrado por baixos-relevos ou decorados por pinturas rupestres<sup>45</sup>.

Ariano Suassuna amplia ontologicamente as substâncias materiais dos suportes de suas obras no universo da arte rupestre, ilustrações em livros e iluminogravuras, ao conceber a Ilumiara Jaúna<sup>46</sup>, numa perspectiva relacional no conjunto de sua obra, tendo em vista que intenciona erguer uma obra realizada nas próprias rochas do embasamento cristalino no Estado da Paraíba. Ao invés de se conceber as coisas, ou “objetos de arte”, distintamente, todas serão constituídas por suas relações<sup>47</sup>. Ocorre ainda que a releitura gráfico-estética da

arte rupestre da Pedra do Ingá imprime uma perspectiva espaçotemporal, também ancorada na interrelação de substâncias agenciadas no passado, e, que se desdobram em outras substâncias no presente. Para tanto, na expectativa de realizar a Ilumiara Jaúna, solicita ao seu filho Dantas Suassuna que o auxilie na realização deste intento, conforme ele relata a seguir:

Papai nos pediu uma pedra parecida com a Pedra do Ingá. Como eu conhecia a fazenda lá que a gente tem uma casa, eu digo: a pedra eu já tenho, conversando com ele, perguntando pra mim se eu arrumava a pedra. A pedra eu já tenho e o escultor também, que era um ‘caba’ que eu tinha pedido pra fazer uma esfera polida. Aí eu disse, porque você está querendo estas coisas? Ele disse, é porque no meu livro novo tem um personagem que é baseado em mim, que tem um discípulo que é baseado em você e eles vão fazer uma releitura da Pedra do Ingá. Eu digo: eu tenho, tudo isso eu tenho. E ele disse, e está faltando o que? Eu disse está faltando dinheiro, e ele disse, o dinheiro eu tenho. E aí foi quando ele me mostrou umas páginas grandes do livro. Uma parte onde está a Ilumiara; ele disse que o lugar se chama Ilumiara Jaúna. E a gente vai construir essa Ilumiara Jaúna [...] (Figura 6). Ariano me deixou o projeto pronto, obviamente tem algumas coisas que eu coloco lá, porque quando vai pra parede você tem um olhar diferente, é uma adaptação minha a três mãos, a minha, a dele e do escultor que está lá, que era um tirador de pedra. [...] Eu pego um giz aí ele vai esculpindo com ferros, com o martelo. O de dar o acabamento, o Dimas o ensinou a fazer feito um batedor de carne. Ele pega uma marreta corta ela todinha, quadriculada, e sai batendo<sup>48</sup>.

Figura 6: Ilumiara Jaúna projetada por Ariano Suassuna



Fonte: Acervo Pessoal de Dantas Suassuna

No relato acima são demarcados aspectos da concepção e da técnica adotadas para a realização da Ilumiara Jaúna. Não há uma reprodutibilidade técnica, no presente, nos moldes

da confecção da gravura rupestre, tendo em vista a adoção do ferro quando da realização dos grafismos. No entanto, há semelhanças no resultado estético. O “processo de adaptação”, conforme foi dito, resulta numa recriação do painel de gravuras rupestres da Pedra do Ingá. Neste sentido, a Ilumiara Jaúna, na perspectiva da classificação de signos peirciana, se constitui em ícone, por ter semelhanças ao seu objeto e, ainda, em índice, na medida em que é fisicamente relacionada com seu objeto e o liga a uma outra experiência<sup>49</sup>. A gravura rupestre, denominada de candelabro por Ariano Suassuna, demarca e abarca a totalidade da concepção do painel, conforme ressalta Dantas Suassuna, pois “nas conversas com papai, a pedra está dividida em três partes: o Candelabro da Verdade, o Candelabro do Bem, e por último, o Candelabro da Beleza”<sup>50</sup>.

Dentre os grafismos rupestres da Pedra do Ingá, o candelabro imprime relevância e se expande também nas obras do artista plástico Romero de Andrade Lima. Se por um lado, os signos gráficos do candelabro, na Ilumiara Jaúna, são reproduzidos em suportes da mesma constituição, em rochas fixas, por outro, nas obras do sobrinho e afilhado de Ariano Suassuna, irão ser “deslocados” para telas em tecido. Neste sentido, se torna “arte móvel”, podendo empreender itinerâncias para diferentes contextos de exposição, a partir de obras demarcadas por signos icônicos. Interpretações do candelabro, que tanto impressionou Ariano Suassuna, são apresentadas por Romero de Andrade Lima e nelas fica evidente a transmissão e a continuidade da estética armorialista, afirmadas no gosto de seu tio, conforme se segue:

O candelabro foi uma forma que o impressionou, primeiro que o candelabro já é uma forma votiva, são arcos em direção ao alto, então lembra braços, é tanto que se chama os braços de um candelabro; parecem braços elevados. Então se faz um candelabro somente com três braços, com três hastes, e vai lembrar o tronco e dois braços, talvez o primeiro tenha surgido de uma forma humana. Também pode lembrar um pássaro com as asas pra cima, ou ele voltado pra terra com a cauda em fogo, existe isso na mitologia. O fato é que é uma forma estética votiva. Então ele ficou muito impressionado porque ele achou aquilo parecido com o candelabro judaico. Ele tem muito apreço pela cultura judaica como todo cristão. Toda a iconografia judaica passou para o cristianismo. A menorá, a gente não usa esse termo, mas a ideia de candelabro de braços pra representar a divindade permaneceu. Ele pegou este candelabro como uma marca e passou a colocar em tudo. Então, em todas as pinturas dele este candelabro está presente. [...] A partir da simplificação que ele fez eu também comecei a me apropriar. Eu como seguidor dele já pegava, isso com a licença total dele. Ele, na verdade, adorava isso. Eu lembro que eu fiz uma crucificação. Existe tanto nos ícones ortodoxos, quanto na cultura cusquenha a ideia da cruz com candelabros pendurados. Não sei se em alguma celebração eles chegavam a fazer isso fisicamente, de ter candelabro nos dois lados onde ficam os braços da cruz. Talvez tenha até essa ligação do braço de Cristo, do braço da cruz e do braço do candelabro. Representando todos os três esta louvação. E, às vezes, tem também estandartes. Então eu juntei essa ideia e coloquei duas onças em baixo da cruz, segurando dois estandartes e neles eu tentei reproduzir ao máximo dois candelabros representados por ele (Figura7). Ele gostava muito quando via a geração seguinte, tanto Zoca e Toinho, quanto eu, não por ser dele, mas por ele ter aberto um caminho e por não querer que esse caminho nunca mais se fechasse<sup>51</sup>.

Figura 7: Pintura: “Ao Cristo Crucificado”, criada por Romero de Andrade Lima



Fonte: Acervo particular de Romero de Andrade Lima

Ariano Suassuna tinha conhecimento de que as gravuras da Pedra do Ingá haviam sido elaboradas no período pré-colonial e, ao mesmo tempo, de acordo com a originalidade daqueles que dão nome às coisas, apontada por Friedrich Nietzsche anteriormente, também denomina um dos signos gráficos rupestres de candelabro, em alusão à menorá da cultura judaica, conforme salientado anteriormente. Neste sentido, desafia a representatividade segundo um critério de verdade, pois essa ideia original não corresponde a uma divisão entre um mundo de ideias e um mundo de coisas, visto não se tornar necessário que as ideias correspondam a uma verdade demonstrável no mundo das coisas<sup>52</sup>. Do mesmo modo, Romero de Andrade Lima e Dantas Suassuna reincorporam esse signo rupestre em suas obras, cuja “verdade” não reside em mera representatividade, visto que o sentido desse signo assumido como um candelabro judaico não precisa estabelecer uma equivalência com o que tenha significado no período pré-colonial, no sítio arqueológico Pedra do Ingá.

## Conclusão no transcurso

O Movimento Armorial, enquanto manifestações em espaços com a participação coletiva de artistas e intelectuais, pode ter findando. No entanto, no campo das artes plásticas, artistas como Romero de Andrade Lima e Dantas Suassuna cada vez mais se afirmam como armorialistas, dando continuidade à superação da dicotomia “erudito e popular” vislumbrada por Ariano Suassuna. Na perspectiva da ontologia relacional não há polarização destes dois mundos em relações assimétricas, são passíveis de representação sem prezar, necessariamente, por uma equivalência de verdade demonstrável. Se tomarmos a realidade de um painel de gravuras rupestres da Pedra do Ingá e sua representação no universo das artes que posteriormente vieram a representá-lo, e se a força da ontologia relacional se concentra no “ser” ou “realidade”, ontologicamente se desafia qualquer intenção de erguer barreiras entre o denominado mundo real, material ou físico que possa ser chamado de pensamento, discurso, narrativa<sup>53</sup> e arte. Esses outros polos de aparente oposição podem ser consubstanciados em franca relação.

As iluminogravuras assumem relevância pela inventividade técnica e plástica de Ariano Suassuna, e, ainda, por ele originalmente ter concebido esse nome. A ontografia enquanto uma teoria de conjuntos estéticos de estratégia descritiva, como observado nas listas e nos compêndios em justaposição<sup>54</sup>, também compreende o universo das iluminogravuras, na medida em que se vislumbra o conjunto da obra, sem se deter na individualidade e, sim, nos aspectos relacionais. Neste sentido, a unidade entre as lâminas iluminogravadas, apresentadas em dois álbuns, contempla a diversidade de encontros culturais, num constante diálogo entre o “erudito e o popular”, em que a arte rupestre ressurgue como signo arcaico e Armorial no marco da contemporaneidade.

A transtemporalidade pela qual os grafismos rupestres transitam da Arte Arcaica em direção à Arte Armorial promove um redimensionamento dos signos de sociedades pré-coloniais e, ainda, reinscreve a superação da condição subalterna demarcada no colonialismo. Ariano Suassuna promoveu as gentes de sociedades oprimidas, tais como negros, índios e judeus, considerados povos de periferia. O fim do colonialismo não implicou a superação da colonialidade, visto as marcas da subjugação terem permanecido nos países periféricos quando de suas inserções nos mercados mundiais. Esse transcurso parece ter sido percebido de forma contundente por este escritor e artista múltiplo, na medida em que um dos matizes do estudo da produção estética se alcança por uma reflexão acerca do percurso cultural de uma geração ou de uma nação<sup>55</sup>. O desdobramento da obra de Ariano Suassuna, sendo

conduzida da ilustração de livros com signos gráficos rupestres aos ferros de marcar boi, do sertão ao arcaico, a criação de iluminogravuras com dinâmica de signos demarcados em distintas temporalidades, e, finalmente, ao ilustrar a obra *Dom Pantero*, em dois livros, se constata que foi impresso um marcador de decolonidade de um modo cada vez mais explícito em sua obra. Em todas essas criações, ressoa, a todo o momento, o impacto sentido por Ariano Suassuna diante da Itaquatiara do Ingá ou Pedra do Ingá, quando ele a avistou pela primeira vez, ao dizer, “Tudo era brutal e grandioso, e senti imediatamente que aquele era o verdadeiro choque primordial da Beleza capaz de incendiar meu sangue”<sup>56</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. Instituto Moreira Sales, n. 10. Rio de Janeiro, 2000.

<sup>2</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. Instituto Moreira Sales, n. 10. Rio de Janeiro, 2000.

<sup>3</sup> HOLBRAAD, Martin; PEDERSEN, Morten Axel. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. 1ª Edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

<sup>4</sup> BERNARDINO-COSTA, Joaze. GROSFOGUEL, Ramon. Decolonidade e Perspectiva Negra. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.

<sup>5</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. Instituto Moreira Sales, n. 10. Rio de Janeiro, 2000, p.26.

<sup>6</sup> RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Cauca: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

<sup>7</sup> BERNARDINO-COSTA, Joaze. GROSFOGUEL, Ramon. Decolonidade e Perspectiva Negra. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.

<sup>8</sup> SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. 1ª Edição. Recife: Editora Universitária, 1974, p. 7.

<sup>9</sup> O lançamento do Movimento Armorial não teve expressiva repercussão na imprensa local, e tinha como apoiadores a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), através do Departamento de Extensão Cultural (DEC), e o Conselho Federal de Cultura. NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. 1ª Edição. Recife: Editora UFPE, 1999.

<sup>10</sup> Após o lançamento do Movimento Armorial, Ariano Suassuna irá se dedicar de forma contundente à sua divulgação através de entrevistas, conferências, catálogos de exposições e artigos. Sistemáticamente, ao longo de dois anos, assinou uma coluna no Jornal da Semana, no período entre dezembro de 1972 e junho de 1974, o que implicou o reconhecimento desse movimento, rapidamente, no âmbito intelectual recifense. NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. 1ª Edição. Recife: Editora UFPE, 1999. Ariano Suassuna ainda é considerado um aglutinador e realizador de ideias conforme é dito por Idelette Santos, ao afirmar: “Sem pretender, como alguns de seus detratores, que Ariano Suassuna é o Movimento Armorial, deve-se reconhecer que o movimento só existe por ele e graças a ele: não por se tornar um mestre ditatorial que comanda a criação dos artistas, mas porque, ao identificar pontos comuns e tendências paralelas em artistas e escritores, permitiu a sua reunião em torno de um centro, o movimento, e deu-lhes os meios de realizar seus projetos e sonhos”. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 28.

<sup>11</sup> SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>12</sup> TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

<sup>13</sup> Técnica/expressão artística criada por Ariano Suassuna que será detalhada posteriormente.

<sup>14</sup> TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p.189.

<sup>15</sup> ANDRADE LIMA, R. Romero de Andrade Lima. Depoimento [abril de 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019.

<sup>16</sup>O seu filho e artista plástico Dantas Suassuna, durante entrevista, ao folhear o Livro “Feros do Cariri: uma heráldica sertaneja”, cuja temática são os ferros de marcar gado, comenta que “O livro dos Feros é de 1974 [...] você vê aqui que ele vem contando a história dos ferros de família [...] Lá no final ele começa a fazer analogia com a arte rupestre”. SUASSUNA, Dantas. Dantas Suassuna. Depoimento [abril 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019. Ester Suassuna Simões, ainda a respeito do alfabeto sertanejo, constata que os títulos de algumas iluminogravuras, assim como as letras iniciais de alguns sonetos destas obras, foram escritos com este alfabeto SIMÕES, Ester Suassuna. O Universo Emblemático das Iluminogravuras de Ariano Suassuna. *Revista Investigações*, Recife, v. 30, n. 1, p. 120-156, 2017.

<sup>17</sup> VALLE, Francisco Beltrão do. As Relações entre o Designer e o Armorial de Suassuna. *Dissertação de Mestrado*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2008.

<sup>18</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. Instituto Moreira Sales, n. 10. Rio de Janeiro, 2000, p. 29.

<sup>19</sup> Essa obra está dividida em dois volumes, e, apesar desta divisão, é considerada única. Se constitui, deste modo, como a segunda na trilogia mencionada.

<sup>20</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. 1ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2018.

<sup>21</sup> MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 3ª Edição. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999. PESSIS, Ane-Marie; MARTIN, Gabriela. Arte Pré-histórica do Brasil: da técnica ao objeto. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (ed.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

<sup>22</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Luis Diaz Marín. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>23</sup> A produção de Ariano Suassuna na concepção das iluminogravuras se dava, inicialmente, com a realização de uma matriz do desenho com o texto manuscrito, utilizando nanquim preto sobre papel vegetal, o que resultava numa obra em preto e branco. Posteriormente, ele realizava cópias da matriz em uma gráfica de acordo com o processo moderno de ofsete. A finalização ocorria ao colorir a lâmina, com pincel, utilizando tintas de diversas constituições, a saber, guache, aquarela e óleo. NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Ariano Suassuna: vida e obra em almanaque*. 1ª Edição. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014. Esse mesmo processo também era realizado por Ariano Suassuna substituindo o offset por uma fotocopiadora “xerox” que, de certa forma, tornava o procedimento mais acessível e simples. ANDRADE LIMA, R. Romero de Andrade Lima. Depoimento [abril de 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019.

<sup>24</sup> SIMÕES, Ester Suassuna. O Universo Emblemático das Iluminogravuras de Ariano Suassuna. *Revista Investigações*, Recife, v. 30, n. 1, p. 120-156, 2017.

<sup>25</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014, p. 599-600.

<sup>26</sup> MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 3ª Edição. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999, p. 300.

<sup>27</sup> SUASSUNA, Ariano. *O livro dos Feros: uma heráldica sertaneja*. 1ª Edição. Recife: Guariba Editora, 1974.

<sup>28</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. Instituto Moreira Sales, n. 10. Rio de Janeiro, 2000, p. 25.

<sup>29</sup> SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 262.

<sup>30</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 132.

<sup>31</sup> MIGNOLO, Walter. A colonidade de cabo a rabo: hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. LANDER, E. (ed.). *A colonidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO. Perspectivas latino-americanas, 2005.

<sup>32</sup> Em um artigo datado de 9 de agosto de 1981, publicado no Diário de Pernambuco, Ariano Suassuna manifesta que está se retirando da vida pública e da literatura. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. Nesse período de silêncio, Ariano Suassuna realiza intensas criações. Os álbuns de iluminogravuras são frutos desta época. O primeiro concebido em 1980 e o segundo em 1985 SIMÕES, Ester Suassuna. O Universo Emblemático das Iluminogravuras de Ariano Suassuna. *Revista Investigações*, Recife, v. 30, n. 1, p. 120-156, 2017.

<sup>33</sup> SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>34</sup> SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial/Ariano Suassuna: seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 154.

<sup>35</sup> QUINJANO, Aníbal. *Colonidade do Poder, eurocentrismo e América Latina*.

<sup>36</sup> SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial/Ariano Suassuna: seleção, organização e prefácio Carlos Newton*

Júnior. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 253-254.

<sup>37</sup> MARQUES, Marcélia. *Pedra que te quero palavra*: arqueologia, semiose e discursividade. 1ª Edição. Curitiba: Editora Prisma, 2016.

<sup>38</sup> DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Lobo. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1995.

<sup>39</sup> O lugar segundo a geração destes artistas, Romero de Andrade Lima e Dantas Suassuna, é referido por Idelette Santos como a “terceira geração de artistas armoriais”, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 281, enquanto Bráulio Tavares os situa na “segunda geração” de armorialistas, TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 110.

<sup>40</sup> SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>41</sup> SIMÕES, Ester Suassuna. O Universo Emblemático das Iluminogravuras de Ariano Suassuna. *Revista Investigações*, Recife, v. 30, n. 1, p. 120-156, 2017, 147.

<sup>42</sup> Ariano Suassuna inicia a escritura deste livro nos anos 1980 e prossegue até ser acometido por problemas de saúde em 2013, conforme afirma Carlos Newton ao prefaciar o “Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores”. SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor*, livro 1. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, p. 378.

<sup>43</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor*, livro 1. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, p. 378.

<sup>44</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor*, livro 1. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, p. 386.

<sup>45</sup> SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial/Ariano Suassuna: seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 253.

<sup>46</sup> Além da Ilumiara Jaúna foram concebidas outras ilumiaras. Dantas Suassuna elenca suas denominações e as homenagens prestadas por essas ilumiaras do seguinte modo: “Eu vou dizer por ordem de feitura, tem a Ilumiara Zumbi, que é aqui na cidade Tabajara, em Paulista, em homenagem ao Zumbi dos Palmares, a Ilumiara Pedra do Reino, em homenagem a Aleijadinho, o Barroco Brasileiro, a Ilumiara Coroada, que é essa casa aqui, em homenagem a mamãe, ela é da família do Leão Coroado, o general que deflagrou a Revolução de 1817, ele se chamava José de Barros Lima, o Leão Coroado, e botou a “coroada” como símbolo feminino dessa História. A Ilumiara Jaúna, em homenagem a Pedra do Ingá, e a Ilumiara Acauã, que é uma fazenda do século XVII e que foi do meu avô, onde a gente pretende fazer o Museu Armorial dos Sertões” SUASSUNA, Dantas. Dantas Suassuna. Depoimento [abril 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019.

<sup>47</sup> ALBERTI, Benjamin. Archaeologies of Ontology. *Annual Review Antropology*, v.45, p. 163-79, 2016.

<sup>48</sup> SUASSUNA, Dantas. Dantas Suassuna. Depoimento [abril 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019.

<sup>49</sup> ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2002. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>50</sup> SUASSUNA, Dantas. Dantas Suassuna. Depoimento [abril 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019.

<sup>51</sup> ANDRADE LIMA, R. Romero de Andrade Lima. Depoimento [abril de 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019.

<sup>52</sup> ALBERTI, Benjamin. Archaeologies of Ontology. *Annual Review Antropology*, v.45, p. 163-79, 2016.

<sup>53</sup> ALBERTI, Benjamin; FOWLES Severin.; HOLBRAAD, Martin; MARSHALL, Yvonne.; WITMORE, Christopher. “Worlds Otherwise” Archaeology, Anthropology, and Ontological Difference. *Current Anthropology*, v. 52, n.6, p. 896-912, 2011.

<sup>54</sup> BOGOST, Ian. *Alien phenomenology: or What it’s like to be a thing*. 1ª edição. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

<sup>55</sup> MATA, Inocência. Estudos Pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocênticas. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42. 2014.

<sup>56</sup> Citado no texto “Yaari – diálogo sobre a Ilumiara Brennand”. SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial/Ariano Suassuna: seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 255.

---

## Referências

- ALBERTI, Benjamin; FOWLES Severin.; HOLBRAAD, Martin; MARSHALL, Yvonne.; WITMORE, Christopher. “Worlds Otherwise” Archaeology, Anthropology, and Ontological Difference. *Current Anthropology*, v. 52, n.6, p. 896-912, 2011.
- ALBERTI, Benjamin. Archaeologies of Ontology. *Annual Review Antropology*, v.45, p. 163-79, 2016.
- ANDRADE LIMA, R. Romero de Andrade Lima. Depoimento [abril de 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. GROSFOGUEL, Ramon. Decolonidade e Perspectiva Negra. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.
- BOGOST, Ian. *Alien phenomenology: or What it’s like to be a thing*. 1ª edição. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ariano Suassuna*. Instituto Moreira Sales, n. 10. Rio de Janeiro, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Lobo. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1995.
- ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. 1ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2018.
- HOLBRAAD, Martin; PEDERSEN, Morten Axel. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. 1ª Edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- MARQUES, Marcélia. *Pedra que te quero palavra: arqueologia, semiose e discursividade*. 1ª Edição. Curitiba: Editora Prisma, 2016.
- MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 3ª Edição. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.
- MATA, Inocência. Estudos Pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14. n. 1, p. 27-42. 2014.

---

MIGNOLO, Walter. A colonidade de cabo a rabo: hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. LANDER, E. (ed.). *A colonidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO. Perspectivas latino-americanas, 2005.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. 1ª Edição. Recife: Editora UFPE, 1999.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Ariano Suassuna: vida e obra em almanaque*. 1ª Edição. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Luis Diaz Marín. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESSIS, Ane-Marie; MARTIN, Gabriela. Arte Pré-histórica do Brasil: da técnica ao objeto. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (ed.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

QUINJANO, Aníbal. Colonidade do Poder, eurocentrismo e América Latina. LANDER, Edgardo (ed.). *A colonidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO. Perspectivas latino-americanas, 2005.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Cauca: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SIMÕES, Ester Suassuna. O Universo Emblemático das Iluminogravuras de Ariano Suassuna. *Revista Investigações*, Recife, v. 30, n. 1, p. 120-156, 2017.

SUASSUNA, Ariano. *O livro dos Ferros: uma heráldica sertaneja*. 1ª Edição. Recife: Guariba Editora, 1974.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. 1ª Edição. Recife: Editora Universitária, 1974.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial/Ariano Suassuna: seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor, livro 1*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

---

SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Palhaço Tetrafônico*, livro 2. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

SUASSUNA, Dantas. Dantas Suassuna. Depoimento [abril 2019] Entrevista Marcélia Marques. Recife: 2019.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VALLE, Francisco Beltrão do. *As Relações entre o Designer e o Armorial de Suassuna. Dissertação de Mestrado*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2008.