

“Mestre Trago Feroso, De loglaria”: a Antinomia Popular-Erudita na Poesia de Ariano Suassuna

Myron Alberto Ávila*

Resumo: Este artigo analisa a poesia de Ariano Suassuna como “nordestina” desde uma abordagem cultural internacional sobre os aspectos que fazem os textos poéticos suassunianos aliar formas populares e elitistas. No entanto, as últimas são formas que, na obra de Suassuna, obviamente, devolvem para manifestações intrinsecamente populares na história da literatura. Desde a gênese da sua narrativa em ricas tradições orais, até as suas formas poéticas métricas e líricas, Suassuna recupera assim o ilustre passado da poesia do Nordeste brasileiro no ato mesmo de retrair a sua visão popular.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, poesia nordestina brasileira, tradições populares e elitismo cultural

Abstract: This article analyzes Ariano Suassuna’s poetry as “Northeasterner” from an international, cultural approach to aspects that make Suassunian poetic texts congeal both popular and elitist forms. The latter, however, are forms that in Suassuna’s work obviously remit to intrinsically popular manifestations in literature’s history. From the genesis of its narrative in rich storytelling traditions, to its metered poetic, lyrical forms, Suassuna is thus reclaiming Brazilian Northeastern poetry’s illustrious past in the very act of retracing its popular vision.

Keywords: Ariano Suassuna, Northeastern Brazilian poetry, popular traditions and cultural elitism

* Professor associado da Georgia College & State University (GCSU) no Georgia, EUA. Doutor em literatura hispano-americana pela University of Irvine em California.

Ariano Suassuna, um dos mais conhecidos escritores brasileiros contemporâneos, é também um dos mais completos na história literária nacional. O escritor paraibano tem cultivados os três gêneros maiores da literatura: o romance, o teatro e a poesia. Desde seu início como dramaturgo com obras teatrais como *A pedra do reino* e o *Auto da compadecida*, um elemento peculiar à sua obra foi o uso de formas eruditas clássicas (romantismo na poesia, renacentismo no teatro) transportadas ao Sertão. A poesia de Suassuna, embora não seja tão conhecida como a sua *œuvre* dramática, também evidencia o compromisso do “Armorial”, a iniciativa de criar arte com elementos da cultura popular nordestina. Na base “popular” da poesia suassuniana, porém, se descobre que seus recursos “clássicos” — medievais, romantistas, renacentistas — tem também uma origem popular (se não “vulgar”) européia. Com formas consideradas pelos críticos como eruditas e arcaizantes — e.g. o soneto — a “poesia de arte” suassuniana volta no conteúdo aos pensamentos de valor e significação popular; produzindo uma renovação cíclica das artes que também é histórica: muitas das artes tem tido as suas origens nas tradições populares.

Como uma das poucas exceções,¹ e desde uma perspectiva internacional de cultura e história literária, abordo aqui o que chamarei de *poesia nordestina* de Suassuna que abrange, dentro de parâmetros pelo menos neo-românticos² uma essência local, nacional, que assim transforma o poema numa experiência textual formal, erudita, mas de conteúdo local; em outras palavras, uma *poesia nordestina formal*.

¹ Só tenho informações de uma “tradição” bem arraigada do soneto (a forma poética que predomina na minha análise) no país de El Salvador, na América Central. Aqui também, porém, acredito que o fenômeno de percepção “formal” social e histórica da poesia é similar: a ideia arcaizante do prestígio do poeta que só pode considerar ou chamar “poeta” até escrever sonetos.

² Como práticas “arcaizantes”, os críticos também consideram as formas literárias barrocas, renacentistas e medievais no estudo da obra suassuniana.

Embora melhor conhecido como um dos maiores dramaturgos e romancistas no Brasil contemporâneo, a ironia é que Ariano Suassuna continua quase desconhecido como poeta, embora tenha sido através de um poema — “Noturno”, publicado no *Jornal do Commercio* do Recife, a 7 de outubro de 1945 (NEWTON JÚNIOR, 10)— que o autor, aos dezoito anos de idade, iniciou a sua vida literária. Isso é o que Carlos Newton Júnior identifica como o “paradoxo” das pesquisas acadêmicas sobre a obra de Suassuna, porque o poeta mesmo afirma que “a poesia é a fonte funda de tudo o que ele escreve” (11). Mas até a publicação do livro de Newton, esta poesia não teria recebido nenhuma atenção dos críticos literários; um fato que o próprio Suassuna ressaltou em uma entrevista concedida ao autor:

O Ariano Suassuna poeta [...] é tão desconhecido como qualquer autor estreado [...] Ninguém dá a menor importância ao poeta. Outros consideram o romantista inferior e colocam o dramaturgo em primeiro plano. Pode ser até que a minha poesia seja mesmo inferior, mas penso que o poeta Ariano Suassuna está no mesmo nível do dramaturgo e do romancista. A poesia é a tônica de tudo que escrevo e como poeta sou completamente ignorado e inédito na minha cidade. (11, 12)

O paradoxo para Newton é simples: o poeta afirma que a sua poesia “talvez” seja inferior, mas ainda assim, ao mesmo nível do resto de sua obra literária — obra já desde algum tempo considerada “canônica” no Brasil. Não poderia ser de outra forma para o poeta, porém, porque a poesia de Suassuna, como o resto da sua obra literária, é uma manifestação dos preceitos do Movimento Armorial, a iniciativa artística — da qual ele fora um dos fundadores — que tem como objetivo criar uma arte erudita *geral* (que além da literatura incluía teatro, música, artes plásticas, dança, etc.), a partir de elementos da cultura popular nordestina. É por isso também que Newton sugere

pensar em Suassuna mais como artista geral.³ Mas segundo Suassuna, o ponto de partida da sua obra armorial, como arte essencialmente nordestina, é *cordeliano*:

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, 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. (*Jornal da Semana de Recife*, 20 maio 1975, NEWTON, 14)

Como um movimento que exalta a cultura popular nordestina de uma maneira positiva — e segundo parâmetros estéticos europeus clássicos — a opinião do crítico inglês Mark Dinneen é de que trata-se de uma “reviravolta” aos ideais originais do Romantismo. Segundo Dinneen, a origem romantista na Alemanha, o “*Sturm und Drang* [as a] literary and philosophical movement, which included Goethe and Herder, [in recognizing a great] cultural stratification within society, deliberately [emphasized] in their work the particular traits which appeared to differentiate regions, communities or individuals” (3). Esta foi uma visão-reação contrária às formas elitistas do momento, o que Dinneen afirma que teve como consequência que “of all the

³ Segundo Newton, “[é] preciso reconhecer que falar de Suassuna é falar de um escritor fora do comum. Melhor seria, talvez, nem tratá-lo por escritor. Melhor seria tratá-lo por artista, uma vez que espalhou sua intuição por gêneros literários e extra-literários. Começando pela poesia, escreveu teatro, romance, ensaio, trabalhou com desenho, pintura e tapeçaria. E, não achando em que mais exercitar seu múltiplo talento, terminou inventando um gênero só seu, batizado por ele de *iluminogravura*—trabalho em que integra poesia e pintura” (16). O sufixo “gravura” tem uma conexão com a *xilogravura* típica dos cordeis nordestinos, gravura talhada em madeira macia (quase sempre de cajazeira, árvore abundante no Nordeste) de onde se obtém ilustrações populares, muito utilizada a partir do século XIX; e cujas origens se dão aos missionários portugueses que ensinaram a técnica aos nativos.

social classes, it was the peasantry for whom [romantics like Goethe and Herder] expressed most admiration" (3).

O que Dinneen reconhece é uma conexão de ideais entre estes românticos alemães e os fundadores do Movimento Armorial nordestino; porque conseqüentemente Herder estabelecerá que

the purest art was that of the *volk*, the poor, illiterate sectors of the population, comprising peasants, day labourers and artisans [...] [and] that folk art was the true expression of the national spirit or soul, and therefore provided the basis for the most valuable national literature. Two hundred years later, remarkably similar views would form the conceptual foundation for the *Movimento Armorial* in the Brazilian North East. (4)

Com a obra poética de Suassuna, o que se pode ver ocorrer então é uma re-apropriação de formas que, embora consideradas "clássicas" hoje, nem sempre o foram. As mesmas técnicas românticas —no seu momento consideradas "vulgares"— são também "formas arcaizantes" contemporaneamente. A evolução artística na obra de Suassuna é então um retorno ao povo nordestino que, com suas tradições "populares" já estava necessariamente usando e aplicando formas europeias tradicionais. E para Suassuna, se há uma expressão artística popular considerada "nordestina", é a literatura de cordel.

Mas é mesmo a origem dessa tradição o que faz da obra de Suassuna não só um ato com feição de antropofagia modernista⁴ ou uma *sublimação consciente* —pelas formas eruditas— da arte sertaneja; aqui o que eu vejo também é uma "reviravolta" histórica à sua

⁴ O Movimento Armorial (1970) teria como uma das suas idéias a *integração* das artes, contrariamente ao princípio de *autonomia* da estética modernista (NEWTON, 17); mas eu percebo em ambos os gestos uma assimilação consciente e *nutritiva* (no sentido antropofágico de Oswald de Andrade) de tradições estrangeiras para produzir uma tradição brasileira no processo.

origem europeia-ocidental. Concordo em parte assim com a posição crítica de Ligia Vassallo, quem ao estudar o teatro suassuniano identifica um “anacronismo estético” de raízes históricas medievais em “áreas marginais” (como o Sertão brasileiro), perante a experiência da modernidade:

A descoberta das Américas compõe um dos principais marcos significativos da entrada em cena do Renascimento e, com ele, do período moderno da História ocidental. Tudo indica, porém, que a modernidade não ocorreu ao mesmo tempo em todos os lugares. O fato de evidenciarmos uma sociedade [nordestina] em cuja literatura [popular] subsistem fortes traços medievais ou medievalizantes pressupõe pois, em sua estrutura, a presença de acentuados vestígios daquele momento histórico-social. (15)

Citando o trabalho de Fernando Uricoechea e Raymundo Faoro, Vassallo amplia que a experiência histórica e social nordestina tem um *marco medieval* fortemente arraigado: “a configuração social do Nordeste brasileiro, de modo geral até o início da era de [Getúlio] Vargas, se identificaria com a situação medieval portuguesa e mesmo europeia. Isto explicaria [...] a permanência de uma literatura com temas e técnicas arcaizantes” (15).

Estes “temas” e “técnicas arcaizantes” são a essência da poesia suassuniana. Seja em formas “eruditas” bem conhecidas como medievais em origem como o soneto, bem como em formas agora consideradas “populares” (o *martelo agalopado* ou o *galope à beira-mar*⁵), o

⁵ Segundo informações na página Internet de Suassuna, estas são duas formas poéticas do Romanceiro popular nordestino: “Tanto o ‘martelo agalopado’ quanto o ‘galope à beira-mar’ pertencem à família das décimas, ou seja, são formados por estrofes de dez versos, sendo que o verso do martelo possui dez sílabas, enquanto o do galope, onze. O esquema rítmico é o mesmo: ABBAACDDC. Já o ‘repente’ (também chamado de ‘sextilha’) é composto por seis versos de sete sílabas, rimados em ABCBDB.

processo é, porém, um de perpétua “apropriação” erudita de formas que tiveram origem no povo. Isto é claramente o caso com a aparente apropriação suasuniana do soneto como forma erudita, porque o soneto como estrutura poética *também* teve origens populares —na Itália, segundo os críticos. A união sincrética de formas eruditas com fundos sertanejos, então, não é precisamente uma fusão nesses termos quando se tratam dos sonetos suassunianos; é bem mais um *retorno* às origens do soneto mesmo —como forma estética poética na Itália— de uma tradição popular: o strambotto⁶ siciliano, tal como afirma Mario Fubini: “Il sonetto ha [...] un’origine composita: esso rappresenta l’incontro della poesia d’arte con la poesia popolare, l’assunzione in una forma d’arte più complessa degli strambotti nati tra il popolo della Sicilia” (32).

Segundo Fubini, os artistas jograis do período adotam o strambotto como “una stanza di canzone” que teria formado a unidade rítmica característica de um soneto tradicional (4-4, 3-3), mas conservando a ideia de um pensamento na primeira parte (4-4), e uma reiteração desse pensamento nas duas estrofes finais (3-3); nascendo assim o soneto. Seguindo essa proposta, um soneto suasuniano, adotando uma forma estabelecida como “poesia de arte”, no conteúdo volta aos pensamentos (se isso for o conteúdo) de valor e significação popular. É isso o que um poema como “O Mundo do Sertão” consegue, com uma forma quase impecável de soneto, mas elaborando um “tema do nosso armorial” cheio de elementos completamente sertanejos:

⁶ “[Lo strambotto] si tratta di una ottava a rima alternata nei primi versi e a rima baciata negli ultimi due [abababcc]. Viene usato nella poesia popolare del Duecento e ripreso nel Quattrocento da poeti colti, come il Poliziano. Questo metro, in Toscana, venne denominato ‘rispetto’. Un rispetto é *spicciolato*, se composto da una sola ottava, *continuato*, se da più ottave” (ORTOLLANI, 9).

“O Mundo do Sertão”

(Com tema do nosso Armorial)

Diante de mim, as malhas amarelas
do mundo, Onça castanha e destemida.
No campo rubro, a Asma azul da vida
à cruz do Azul, o Mal se desmantela.

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

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

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

A rima do soneto não é perfeita; e não precisa, porque na visão suassuniana, a forma é secundária ao conteúdo, como o mesmo poeta afirma: “Não se pense que estou inventando ou partindo de nada... É claro que como todos os poetas, eu recrio e transfiguro os mitos de meu povo” (LEMOS, 108). A transfiguração do Mundo do Sertão num brasão armorial, junto às imagens de animais locais (a onça, a pantera), e símbolos como a Cruz, é medieval. A forma erudita do poema se enriquece com seus *motifs* medievais de tipo heráldico; mas o Sertão-Brasão comunica a ideia central de *nobreza nordestina* —um Nordeste como insígnia pessoal e colectiva, onde o poeta transfigura seu Mundo e, no processo, se transfigura ele mesmo:

A grande vantagem [de recursos como] Zodíacos, cartas de Baralho, bandeiras, Brasões, mantos com Cruzes e Crescentes, estrelas de Prata, Lanças e outras insígnias régias da minha Igreja e da minha Monarquia, era que, com eles, eu enchia o Buraco cego e vazio do Mundo e o Deserto-assírio da minha alma. (LEMOS, 109)

Nos “temas” de alguns dos sonetos suassunianos se verifica também um tipo de diálogo com a herança poética erudita que o eu poético nordestino reivindica. Segundo Anna Paula Lemos, o que Suassuna procura é a

transfiguração da realidade através das métricas da poesia [para] figurar simbolicamente os fatos históricos, documentados e datados da cultura oficial e dos livros eruditos, transformando tais fatos em referências [que encaixam] esses mesmos elementos históricos no âmbito de um essencial definido pelo narrador. (112)

Embora Lemos se refira aqui principalmente ao carácter poético *epopéico* de Suassuna no seu *Romance da Pedra do Reino* (1971), este é também o caso de “Nascimento – A Viagem”, um soneto que se inspira na herança poética pessoana e, ao mesmo tempo, retraça sua estirpe histórica:

“Nascimento – A Viagem”

(Com tema de Fernando Pessoa)

Meu sangue, do pragal das Altas Beiras,
boiou no Mar vermelhas Caravelas:
À Nau Catarineta e à Barca Bela
late o Potro castanho de asas Negras.

E aportou. Rosas de ouro, azul Chaveira,
Onça malhada a violar Cadelas,
Depôs sextantes, Astrolábios, velas,
No planalto da Pedra sertaneja.

Hoje, jogral Cigano e tresmalhado,
Vaqueiro de seu couro cravejado.
Com Medalhas de prata, a faiscar,

bebendo o Sol de fogo e o Mundo oco,
meu coração é um Almirante louco
Que abandonou a profissão do Mar.

Levar o Mar de Pessoa no sangue, como se sugere na primeira estrofe, é receber e recriar seu espírito poético. As descobertas marítimas que evocam as Caravelas e os Astrolábios dos marinheiros portugueses, são no poema a Viagem que para o sertanejo é também o Nascimento. A linhagem histórica fica ao final bem estabelecida quando o eu poético descreve seu coração (seu espírito, sua alma) como um “Almirante louco” que outrora português, agora “[bebe] o Sol de fogo” do Sertão nordestino e “abandonou a profissão do Mar”. Mas o que o conteúdo do poema também revela é a consciência de que nesse “olhar para o Mar” não há só uma conexão com a herança histórica — há também uma conexão direta com o Pessoa que escreveu *Mensagem*, uma das obras mais importantes da literatura portuguesa.

Nas formas da poesia suassuniana também se verifica uma conexão sólida com as mais velhas tradições românticas — não só no Nordeste, mas na Península Ibérica: a poesia que narra. Como herança dos trovadores (se “trobar” for entendido como “escrever poesia” — ou seja, autoria) e os jograis (os intérpretes ou cantantes) da Idade Média, a poesia lírica que o Romantismo adota o que se crê também ter uma origem grega⁷. Assim, nas origens da literatura romântica britânica, temos a idéia da *balada* trovadoresca⁸ na obra

⁷ Embora as origens da prática de “trobar” não sejam uma questão conclusa (segundo diversas teorias, o trovadorismo francês teve origens, dentre outras, arábicas, célticas, latinas); a noção do elemento “lírico” seria grega.

⁸ A *balada* o *canso*, uma canção alegre com refrão, foi uma das formas mais comuns de trobar junto com, de entre outros, os *cansos de amor*, os *cansos de cruzada*, a *estampida* e os *sonetos* (CHAMBERS, 195).

Lyrical Ballads (1798), escrita em coautoria por William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, uma poesia que se propõe solidária com o povo e as *folk traditions*. Na Espanha, de maneira similar, imitando a tradição dos cantares de gesta dos jograis, segundo Ramón Menéndez Pidal, surge o Romantismo da chamada geração de poetas romancistas: Lope de Vega, Miguel de Cervantes e Luis de Góngora. Isto é uma tradição “popular” que, até a publicação do *Cancionero de romances* de Martín Nucio (1547-48?), foi difundida com a prática dos “pliegos sueltos” que se espelhará no folhetim e o cordelismo nordestino.

O romanceiro nordestino que inspira a obra suassoniana não é, porém, um caso único de assimilação americana dos romances “populares” europeus. Como versões coloniais crioulas de romances peninsulares, no México contemporâneo os “corridos” apresentam criativamente uma “visão popular” óbvia. Há aqui, na dimensão poética-narrativa romanceira, um *ponto tenso* de contato social e cultural entre a poesia sertaneja de Suassuna e os corridos mexicanos: uma tensão entre classes (o *proletariat* vs. a burguesia; os nordestinos vs. os capitalinos), espaços (rural vs. urbano), percepções de nação e lar (o arraigado vs. o imigrante); e o limiar legal-ilegal.

Segundo Vicente T. Mendoza, em *El corrido mexicano* (1954), o corrido tem sua origem no romanceiro popular da Península Ibérica e, como tal, é tão narrativo como lírico: é uma canção que sempre conta uma história completa, sem transições episódicas. Algumas das características “ibéricas” do corrido são, segundo Mendoza, a frequente narração em primeira pessoa, a predominância de vozes populares (“regionalismos”) e topônimos; e uma estrutura de rima que não excede as décimas. A variedade (e variação) mexicana mais importante do corrido é o “revolucionario”, narrado em terceira pessoa, que com seu carácter de “epicidade” (louvando atos heróicos), foi transmutado na cultura popular moderna mexicana nos

“*narcorridos*” — que “louvam” os anti-heróis e a violência do tráfico de narcóticos no país.

Há alguns desses elementos de violência na poesia de Suassuna, especialmente nos poemas d’*O Pasto Incendiado*, com suas “histórias” de forte conteúdo autobiográfico (NEWTON JÚNIOR, 187). O Sertão como um lugar fora da lei e a “civilização”, se textualiza como um espaço de duelos, matanças e vinganças. É aí que, após a morte violenta do Pai, uma mãe já espartana, já trágica na tradição mais grega, conclama pela vingança “tradicional” do filho:

—Pois corre logo, meu filho:
que teu pai foi Baleado.
Vai e vinga a Morte dele:
sangue do Pai, derramado,
se não for vingado Logo
deixa o do filho Pisado! (NEWTON JÚNIOR, 188)

Também nos versos livres de Suassuna se pode identificar uma fusão sincrética de elementos clássicos e temas nordestinos. Este é o caso com a intertextualidade camoniana de “No Labirinto de Babilônia e Sião”, uma transfiguração sertaneja do tema bíblico do exílio judeu nos Salmos, como afirma Júnior (190), que também dialoga com um poema de Camões de tema similar. A tradição histórica da religiosidade Católica como veículo de expressão popular, segundo Dinneen, é fundamental para Suassuna, assim como outros poetas nordestinos:

Of particular interest to Suassuna is the popular verse of religious content [found in *folhetos*], the longest tradition of all. Ballads and stories relating the lives of Christ, the Virgin and the Saints, recounting miracles and narrating tales of moral example flourished in Medieval Europe, and such themes constantly recurred in new forms, written and oral, for centuries afterwards, and became firmly established in Brazil during the Colonial period. (32)

Manuel Caboclo e Silva e José Pacheco da Rocha são dois poetas que Dinneen cita como exemplos deste tipo de poesia de folhetos que, como paralelo da dicotomia erudito/popular, oferece a de secular/sagrado: O que hoje é considerado “popular” no Nordeste consistiu, antes de se “metamorfosear” em liturgia sagrada, na prática didática dos autos religiosos da Europa Medieval (41). Embora se funde no tema religioso à tradição popular sertaneja, no seu poema Suassuna também estabelece um “contato erudito” com a obra poética camoniana — isto considerando que na literatura portuguesa talvez não haja autor mais “clássico”. O efeito é, de novo, um de diálogo textual erudito na transposição do histórico-religioso no Sertão:

Isolado!

Meus irmãos homens estão a léguas de Distância.
Estou só, na Sombra. Sombras passam, indiferentes.
Por toda parte, Coisas sem nome.
figuras longínquas, de outros tempos.
sombras viscosas, emanadas do Pântano
e da vida das coisas Mortas, iniciam, caladas
seu Bailado estagnado, no Cansaço de meu desejo.
Mas um pouco e não resistirei:
o Fardo é pesado demais para os Ombros dos vivos
O silêncio azul ecoa pela solidão
e a vida pende por um Fio tênue... (NEWTON JÚNIOR, 34)

Como texto que dialoga com a obra camoniana, para Newton Júnior este poema suassoniano enfatiza a ideia do exílio que é a Sombra, o desterro da Distância que é o Sertão. O Sertão aqui é o Sião do passado de Camões, onde o eu poético chora no presente que é a Babilônia; o texto camoniano por sua parte, estabelece um diálogo direto com o Salmo de David — e logo, os elementos populares de oração e cântico deste original bíblico *também* estão presentes no poema de Suassuna. O Salmo 137 representa *a priori*, ao meu ver, uma manifestação sincrética do secular e o sagrado, mesmo porque

desde sua origem, o processo histórico lhe confere qualidades poéticas seculares (David louva Deus com seus cânticos, mas como um feito pessoal, artístico) e também litúrgicas, a partir da tradição cristã européia. É esta dualidade sincrética que o escolar galego Ángel González Núñez enfatiza sobre os Salmos:

Os Salmos son [...] poesía e oración, e ámbalas dúas, expresión de vida integral que non se esgota en doutrina e ideas, en recordo de feitos do pasado ou en esquema do porvir. [...] Á hora da lectura dos Salmos ningún deses factores pode ser ignorado. A historia santa por unha banda, e a esperanza escatolóxico-mesiánica pola outra están igualmente presentes na festa que o pobo celebra, chantadas nas fonduras da súa vida de a cotío. (19)

Além do tema bíblico-histórico do exílio judeu⁹ que comenta Newton Júnior, também me interessam as idéias de oração, canto e povo que González Núñez aponta na tradição dos Salmos, porque

⁹ O Salmo 137 narra, em forma de cântico, a prática mesma dos cantares como forma de oração do povo judeu:

1 Junto aos rios de Babilônia, ali nos assentamos e nos pusemos a chorar, recordando-nos de Sião.

2 Nos salgueiros que há no meio dela penduramos as nossas harpas,

3 pois ali aqueles que nos levaram cativos nos pediam canções; e os que nos atormentavam, que os alegrássemos, dizendo: Cantai-nos um dos cânticos de Sião.

4 Mas como entoaremos o cântico do Senhor em terra estrangeira?

5 Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, esqueça-se a minha destra da sua destreza.

6 Apegue-se-me a língua ao céu da boca, se não me lembrar de ti, se eu não preferir Jerusalém à minha maior alegria.

7 Lembra-te, Senhor, contra os edomitas, do dia de Jerusalém, porque eles diziam: Arrasai-a, arrasai-a até os seus alicerces.

8 Ah! filha de Babilônia, devastadora; feliz aquele que te retribuir consoante nos fizeste a nós;

9 feliz aquele que pegar em teus pequeninos e der com eles nas pedra.

o poema de Camões se pode contemplar desde esta perspectiva.¹⁰ E isto é também o que Suassuna comunica com seu poema: com “tema de Camões” ou mesmo “tema bíblico-litúrgico” (para continuar com a tradição dos *temas* na obra suassuniana), Suassuna produz um poema “popular” (na tradição religiosa de folhetos nordestinos) que faz referência implícita ao Sertão e a saudade que causa a distância física e temporal.

Há mais um elemento — o mais óbvio textualmente mas talvez o menos considerado num estudo da forma da poética “popular”: a rima. Não é por acaso que a prática de rimar seja considerada uma “manifestação vulgar” que cantores brasileiros romantizam no presente, como Marisa Monte faz na sua canção “O Bonde do Dom”:

Todo o dia
Vivo pensando em casar
Juntar as rimas como um pobre popular
Subir na vida com você em meu altar
Sigo tocando só para te cantar. (grifos nossos)

A ideia de “rimar como um pobre popular” está bem conectada com a noção do “popular” como vulgar ou matuto. Juntar rimas como pobres populares é o que, por exemplo, fazem os cantores de músicas famosas consideradas “caipiras” — como as de Fafá de Be-

¹⁰ O poema de Camões evidência uma intertextualidade estreita com o Salmo de David:

Sôbolos rios que vão
por Babilônia, me achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela pasei.
Ali o rio corrente
de meus olhos foi manado,
e tudo bem comparado,
Babilônia ao mal presente,
Sião ao tempo pasado. (cit. Newton Júnior 191)

lém ou da dupla Zezé de Camargo e Luciano— e todos os autores de poesia nordestina. Rimar, contemporaneamente, seria considerado pelo menos “arcaico” a partir de uma percepção elitista do povo. A prática da rima na obra suassuniana, porém, é um *gesto erudito*: é o ato de reviravolta para as formas — embora consideradas “clássicas” — do Renascimento, o Barroco e o Romantismo. Rimar na obra de Suassuna é voltar aos tempos e as formas camonianas, às oitavas reais, aos versos alexandrinos — que também teriam sido as formas que geraram as variações com rimas do Cancioneiro Nordestino. Mais uma vez, porém, não se pode esquecer que a história da rima também teria tido uma origem “impura”, popular.

P. V. Delaporte (em *De la Rime Française*, 1898), achava que

rhyme [is] a purely psychological product. The whole verse rhyme developed from Popular Latin. Whether the Alexandrine [verse] came from the Asclepiad, Alcæic or Sapphic makes no difference. It probably never came from any, but was a general gradual formation from the breaking up of the Latin. (THIEME, 57)

Desde o século XII até o século XVII, segundo Delaporte, a prática de rimar na Europa teria sido uma questão de ritmo e improvisação musical; mas desde o último século aparece evidência de “*la pensée entraîne no rimé*”. Há então uma evolução até que “in the Nineteenth [Century,] rhyme suggests thought in most cases” (57). E com o pensamento chega a erudição — e se observa acontecer a transformação erudita das *rimas juntadas* em *poesia*: “Formerly the idea came first and excited *the author* to express his thoughts in verse and rhyme; he had the idea and sought the rhyme [while] in modern verse *the poets* have the rhymes and seek the thought” (Ib., grifos nossos).

Essa apropriação ou a assimilação de rimas que se transformam em poesia, na fala cotidiana desse “latim popular” na Europa, é o mesmo processo que escritores como Suassuna seguem.

O latim vulgar que também foi a origem das línguas romances, como a base de uma prática que logo será adotada como “erudita”, prova que o Movimento Armorial que encabeça Suassuna seria mais uma evolução cíclica (mas agora no Brasil e não na Europa) de conceitos estéticos com uma história quase tão antiga como a poesia mesma. Os tipos de arte que num momento forem considerados “populares”, e que logo — por *um processo consciente* de transformação de uso, significado e consumo (segundo as teorias de Pierre Bourdieu) forem apropriados e feitos “eruditos”; são assim sempre tipos de arte que validam um conceito coletivo. A união dos materiais, os temas e as formas populares (as rimas) com a visão erudita (o pensamento), faz que a manifestação artística resulte em uma experiência com possibilidades de relevância nacional, uma manifestação representativa de não só um grupo (os nordestinos), ou uma tradição (o cancionero popular), mas da possibilidade de uma fusão plurinacional na arte.

Na copla 2 do *Poema de Alexandre* se faz evidente a separação elitista, histórica, que aconteceu entre jograis (os “populares”) e trovadores (os “profissionais”) durante a época Medieval:

Mester trago feroso, non es de ioglaría,
Mester es sen pecado, ca es de clerezia;
Fablar curso rimado per la quaderna via
A syllauas countadas, ca es grant maestria. (TODD, 403)

Na minha opinião, com Suassuna ocorre um fenômeno inverso: o emprego de formas contemporâneas consideradas “eruditas” que seriam os equivalentes da *quaderna via* (com características tais como “syllauas countadas”) e, num plano religioso, um voltar à prática do *Mester de clerezia*. Mas com o Sertão Nordeste como *locus* essencial, provendo sua língua e seus sinais, na sua poesia Armorial (e portanto o resto da sua obra literária), Suassuna se ergue também como herdeiro direto dos jograis.

Segundo Lemos, no ato de coligir as formas literárias eruditas com as nordestinas — tais como o cancionero e cordel — o poeta está transmitindo um “recado” (ênfatizando a feição secular, regional e íntima do processo) de dimensões radicais:

O próprio registrar das cantorias e narrativas no formato de cordel é como uma voz erudita que encena o popular e depura esse cantar em versos, garantindo a imortalidade do recado. É, então, a voz do povo mediada por certa erudição que é manifestada nessa Literatura de Cordel, não a voz do povo ela própria. (113)

Assim, na poesia armorial de Suassuna, o “popular”, que já foi “erudito”, muda de dimensão para de novo fazer uma “proposta de arte erudita” que na literatura brasileira aparece para recriar a noção do “popular”. Se houver, a linha entre os dois espaços acaba na obra de Ariano Suassuna; e fica o que agora se pode chamar de *poesia nordestina*.

Referências

- Ariano Suassuna: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Nº 10. Rio de Janeiro: Editorial Instituto Moreira Salles, 2000.
- BASÍLIO, Astier. “A trágica sinfonia barroca de Ariano Suassuna”. Site *Plataforma para a poesia* do Instituto Maximiano Campos. Data de pesquisa: Novembro 15, 2009. http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/astier_ensaios.htm
- BERNASCONI, Robert. *Heidegger in Question: The Art of Existing*. New Jersey: Humanities Press, 1993.
- CHAMBERS, Frank M. *An Introduction to Old Provençal Versification*. Darby (PA): Diane Publishing, 1985.
- DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, 1970-76*. Recife (PE): Editora Universitária UFPE, 2000.
- DINNEEN, Mark. *Listening to the People's Voice: Erudite and Popular Literature in North East Brazil*. New York, London: Kegan Paul, 1996.
- GONZÁLEZ NÚÑEZ, Ángel. *Salmos e cánticos da Bíblia*. Con licencia eclesiástica do Arcebispado de Santiago de Compostela. Vigo: Editorial Galaxia, 1985.

LEMOS, Anna Paula. "O popular e o erudito: Ariano Suassuna e algumas dualidades". Em *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. André Bueno, organizador. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1954.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino. A poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife (PE): Editorial Universitária UFPE, 1999.

ORTOLLANI, Tullio. *Studio riassuntivo sullo strambotto. Parte I: Lo strambotto popolare*. Feltre (Veneto): Panfilo Castaldi, 1998.

RAMALHO DE FARIAS, Sônia Lúcia. *Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: Espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife (PE): Editora Universitária UFPE, 2006.

SUASSUNA, Ariano. "Página pessoal na Internet". Data de pesquisa: Novembro 5-8, 2009.

<http://www.arianosuassuna.com.br/index.php?menu=65>

_____. *Illuminogravuras*. Recife, SESC Pernambuco, 2000.

_____. *Poemas*. Edição organizada por Carlos Newton Júnior. Recife (PE): Editora Universitária UFPE, 1999.

THIEME, Hugo. P. "Some Recent Works of French Versification". Em *Modern Language Notes*. Volume 21, February 1906 (pp. 55-57) Baltimore: Johns Hopkins University Press.

VASSALLO, Ligia. *O Sertão Medieval. Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993.

WANDERLEY, Vernaide. *Viagem ao sertão brasileiro: leitura geo-socio-antropológica de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa*. Recife (PE): FUNDARPE, Editora de Pernambuco, 1997.