

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

LÍVIA PETRY JAHN

**AS RAÍZES IBÉRICAS E POPULARES DO TEATRO DE  
ARIANO SUASSUNA**

Porto Alegre

2008

**LÍVIA PETRY JAHN**

**AS RAÍZES IBÉRICAS E POPULARES DO TEATRO DE  
ARIANO SUASSUNA**

Monografia apresentada como requisito para  
obtenção do Grau de Licenciatura em Letras  
e Literatura Portuguesa pelo Instituto de  
Letras da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Porto Alegre

2008

Dedico este trabalho ao mestre do teatro brasileiro, Ariano Suassuna, e a todos os artistas populares que fazem do Brasil um país multicultural e cada vez mais belo. Ao povo brasileiro, por sua bravura e dignidade. Aos meus avós (*in memoriam*) Zahyra de Albuquerque Petry e Rudy Mecking Petry, pelo incentivo inestimável aos meus estudos e a mim.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha família, especialmente meu pai, pelas horas de paciência infinita, pelo apoio, por acreditar no meu potencial e também a minha mãe que sempre esteve ao meu lado.

A Ariano Suassuna, que concedeu-me uma entrevista maravilhosa e muitas descobertas dentro da literatura e da cultura populares.

De todo o coração a minha orientadora, Dra. Ana Lúcia Tettamanzy, que não só me deu apoio e dicas preciosas, mas foi além de tudo, uma amiga e companheira de “pequenas utopias”, como esta que veio parar no papel.

A arte tem de se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo.

E afirmo, antes de tudo, a liberdade que tem o artista de fazer o que lhe agrada, contra rótulos, contra as inclinações de seu tempo – que afinal de contas, ninguém está capacitado a apontar quais são exatamente – e contra qualquer imposição que os deterministas julguem descobrir.

(Ariano Suassuna)

## RESUMO

### AS RAÍZES IBÉRICAS E POPULARES DO TEATRO DE ARIANO SUASSUNA

Este trabalho tem por objetivo fazer um recorte das obras de Suassuna, em especial as peças *Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*, procurando mostrar como essas obras dialogam com a tradição ibérica e popular desde os autos vicentinos e a literatura de cordel, até as farsas e o pícaro ibérico, trazendo para a realidade brasileira do séc. XX toda uma manifestação artística e popular gerada na Europa do séc. XVI e que se perpetuou na região do Nordeste. Para tanto, usou-se o referencial teórico embasado nos estudos de Vassalo (1993), Guidarini (1992), Bergson (1987), Palma (1996), Ataíde (2007) e nas próprias reflexões estéticas de Suassuna (2008).

**Palavras-chave:** Auto. Tradição. Cultura popular. Literatura de Cordel. Suassuna, Teatro.

## ABSTRACT

### THE IBERIAN AND POPULAR ROOTS OF THE THEATER OF ARIANO SUASSUNA

This paper aims to outline the works by Ariano Suassuna, mainly the plays *Auto da Compadecida* and *A Pena e a Lei*, trying to demonstrate how these plays have dialogued with the popular and Iberian tradition from the Acts of Gil Vicente and the String Literature, until the farses and the Iberian picaresque narratives, bringing to the Brazilian reality of the 20<sup>th</sup> Century a popular and artistic expression which began in Europe in the 16<sup>th</sup> century and it has been perpetuating in Northeastern Brazil. For this, the theoretical background based on the studies of Vassalo (1993), Guidarini (1992), Bergson (1987), Palma (1996), Ataíde (2007), and the aesthetic reflexions of Suassuna himself (2008) were used.

**Key words:** Acts. Tradition. Popular culture. String Literature. Suassuna Theatre.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1 O CÔMICO EM GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA</b> .....	<b>10</b>
1.1 O RISO E A COMICIDADE .....	10
1.2 GIL VICENTE E O MUNDO ÀS AVESSAS .....	11
1.3 ARIANO SUASSUNA E A CONTINUIDADE DO TEATRO DE GIL VICENTE NO SERTÃO BRASILEIRO .....	15
<b>2 TRAÇOS POPULARES NO TEATRO DE SUASSUNA</b> .....	<b>21</b>
2.1. PERSPECTIVAS SOBRE O CONCEITO DE POPULAR.....	21
2.2. O AUTO DA COMPADECIDA: UMA VISITAÇÃO AOS AUTOS VICENTINOS E AO PÍCARO IBÉRICO.....	22
2.3 A PRESENÇA DO CORDEL E DA ORALIDADE NO <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> .....	26
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>30</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>32</b>



## INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu a partir de minha participação, desde 2006, no Projeto de Pesquisa “Depois da última nau: Memória e Oralidade nas Narrativas de Expressão Portuguesa”, sob orientação da professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. O objetivo desta monografia é evidenciar as raízes populares e ibéricas do teatro de Ariano Suassuna, seja através da literatura de cordel, que a partir da Espanha e de Portugal veio para o Brasil com os primeiros colonizadores, seja através dos autos vicentinos que, como o próprio Suassuna (1995) disse, em ensaio do *Almanaque Armorial*, influenciou sua escrita e sua concepção de teatro.

Tomemos aqui que a concepção de teatro do autor pernambucano que se baseia no teatro da Idade Média, bem como nos espetáculos populares do nordeste. Assim, o teatro de Mamulengos, tanto quanto as cantorias de cordel, irá influenciar sobremaneira essa obra explicitamente em diálogo com a cultura popular nordestina. Temos, desta forma, a continuidade de uma tradição que se inicia nas Igrejas, feiras e praças de Espanha e Portugal no período medieval e continua viva no nordeste brasileiro, conforme o autor explicita num de seus ensaios, que reproduzimos a seguir:

O que aparece de medieval em nosso Teatro, em nossa Poesia, em nosso Romance, é originado daquilo que o povo pobre do Brasil mesmo nas grandes cidades como Recife ou o Rio, tem de medieval. Aqueles que afirmam que o Brasil não teve Idade Média vêem apenas o tempo cronológico. Mas os que sabem o que é o tempo real podem discernir perfeitamente que os séculos XVI, XVII e XVIII tiveram muito da Idade Média, principalmente, mas não exclusivamente, nas zonas rurais, e, dessas, no sertão mais do que nas outras. É verdade que nossa Idade Média possui características próprias. [...] De qualquer maneira, o fato histórico que deu origem à cultura brasileira foi bem semelhante àquele que teve como consequência a formação da cultura medieval ibérica. Lá, foram os povos chamados de ‘bárbaros’, que, ao reinterpretarem e recriarem a cultura greco-romana, criaram a cultura medieval. Aqui foram os povos negros e vermelhos que ao recriar a cultura barroco-ibérica [...] deram origem à cultura brasileira, a qual, principalmente entre o povo, mantém seu núcleo ligado àquilo que, à falta de uma palavra melhor, nós chamamos medieval (SUASSUNA, 1995, p.10-11).

Sendo assim, podemos constatar que o teatro popular ao qual Ariano Suassuna vê-se visceralmente ligado é um teatro inspirado nas tradições ibéricas trazidas ao país, mescladas com elementos da região que se tornam universais por

abordarem temas intrinsecamente humanos, independente da latitude do país. Um exemplo disso é o caso do pícaro, que aparece em diversas peças de Suassuna e que tem suas origens na Espanha. João Grilo, Chicó e o negro Benedito são exemplos do personagem astuto e popular que ganha benesses e engana o patrão através de suas artimanhas e de sua lábia inteligente e maliciosa. Além disso, o autor explora personagens do imaginário medieval e cristão que permanecem vivos até hoje, como é o caso do demônio, de Cristo e da Virgem Maria em peças como o *Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*. Ariano também dá voz e vez a personagens tipicamente populares e representativos do universo nordestino como o padre, o cangaceiro, o vaqueiro, o Major, o senhor de terras, o cabo Rosinha, o padeiro.

Neste trabalho, destacamos a análise destes tipos e formas para mostrar como Ariano Suassuna vale-se da gênese da cultura ibérica para alavancar novos sentidos na cultura brasileira, popular e nordestina. Para tal, no primeiro capítulo, intitulado “O cômico em Gil Vicente e Suassuna”, exploramos a perspectiva teórica sobre riso e comicidade, conforme a entendeu Bergson, a fim de explicitar esses mecanismos na farsa “O juiz da beira”, de Gil Vicente, e na peça *A pena e a lei*, do autor paraibano. No segundo, intitulado “Traços populares no teatro de Suassuna”, propomos a interface com o cordel e com elementos de uma estética popular. Por fim, tecemos as considerações finais com a perspectiva do muito que se pode desvendar sobre uma obra que segue instigante, moderna e multifacetada.

## 1 O CÔMICO EM GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA

### 1.1 O RISO E A COMICIDADE

Desde a Antigüidade o riso e a comédia têm servido para manifestar os vícios e as fraquezas humanas. Segundo a perspectiva de Aristóteles na sua *Poética*, a comédia era a via por onde passava o homem inferior, aquele que não era digno de se prestar às tragédias e ser chamado de herói. Foi na Grécia que o homem inferior surgiu. Desde então, aquilo que provoca o riso tem sido, no mais das vezes, o que é condenável e baixo na humanidade. Tanto é assim que os romanos cunharam a expressão *ridens castigat mores*. Ou seja, através do riso, os costumes que estavam em desacordo com a moral eram castigados. Podemos inferir a partir disso que o riso é um fenômeno sobretudo social e humano e que ocorre somente em circunstâncias onde, de alguma forma, a sociedade vê-se ameaçada. Segundo Ariano Suassuna, em sua *Iniciação à Estética*, “do ponto de vista social, o riso é uma espécie de castigo ou reprimenda que a sociedade inflige a alguma coisa que a ameaça” (2008, p.155), o que explica o fato de o riso ser considerado tão perigoso ao longo do tempo, por diversos segmentos.

Para Bergson (1987), porém, o riso não é apenas uma reprimenda social, mas vem de um desajuste entre a natureza primeira do homem (que é mutável) e uma espécie de *rigidez e mecanização*. Essa rigidez se manifestaria tanto no nível físico como também no caráter, ou seja, no âmbito moral e psicológico. O risível e o cômico seriam então uma forma de *desfazer a rigidez, evidenciá-la, corrigi-la*. Segundo o autor,

a comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 1987, p. 50).

Sendo assim, o risível seria uma maneira de humanizar ainda mais aquilo que se degrada de alguma maneira no humano. A comicidade surge como uma espécie

de alerta sobre algo que não está funcionando bem nas sociedades. Ainda segundo Bergson (1987), o que torna um vício ou uma virtude risíveis não é sua natureza, mas o excesso que tais atitudes podem representar. Explicando melhor: um vício como a avareza torna-se cômico, na medida em que ele é um comportamento extremamente fixo, imutável, independente das circunstâncias que se apresentem. Ao tornar-se tão rígido, ele acaba sendo também contrário ao movimento da própria vida e da sociedade. O avaro termina por se tornar anti-social e então teremos, a partir daí, uma razão para que o cômico se instale como forma de correção dessa atitude fixa. Mas esta não é a única explicação que encontramos para compreender a natureza do cômico na sociedade. Concordamos com Bergson, mas também com Aristóteles e Suassuna. Este último faz uma análise acurada da comicidade que reproduzimos a seguir:

Podemos dizer, em síntese, que o risível é uma desarmonia de forma, de significado, de caráter, de valor ou de procedimento, na qual o inesperado, pelo disparate, pela abstração, pela desumanização ou pela idealização em sentido inverso, as pessoas, as ações e as idéias são apresentadas como se tivessem sido retiradas de uma ordem lógica, real ou pressuposta, ou encaradas como meros *personagens*, figuras não-humanas, inferiores ao padrão comum e imunes ao sofrimento (SUASSUNA, 2008, p. 170).

Ou seja, o risível passa a existir como uma forma de evidenciar um *desvio*, seja ele uma torpeza ou não. A seguir analisaremos como esses desvios se manifestam nas obras de dois grandes autores do teatro: Gil Vicente e Ariano Suassuna. Diga-se de passagem que fizemos tal escolha levando em consideração que estes dramaturgos seguem as formulações do teatro medieval e ao mesmo tempo as inovam. Eles não só têm em comum a comicidade das farsas e a religiosidade dos autos, mas também uma série de construções dramáticas às quais se ligam utilizando recursos da retórica popular. Ou seja, são autores que buscam na linguagem popular uma fonte para os temas, os diálogos e os tipos de personagens em suas peças.

## 1.2 GIL VICENTE E O MUNDO ÀS AVESSAS

Para a alta cultura, fosse da Grécia, fosse da Idade Média, o riso era um elemento banido, proscrito; mas num dado momento, ou seja, no séc. XVI,

surpreendentemente a cultura do riso passou a ser incorporada na cultura oficial através de dramatizações executadas nas Cortes. É neste âmbito que Gil Vicente, em Portugal, foi, entre outras coisas, um inovador, pois trouxe para dentro de sua dramaturgia elementos da cultura popular, tais como os chistes, os praguejamentos, as expressões de baixo calão, o riso.

Se boa parte de suas peças constitui-se de autos religiosos, nem por isso deixam de produzir no público os efeitos da comicidade que carregam, seja pela representação caricata de tipos sociais, seja pela forma como os entes sobrenaturais (anjo, diabo) referem-se a estes tipos. A verdade é que, através de situações aparentemente absurdas, o cômico instala-se como uma forte crítica aos desvios e vícios da sociedade portuguesa. Dessa forma, à medida que estabelece uma visão crítica de seu tempo Gil Vicente não choca o público, antes angaria sua simpatia e, com isso, consegue que haja uma catarse e uma identificação da platéia com o que está sendo representado.

O riso entra em suas peças como um elemento que subverte a ordem pré-estabelecida e hipócrita de certos ritos sociais e determinadas hierarquias. Assim, a Igreja Católica é mostrada através dos clérigos que namoram, do bispo que pratica a simonia; a Justiça é representada por um juiz ignorante e bufonesco ou por corregedores que aceitam propinas antes de darem seus veredictos. Desta maneira instaura-se a desordem, o mundo às avessas, e é justamente esse desequilíbrio o que em última instância, leva ao riso aquilo que deveria ser sério ou até mesmo trágico. O homem vê-se desnudo através da obra de Gil Vicente. Há um desmascaramento da sociedade portuguesa que surge através da incongruência, da distorção de papéis sociais antes aceitos. É através da distorção que o cômico se instaura: o clérigo transforma-se num homem namorador, o juiz, num fora-da-lei. Pois é justamente a transgressão das regras, o vício, o erro que trazem para dentro das peças do dramaturgo português, o cômico e a crítica às hierarquias que estão representadas em seus autos e farsas. Ao subverter a ordem, Gil Vicente apresenta o outro lado da moeda: o que há de podre, o que há de corrupto no tecido social.

Para ele só há uma instância onde os homens podem ser julgados com verdadeira justiça e essa é uma instância supraterrena. Somente o céu ou o inferno podem decidir com justiça sobre as fraquezas humanas. Somente o sobrenatural, o que está além das aparências mundanas, é harmônico, ético, infalível. Fora do

mundo celestial não há ordem, as leis são desobedecidas. Apenas o diabo e o anjo podem decidir sobre que destino dar aos homens após sua morte. Mas é necessário morrer, não estar mais no mundo, para dar-se conta de que há uma lei mais alta e implacável. No mundo terreno não existe consciência e as leis que existem são constantemente burladas.

Esta desordem que impera no mundo terreno se vê bem representada na farsa “O Juiz da Beira”. Gil Vicente apresenta um juiz que não passa de um parvo e que dá sentenças baseado numa justiça subjetiva criada por ele mesmo. A partir de sentenças aparentemente absurdas, o dramaturgo português cria situações hilárias e desconcertantes que acabam levando a figura do juiz e da própria justiça portuguesa para um nível de rebaixamento. O magistrado, ao perder os critérios de avaliação, perde também a autoridade e a justiça vê-se ridicularizada e contestada.

O juiz Pero Marques é, antes de mais nada, a caricatura de um tipo social. Pero Marques é em outra peça (na “Farsa de Inês Pereira”) o marido enganado que leva a mulher às costas no dia em que ela vai se encontrar com um antigo namorado. É esse sujeito parvo e analfabeto, mas possuidor de grandes extensões de terras, que Gil Vicente elege para ser juiz. Suas condenações serão tão bufonescas quanto o é sua própria figura. E se o juiz só se distingue da plebe pelo cargo que ocupa, também as pessoas do povo irão rebaixá-lo ao contestar sua autoridade. Assim, há uma inversão de valores, já que a hierarquia juiz-réu, a certo ponto, deixa de ser respeitada e o próprio postulante de seus direitos pragueja contra o juiz e diz-lhe como deveria agir para fazer cumprir a lei. Um exemplo disso são as prédicas de Anna Dias, alcoviteira, que tem a filha violada e vem trazer sua queixa ao juiz. Diante da posição de Pero Marques frente ao rapaz que desonrou sua filha, ela sentencia:

Deixára-a elle mondar:  
 Que ôlho mao se meta nelle,  
 E muito do mao pesar.  
 Maos exemplos, maos ensinos;  
 Hum moço já homem barbado  
 (Benz' o Deos) e mancipado  
 Ir fazer taes desatinos!  
 Pero Marques: 'São cousas de moços'.  
 Anna Dias: 'Assi, Boa concrusão trazeis'.  
 Pero Marques: 'Que he o que vós quereis?'  
 Anna Dias: 'Que o mandeis vir aqui  
 Preso, e que o castigueis' (VICENTE, 1965, p. 702).

Outro exemplo é o julgamento do sapateiro judeu que tem sua filha alcovitada por Anna Dias. Ao saber da sentença de Pero Marques, que manda açoitar a moça, assim reage:

Páscoa mala dé Dios al Juez,  
Y mala páscoa al Portero,  
Y negra páscoa al herrero,  
Y al Juez otra vez,  
Y mala páscoa a Anna Diez,  
Y a mi negra vejez  
Me dé si cristiano muero (VICENTE, 1965, p.707).

Através das falas destas personagens não só notamos a inversão de papéis sociais como também a presença da linguagem popular e oral através dos praguejamentos. Dessa forma, a oralidade manifesta-se na obra erudita de Gil Vicente levando o discurso popular para dentro da cultura oficial. Esse discurso popular serve aqui como representação da plebe e também como desmascaramento da autoridade instituída. Com o uso da oralidade há um rebaixamento no próprio discurso do juiz, que perde em força de lei, mas ganha ares de fala cômica. A hierarquia juiz/réu/postulante inverte-se: os postulantes, no caso o sapateiro judeu e Anna Dias, passam a sentenciar o próprio juiz com pragas e com imprecações de como se deve exercer a lei em cada caso. O juiz é retirado de seu lugar hierárquico de julgador e passa a ser réu, visto que sua justiça é falha e ambivalente.

Com esse deslocamento, Gil Vicente consegue um efeito cômico e ao mesmo tempo critica o favoritismo que distribui cargos na Corte e a parcialidade da Justiça, que tem seu papel ridicularizado ante as demandas do povo. Note-se que todos os personagens que exigem justiça são tipos populares. Em nenhum momento é julgado o direito de um conde ou clérigo, ou qualquer outro representante da elite portuguesa. Essa escolha de Gil Vicente não ocorre por acaso, mas para mostrar que a justiça portuguesa geralmente julga mal quando se trata dos direitos do povo. É na realidade uma crítica contundente ao sistema judiciário português sem, no entanto, entrar em confronto com os interesses da aristocracia.

Lembremo-nos de que o próprio Gil Vicente servia ao Rei e à Rainha, e por isso, mesmo criticando a sociedade portuguesa da época, não tinha como contrapor-se a eles. Talvez por isso mesmo o dramaturgo português buscasse tipos representativos dos preconceitos da época. Há que se ressaltar que Anna Dias era

uma alcoviteira e, portanto, exercia uma atividade ilícita, o sapateiro era judeu, ou seja, um homem marginalizado socialmente, e finalmente o último personagem da peça é um escudeiro, típico parasita da Corte, que geralmente explorava seu Moço.

Assim, todos os postulantes que vêm buscar a justiça são, em certa medida, pessoas que vivem à margem da lei ou fora-da-lei. Daí as sentenças de Pero Marques terem uma lógica, pois aquele que busca justiça, na visão de Gil Vicente, deve viver também de acordo com a lei, e não burlando-a. Desta forma, se as sentenças de Pero Marques causam espanto e ao mesmo tempo expõem ao ridículo a figura do juiz, também desmascaram uma falsa moral carregada pelos personagens. Sendo assim, não só a justiça portuguesa é falha, mas também a própria sociedade que busca essa justiça é cheia de vícios, erros, corrupção. Através da inversão de valores mostrada na fala do juiz, a sociedade portuguesa se vê desnudada, já que os tipos sociais representados na peça agem de acordo com a hipocrisia. Assim, Anna Dias, alcoviteira, postula justiça para sua filha que foi violada; o sapateiro judeu pede que Anna Dias seja castigada por alcovitar a filha dele; o escudeiro pede indenização depois de explorar seu Moço. Todos, de alguma forma, buscam na lei o alívio para suas queixas, ao mesmo tempo em que, de alguma maneira, colocam-se à margem da lei. É justamente essa lógica que traz ao texto de Gil Vicente toda a sua comicidade. Através da desordem, ele impõe uma nova ordem, ou, dito de outro modo, através da inversão de papéis sociais ele traz à tona os valores que deveriam nortear os costumes, mas que, em suas comédias, mostram-se corrompidos. É justamente esse desconcerto que Gil Vicente aponta em suas farsas e autos, na busca por moralizar e trazer uma visão mais cristã e ética aos homens da sua época.

### 1.3 ARIANO SUASSUNA E A CONTINUIDADE DO TEATRO DE GIL VICENTE NO SERTÃO BRASILEIRO

Através de uma dramaturgia popular, Gil Vicente inicia toda uma tradição que irá perdurar até mesmo no teatro d'além mar. Refiro-me aqui especificamente ao teatro brasileiro, e, mais particularmente ainda, de Ariano Suassuna.



É justamente a presença do dramaturgo português que vemos com clareza na peça *A Pena e a Lei* do autor pernambucano. Esta peça, escrita em pleno séc. XX inspira-se na melhor tradição do teatro medieval por diversas razões. A primeira é que Ariano Suassuna também busca as raízes de sua dramaturgia nas festas populares e na literatura oral nordestina, caracterizada pela literatura de cordel e pelo teatro de mamulengos. Lembremo-nos de que o cordel surge em Espanha e Portugal no séc. XVI e é trazido ao Brasil pelos primeiros colonizadores. Esta literatura de corte popular, oral e medieval embasa toda a obra teatral de Suassuna.

Depois temos a própria forma de seu teatro se expressar, seja como farsa ou auto, o que nos remete de volta aos primórdios do teatro na Península Ibérica. Segundo as palavras do próprio autor, o cordel e o teatro medieval tiveram importância capital em sua formação: “mal aprendi a ler, descobri esse material e decorei alguns dos romances, autos e moralidades que ainda hoje são meus temas obsessivos em teatro” (SUASSUNA, 2008, p. 53). Ainda se referindo ao cordel, o autor proclama: “quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como o nosso romanceiro popular” (Id., p. 47).

Assim, Suassuna retoma a tradição do teatro europeu para retratar os aspectos universais de sua região sem, no entanto, considerar-se um autor regionalista no sentido pejorativo do termo como ele próprio esclarece.

Tal regionalismo fica nas aparências do social, fazendo jus a todas as acusações de pitoresco, enquanto que a arte tem de se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo. É por isso que busco um teatro que tenha ligações com o Clássico e com o Barroco: na minha opinião, esta é a posição que pode atingir melhor o real, no que se refere a mim e a meu povo (SUASSUNA, 2008, p. 47).

Desta maneira, o autor brasileiro retoma temas e tipos sociais pertencentes ao teatro de Gil Vicente. O tema do Juízo Final, por exemplo, é uma constante em suas peças. Teremos, assim, uma visão cristã da justiça muito próxima da visão do dramaturgo português. Para ambos, a justiça dos homens é falha e somente a justiça divina é perfeita. Tanto na peça *O Auto da Compadecida* quanto em *A Pena e a Lei* repete-se no terceiro ato uma cena de julgamento com entes sobrenaturais que personificam Jesus Cristo, a Virgem Maria, o Diabo. Há em ambas as peças uma moral regida pelo que é sobre-humano e que conduz as escolhas dos seres

humanos na terra. Porém, em *A Pena e a Lei* ainda há a questão filosófica de julgar se a vida vale a pena apesar dos sofrimentos que ela inflige aos seres humanos. Temos, assim, uma visão cristã de mundo norteando as ações dos personagens e explicando seu significado.

Quanto aos personagens, o dramaturgo brasileiro cria, como seu antecessor, vários tipos caricatos. São eles que irão personificar as falhas, os vícios, os desvios e as trapaças que tão bem caracterizam o ser humano. Desta maneira, Ariano Suassuna explora tanto quanto Gil Vicente as baixezas humanas, os tipos característicos de sua sociedade, o discurso popular, a comicidade que vem da inversão de valores e hierarquias sociais. Na peça *A Pena e a Lei* vemos essa inversão já a partir do primeiro ato, quando Benedito, o negro esperto, a fim de ganhar o amor de Marieta, ludibria os dois valentões da cidade: Cabo Rosinha e Vicentão. Desmoralizando-os através de artimanhas, ele os desmascara frente à Marieta. Porém, mesmo que os valentões mostrem-se covardes, isso de nada adianta, já que Marieta termina enamorando-se de outro homem que mal aparece na trama, o caminhoneiro Pedro.

No entanto, essa inversão de papéis sociais serve a um propósito: pôr em destaque como o pícaro da trama justamente o homem mais frágil e despossuído: o negro Benedito. Este personagem, um marginal, já que foi vaqueiro, mas já não exerce mais este trabalho, é o protótipo do “malandro”, do “Pedro Malasartes”, do pobre diabo que vence pela astúcia e pela inteligência os mais poderosos da cidade. Ele é o pícaro e o trapaceiro por excelência, exerce seu poder de persuasão e assim vence ao Cabo Rosinha e o fazendeiro Vicentão. Este tipo de perspectiva dentro da trama serve para expor a fragilidade do poder constituído dentro da sociedade, assim como para fazer uma crítica ao sistema autoritário e semi-feudal que persiste no sertão nordestino. Através de um personagem “marginal” e esperto, os poderosos vêm-se ridicularizados e justamente essa inversão causa o riso e a empatia do público. Ou seja, o pícaro segundo G. Díaz Plaja “es un vagabundo; su profesion más frecuente es la de criado. Asi sorprende la intimidad de muchas vidas elevadas- aristocratas, militares, religiosos – y advierte lo que hay en ellas de falso y de criticable. “

Através do engano e da trapaça protagonizados por personagens que vivem num sistema de exclusão social, as autoridades, as hierarquias, enfim, toda a organização e estratificação da sociedade nordestina será posta à prova e criticada. Um bom exemplo desta crítica surge já no segundo ato da peça, que trata basicamente do problema da justiça no Brasil sertanejo. É interessante averiguar o quanto se aproxima da problemática tratada por Gil Vicente na Farsa “O Juiz da Beira”. Se na peça de Gil Vicente o juiz é um parvo que profere sentenças aparentemente absurdas, ou pelo menos, injustas, na peça de Suassuna, a autoridade que julga (o Cabo Rosinha) é extremamente parcial e corrupta. Seus julgamentos também não são isentos e, no mais das vezes, acabam num engano ou injustiça. Vejamos a seguir alguns trechos da peça, onde isso fica explícito:

Benedito: ‘Mateus não cria bois, só cria carneiros e bodes. Aliás, ele trouxe esse carneiro e quer dá-lo a você, para os presos pobres de Taperoá’.  
Rosinha: ‘Agradeço pelos pobres presos de Taperoá! Obrigado, meu caro Mateus! Pode contar com a imparcialidade da justiça a seu favor! [...]’.  
(SUASSUNA, 2005, p. 65).

Sendo assim, a autoridade muda de posição e de discurso. Ao receber o suborno de Mateus, o Cabo Rosinha põe-se a seu lado e a seu favor e termina por proferir as seguintes palavras ante o fazendeiro Vicentão:

Você pensa que pelo simples fato de ser rico, eu vou protegê-lo, é? Está muito enganado! O costume agora é esse: um fazendeiro quer botar um morador pra fora, acusa logo o pobre de roubo, para facilitar a expulsão! Mas a autoridade não pode nem quer ser cúmplice desses abusos! Roubou, está certo! Não roubou, o acusador fica preso! (SUASSUNA, 2005, p. 67).

No entanto, essa indignação é passageira e a sentença muda de figura depois da seguinte oferta de Vicentão:

Meu caro Cabo Rangel, tenho observado a verdadeira penúria em que se encontram os presos pobres de Taperoá! Gostaria de lhe dar quinhentos mil-réis para ajudá-los. Tome!  
Cabo Rosinha: ‘Muito bem senhores, a autoridade está pronta! Absolutamente imparcial, disposta a esclarecer se houve *engano* da parte do senhor fazendeiro Vicente Gabão, ou se houve *algum descuido* da parte do honrado cidadão, vaqueiro Mateus das Cacimbas! (SUASSUNA, 2005, p. 68).

Note-se neste discurso a hipocrisia e o cuidado com que o Cabo Rosinha profere suas palavras. É justamente essa autoridade corrupta que acaba enganada

pelo esperto negro Benedito, que traz para testemunhar a favor de Mateus um padre que, além de caduco, é surdo e que também mostra uma certidão de abate com data daquele dia (mas feita no ano anterior). Assim, impondo a autoridade eclesiástica como testemunha além de qualquer suspeita, Benedito convence que Mateus é inocente e que o novilho reclamado por Vicentão não fôra furtado, mas acabara no açougue. A ironia da peça é que o padre, estando a sós com cabo Rosinha, lhe esclarece que o carneiro que o cabo recebera de presente, este sim era furtado. Rosinha, no entanto, ao contrário do que se espera de um representante da justiça, toma outra decisão:

Ah, não! Assim tem que começar tudo de novo! Devolver meu carneiro, era o que faltava! [...]. Isso é caduquice, não tem pra onde! Eu é que não vou me meter onde não fui chamado! A queixa que recebi foi de novilho, de carneiro, não! E se não houve queixa de carneiro, é porque não há furto de carneiro [...] (SUASSUNA, 2005, p. 90-91).

Desta maneira, podemos verificar como a própria noção de ética e justiça é distorcida a partir da figura da própria autoridade que deveria ser imparcial e justa. Através dos diálogos finais ficamos sabendo que quem havia furtado o novilho era o irmão de Mateus, Joaquim, em razão de ter sido mandado embora da fazenda sem ao menos receber seu salário. E que Mateus furtara o carneiro para “financiar o processo”, já que seu patrão, Vicente Borrote, resolvera dar queixa dele achando-o culpado pelo sumiço do novilho.

Através de todos estes enganos, furtos e trapanças, podemos ver desenhada a sociedade nordestina, onde uns têm mais direitos que outros. Onde o fazendeiro explora seus empregados e por eles é enganado, onde a autoridade judicial é corrupta, onde o único a viver de acordo com a verdade é o padre, onde a ética não tem lugar. Nesta sociedade o mais forte explora e subjuga o mais fraco. Para vencer os poderosos é preciso de astúcia, de inteligência, de saber subornar as pessoas certas. Não há necessidade de agir com correção, mas sim, com esperteza. São a esperteza e a inteligência, o engodo e a falsidade que fazem com que os desprotegidos e excluídos da sociedade vejam-se finalmente justificados. Não existe lugar para vaqueiros ou ex-vaqueiros numa sociedade semi-feudal onde o fazendeiro nega-se até mesmo a pagar “a meia do algodão” que o empregado deixara na fazenda. Um exemplo deste não-lugar aparece na fala de Vicentão quando se apresenta ao Cabo Rosinha: “Eu sou um fazendeiro, uma pessoa de

certa ordem, e minha palavra não pode se trocar pela de meu vaqueiro!” (SUASSUNA, 2005, p. 61).

Assim, através da farsa e da inversão de valores, Suassuna desnuda a sociedade em que vive, faz uma crítica feroz e contundente sem, no entanto, chocar o público. Mostra as mazelas do povo nordestino e ao mesmo tempo expõe o sistema judiciário e a polícia, duas instituições que deveriam reger a sociedade, mas que se omitem e se corrompem.

## 2 TRAÇOS POPULARES NO TEATRO DE SUASSUNA

### 2.1. PERSPECTIVAS SOBRE O CONCEITO DE POPULAR

Para a identificação dos elementos populares na dramaturgia de Suassuna, há que se pensar nos propósitos que seguem o autor desde o Movimento Armorial, quando cria uma estética inspirada no povo nordestino, em sua natural propensão à alegria e à festa, expressa na plasticidade de suas manifestações: canto, dança, música, teatro, literatura e artes plásticas interligados.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação a este Romanceiro (SUASSUNA, 1974, p. 7).

Como se pode observar, o Armorial procura interligar as diversas manifestações artísticas numa dupla perspectiva, que percorre um caminho de duas mãos entre o popular e o erudito. Tal proposta ajusta-se perfeitamente aos conceitos desenvolvidos por Paul Zumthor. Em vários de seus estudos, destaca a presença da voz e, portanto, do corpo, na constituição do que vem a definir como sendo a performance, “momento privilegiado da recepção, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2000, p. 59). Esse apelo para a recepção é o que marca a proposta de Zumthor como ato de comunicação: comunicar é “tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (id., p. 61). No caso, um tipo especial de comunicação, que remete ao corpo e à situação única e irrepetível em que se dá a performance: “Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília” (id., p. 80).

Por necessitar dessa integração entre todos os implicados é que o teatro de Suassuna, conforme Lígia Vassalo, possui um cunho épico:

[...] das formas do teatro ocidental, desde a comédia de Plauto às manifestações medievais, quinhentistas e seiscentistas, como o mistério, o milagre, a moralidade, a farsa, o auto vicentino, a comédia italiana e o auto

sacramental, todas marcadas pelo cunho épico. A dramaturgia de Suassuna obedece, principalmente, aos moldes medievais, portanto, além de épica, entrecruza as oposições entre religioso e profano com as de sério e cômico. (1993, p. 32).

Por suas características lúdicas, de interação entre platéia e ator (apartes, monólogos, música, pantomima, coreografia), o teatro de Suassuna mantém a intencionalidade épica e a forma performática, elementos que participam de uma estética popular.

## 2.2. O AUTO DA COMPADECIDA: UMA VISITAÇÃO AOS AUTOS VICENTINOS E AO PÍCARO IBÉRICO

O desfecho da peça *O Auto da Compadecida* dá-se em forma de auto, seguindo as linhas do auto vicentino. Há uma diferença que é necessário fazer aqui entre os autos da Idade Média e os autos de Gil Vicente. Como bem aponta Ataíde (2007), os autos da Idade Média se caracterizavam pelo caráter religioso de que se constituíam, em alegorias sobre o conflito entre a virtude e a dissipação moral. A diferença é que nos autos de Gil Vicente havia toda uma comicidade e não somente o lado religioso se sobressaía. Sendo assim, havia uma crítica feroz à sociedade da época através da sátira de tipos sociais. Ou seja, no auto vicentino a sátira social se liga de modo nítido ao objetivo da edificação espiritual, colocando-se a questão da salvação *post mortem*.

Neste aspecto vemos personagens como o frade, que carrega sua amante para o além, o usurário (onzeneiro) que não quer desfazer-se de seu dinheiro mesmo depois de morto e é recusado pelo Anjo e aceito na barca do Diabo, o fidalgo que, sendo tirano com os mais humildes, ainda assim argumenta que merece salvação, pois há quem reze por ele, e que acaba sendo levado pelo Diabo na barca do Inferno sentado numa cadeira especial digna de sua fidalguia. Desta forma, todos os personagens que surgem, aparecem como tipos sociais que por vaidade, avareza ou luxúria acabaram merecendo a condenação divina, com exceção do Parvo, ingênuo e burro (mas digno do perdão divino) e também dos quatro cavaleiros que morrem lutando pelo cristianismo e que por isso merecem ir para o paraíso. Há na obra de Gil Vicente uma religiosidade dos primórdios do cristianismo onde a fé e a

pobreza são exaltadas como virtudes e onde a avareza, a vaidade e os vícios mundanos são vistos como pecados mortais merecedores do inferno. Para Gil Vicente, o homem é um ser onde o mal cria raízes e por isso não merece salvação.

Já para Ariano Suassuna a ligação de seus personagens com Deus se dá de forma diferente e muito mais flexível. O desfecho de seu auto também é moralizante segundo os preceitos do catolicismo, mas como diz Nogueira,

há toda uma concepção da religião como algo simples, agradável, doce e não como uma coisa formal e solene, difícil e mesmo penosa. Essa intimidade com Deus nas relações dele com os homens, essa compreensão da vida e fé na misericórdia parecem – nos aspectos primordiais no sentido religioso da obra. [...] a compreensão das faltas humanas, atribuída a Nossa Senhora, que como mulher simples, do povo, explica-as e pede para elas a compaixão divina (NOGUEIRA, 2002, p.102).

Assim, tanto o sacristão quanto o padre e o bispo que haviam praticado a simonia (venda de indulgências, enterro do cachorro em latim em troca de dinheiro) quanto o padeiro (por sua avareza) e a mulher do padeiro (pela prática do adultério) são enviados ao purgatório após um pedido de João Grilo a Nossa Senhora. A Compadecida também realiza um milagre, ressuscitando João Grilo, para que este tenha uma nova chance de viver sobre a terra. Somente vão para o inferno, o cangaceiro e seu comparsa. João Grilo estabelece, assim, uma nova idéia de Deus na peça, pois tanto ele dialoga com Jesus Cristo (um Jesus negro e humano) quanto com Nossa Senhora (a advogada da humanidade). Assim, Deus surge como justiceiro, mas também humano e misericordioso. As falhas humanas não são dignas de penas capitais como o inferno com raras exceções. Por outro lado, a peça também aborda a questão de personagens se comportarem de acordo com seu status e papel social. Nesse âmbito, o reino dos céus, aos pobres pertence, e aos ricos coronéis e padres que exploram o povo, fica reservado senão o inferno, pelo menos o purgatório. Suassuna faz, desta maneira, uma crítica feroz à sociedade semi-feudal que ainda se mantém no sertão nordestino, utilizando para tanto, um expediente maniqueísta e moralista. Ainda assim, o autor consegue dar um certo espaço ao pensamento popular e cristão que serve de base à sua arte.

Dentro desse esquema é que irá surgir o personagem de João Grilo, o típico “amarelinho”, astucioso, cheio de manhas, com palavras convincentes e cheias de malícia. João Grilo é baseado no pícaro da tradição ibérica como “Pedro



Malasartes”, e reflete por isso, um aspecto da tradição popular tanto de Portugal e Espanha como do nordeste brasileiro. Ele é, em última instância, o anti-herói popular que vence o patrão pela burla e pela astúcia. Assim o poder se subverte e surge o cômico, o satírico, a vingança do povo contra quem o oprime. O pícaro por isso, ganha um lugar de destaque no Romanceiro Popular do Nordeste, na literatura de cordel, no teatro de mamulengos, e também nas peças de teatro deste autor paraibano. Este anti-herói personifica o desejo do povo de sublevar-se contra os poderosos, contra a exploração das elites. De certa forma, ele subverte as posições na hierarquia social, sendo ele alguém imprescindível aos sucessos imaginados pelo patrão. Ou seja, o tipo que personifica o excluído da sociedade, o marginal, sem eira nem beira, acaba por se tornar protagonista das ações e pela via da astúcia e da palavra, engana ao patrão e não permite que este o explore.

Mal comparando, ele é o Robin Hood dos tempos modernos, fazendo justiça aos excluídos, aos miseráveis, aos trabalhadores braçais que vivem sendo espoliados de seu único bem: o trabalho. Através de João Grilo é possível visualizar as entranhas da elite, seus vícios, seus defeitos, sejam eles a ganância do padre, a avareza do padeiro, o egoísmo e a leviandade da mulher do padeiro, a arrogância do Major. Ou seja, é através de João Grilo e suas trapaças que todos os personagens da peça evidenciam seus pontos fracos e deixam entrever a hipocrisia e a falsa moral que guiam as elites e a sociedade nordestina. Através deste pícaro é possível desvelar-se o verdadeiro rosto dos indivíduos por trás das máscaras sociais. Assim, pelas suas artimanhas, se estrutura toda a sátira da peça. E por fim, é ele que intercede junto a Cristo e à Virgem Maria para salvar as almas “pecadoras” daqueles que morreram vítimas do cangaceiro Severino do Aracaju.

Desta maneira, ele se torna também o personagem central da trama, através do qual, é possível fazer-se justiça aos homens. Note-se que a noção de justiça do autor corresponde a uma noção de justiça divina. Para Suassuna, a justiça humana é falha, cheia de erros e enganosa. Por isso, em suas peças, bem como no *Auto da Compadecida*, há sempre uma instância de julgamento que se dá após a morte e que é regida senão por Cristo, o representante de Deus e de sua implacável justiça, pelo menos pela Virgem Maria e sua Misericórdia. Como podemos ver, Suassuna se aproxima dos autos vicentinos através da noção de julgamento final, mas se distancia na medida em que na sua peça não há um diabo que seja o corregedor, o

juiz. No “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente, o diabo ocupa o lugar do ente que preza pela moral, sendo assim, ele castiga ao fidalgo, ao clérigo, à alcoviteira, ao onzeneiro, ao sapateiro, por entender que eles não merecem a salvação, pois seus pecados em vida foram muitos e não são dignos de perdão. Já em Ariano Suassuna, os pecadores são dignos da misericórdia divina, e por isso terminam indo ao purgatório. Há em Suassuna toda uma moral cristã, bem como em Gil Vicente, mas ela se distingue da moral do dramaturgo luso na medida em que olha para os homens com maior benevolência, compreendendo seus erros e perdoando-os. O próprio trapaceiro por excelência, João Grilo, recebe da Compadecida o milagre de ressuscitar para empreender uma nova vida sobre a Terra. Podemos constatar assim, como nos aponta Ataíde,

que na obra moderna a visão religiosa é mais flexível e o julgador, Nosso Senhor Jesus Cristo, é capaz de ouvir a justificativa dos seres que estão sendo julgados, interrogando o motivo de tais atitudes consideradas mundanas na sociedade. O bem acaba prevalecendo sobre o mal, ao contrário do que acontece no Auto da Barca do Inferno, em que o Diabo é o protagonista (ATAÍDE, 2007, p. 93).

Além disso, temos, no *Auto da Compadecida*, um Cristo negro, de nome Manuel, muito mais próximo da realidade brasileira e nordestina, e por isso mesmo, humano. Humanizar a figura de Cristo e trazê-la para próximo de seu público foi um dos expedientes que o autor usou para criar dentro de sua peça um catolicismo popular. Além disso, o autor também se valeu das crenças do povo do nordeste em Nossa Senhora e assim criou a Compadecida, uma Virgem Maria brasileira e misericordiosa, que compreende como ninguém a penúria em que vive o povo daquela região, suas dificuldades, suas mazelas. Através dessa criação, Suassuna aproximou o pensamento religioso cristão que vigora até hoje no nordeste, e fez com que houvesse uma perfeita identificação entre as pessoas do povo e os personagens bíblicos que atuam na peça.

Há, portanto, no *Auto da Compadecida*, duas instâncias que se entrecruzam: a vida terrena e o divino. Tanto Cristo como a Compadecida fazem parte da instância supraterrena, sem, no entanto, perderem sua identidade com o povo nordestino. É através dos personagens sobrenaturais que surge a verdade dos outros personagens, antes acobertados por uma série de máscaras sociais. João Grilo, junto com os entes sobrenaturais, é o responsável por desvelar a verdade de

cada um dos indivíduos representados na peça. Por ser pícaro ele exerce o papel de denúncia do que há de criticável e falso nas personagens aparentemente mais elevadas na escala social (padre, bispo, major, padeiro). Dessa maneira, exerce o papel de crítico dos representantes da Igreja Católica e também da elite local que explora o trabalho dos mais pobres. Por ser aquele que desvenda o que há por trás da falsa moral e da hipocrisia é que João Grilo recebe como prêmio o fato de ressuscitar na peça. Assim, ele se iguala no desvendamento da verdade na vida terrena aos dignos representantes de Deus na vida supraterrena.

### 2.3 A PRESENÇA DO CORDEL E DA ORALIDADE NO *AUTO DA COMPADECIDA*

Segundo o próprio autor, o conhecimento do Romanceiro Popular do Nordeste foi imprescindível para a criação de suas obras teatrais, mais expressamente no *Auto da Compadecida*, entre outras tantas. Assim, segundo as palavras do próprio Suassuna,

foi somente em 1955, com O *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. É que o Romanceiro Popular Nordestino, dentro daquelas características de 'Grande Romanceiro Moderno da Língua Portuguesa' que Thiers Martins Moreira lhe atribui, só se completa com a parte teatral, formada por esses espetáculos, com seus mitos, figuras fabulosas, histórias e personagens tradicionais. A interpenetração, a influência mútua existente entre a Literatura de Cordel e o Mamulengo ou o Bumba-meu-boi, por exemplo, é de tal modo evidente, que um exame superficial é bastante para demonstrá-la. Quanto aos tipos, [...] o 'Pedro Quengo', o 'João Grilo' do Romanceiro, o 'Benedito' e o 'Negro Preguiçoso' do Mamulengo, o 'Mateus' e o 'Bastião' do Bumba-meu-boi, são, todos, variantes do mesmo *pícaro* que herdamos da Literatura Ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os *graciosos* do Teatro de Calderón de la Barca ou Lope de Vega. [...]. Foi portanto, dessa raiz popular do Romanceiro e dos espetáculos do Nordeste que surgiu o *Auto da Compadecida*. (2008, p.177).

Podemos vislumbrar, assim, as raízes do teatro popular do autor paraibano. É ele que novamente, em seu ensaio, fala destas raízes e da ligação de sua peça com a gênese do teatro antigo da Península Ibérica e também com o folclore típico do nordeste brasileiro:

Anatol Rosenfeld [...] notou que meu teatro era, sim, aproximado do de Gil Vicente, dos milagres medievais e – acrescento eu – do de Plauto, do de Goldoni, do de Lope de Vega, do de Calderón de la Barca. Anotou ele ainda, a importância do folclore nordestino para a feitura do *Auto da Compadecida*. O que não disse [...] foi que o Romanceiro e os espetáculos populares nordestinos foram também decisivos para aquelas características que ele anotou no *Auto da Compadecida* – o jogo dirigido ao público e acentuado por um comentador, a cena representando o tribunal celeste e a intervenção de Nossa Senhora. Tudo isso em minha peça, vem do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade dos desafios dos Cantadores e mesmo de autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste. (SUASSUNA, 2008, p.179).

O autor também refere, em outro fragmento de seu ensaio “A Compadecida e o Romanceiro nordestino”, as origens dos atos da peça que remontam à mais antiga tradição ibérica de literatura de cordel, mais especificamente, remontam a duas histórias de cordel, “O enterro do cachorro” e “O cavalo que defecava dinheiro”, contadas entre portugueses e espanhóis desde o séc. XVI. Leiamos suas palavras:

*O Auto da Compadecida* é inteiramente baseado em dois romances e num auto popular, publicados por esses dois pesquisadores do Romanceiro, que exerceram com isso, um papel decisivo na criação da peça.

O primeiro ato do *Auto da Compadecida* é baseado no folheto “O Enterro do Cachorro”, folheto do ciclo cômico, satírico e picaresco publicado por Leonardo Mota sem indicação de autoria. [...]. De fato, porém, como indicou o Professor Enrique Martínez López – professor de Literatura Hispânica na Universidade da Califórnia – a história do testamento do cachorro, que aparece no *Auto da Compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste.

Na nossa versão, o personagem inicial é um inglês, que suborna o padre e o bispo para conseguir o enterro, em latim, do seu cachorro. O sacristão que acrescentei na peça é apenas um desdobramento inferior pela hierarquia, dos outros dois, de modo que se pode dizer que os três personagens – Bispo, Padre e Sacristão – são todos originados do folheto popular citado por Leonardo Mota. Aliás, no Bumba-meu-boi, o Padre é também um personagem indispensável, dada sua importância na pequena e fechada sociedade sertaneja. Foi por motivo semelhante que, na peça, substituí o inglês pelo Padeiro e sua Mulher. Foi um processo de substituição que propiciava a aparição de dois personagens ligados à burguesia urbana das pequenas cidades do Sertão e ao mesmo tempo, fazia uma aproximação com dois personagens do Bumba-meu-boi, o ‘Doutor’ e a ‘Catarina’.

O segundo ato da peça é baseado na ‘História do Cavalo que Defecava Dinheiro’, também folheto de cordel. Nesse folheto, um Duque tem um ‘Compadre pobre’ que é um típico herói sagaz, um pícaro, um ‘quengo. [...] Na história, o compadre pobre enfia uma moedas no fiofó do cavalo, convence todo mundo de que ele caga dinheiro, e é assim que o vende por uma fortuna ao velho Duque, interesseiro e cruel. Quando este, descobrindo tudo, vem reclamar a trapaça, o Compadre coloca uma borrachinha cheia de sangue no peito de sua mulher, dá-lhe uma facada, ressuscitando-a ao som de uma rabeça, diante do Duque embasbacado. O Duque, sempre interesseiro, compra a rabequinha por outra fortuna, vai para casa e, lá, termina matando sua mulher, certo de ressuscitá-la pelo poder miraculoso da rabeça (SUASSUNA, 2008, p.180-82).

Após essa explicação do autor, podemos também vislumbrar a gênese de outros personagens importantes da peça, como João Grilo e Chicó (baseados em pessoas reais e não apenas no Romanceiro), nas seguintes palavras de Suassuna:

O personagem João Grilo foi criado e recriado, portanto, a partir desse mundo estranho e poderoso do Romanceiro. Existem ainda nele, reminiscências de duas pessoas que conheci na realidade, um sujeito chamado pela alcunha de “Piolho” e que morava em Taperoá, e outro também esperto, astuto e meio mau-caráter que morava em Recife.

Já Chico, por exemplo, é também baseado em personagem real, que possuía o mesmo nome: Chicó de Berto. Mas além dessa parte real, o mentiroso é um personagem indispensável de inúmeros contos e racontos populares nordestinos, é o mito dos mais poderosos e simpáticos em nosso novelário popular, fonte contínua do Romanceiro (2008, p.183-84).

Outros personagens também têm sua gênese explicada pelo autor como segue:

O Major Antônio Morais também partiu de pedaços de pessoas reais e do Duque invejoso e mau da *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*. Severino do Aracaju é reminiscência de um cangaceiro real, ligado à minha família e que foi morto pela polícia. Mas ele e o Cabra se originam também é da figura legendária do Cangaceiro dos folhetos, herói às vezes épico, às vezes cômico, mas sempre justificado em sua vida de crimes pela morte violenta do pai. Quanto ao Encourado e ao Demônio, secretário dele, são recriações teatrais dos diabos do Romanceiro – principalmente o Demônio que aparece no auto popular ‘*O Castigo da Soberba*’ (SUASSUNA, 2008, p.185).

Ariano Suassuna também revela como se deu a criação do terceiro ato de acordo com sua visão de mundo cristã e popular através das seguintes palavras:

De fato houve essa influência do Grande Teatro do Mundo de Calderón de la Barca quando fiz a peça. Mas essa influência ibérica foi muito menos direta, para a criação do terceiro ato, do que a de um auto popular nordestino, ‘*O Castigo da Soberba*’. O que pode acontecer é ser essa história como as outras duas, também de origem moura ou ibérica, com as raízes fincadas nesse mundo mítico mediterrâneo que é tanto peninsular, como árabe – negro e nordestino. De qualquer modo, é de ‘*O Castigo da Soberba*’ que se origina diretamente o terceiro ato do *Auto da Compadecida*. Até o nome de Manuel, atribuído a Cristo, é de lá: achei que a forma castiça portuguesa de Manuel ao invés de Emanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina de Cristo, e não o Cristo, mesmo. Aliás, de propósito, eu procurei deixar rastros de todas essas influências, na peça, tanto na escolha dos nomes dos personagens, como, às vezes, em frases que se repetem e que vêm dos versos populares do Romanceiro Nordestino (2008, p.186).

Sendo assim, podemos identificar, na obra do autor paraibano, as tradições e costumes dos sertanejos, que se valem de seus cantadores com suas histórias de

caráter épico para que passem de geração a geração, como memória coletiva dessas comunidades. Como bem acentua Mário Guimarães,

a obra teatral de Ariano Suassuna se religa à prática social do sertanejo de contar e cantar sagas populares. Essas histórias, provérbios e refrões, vertentes primitivos da épica, se contrapõem a um mundo sem histórias fundadoras do modo de ser e viver da experiência humana individualista. Esse retorno ao mundo e à consciência coletiva, como se as histórias narradas fossem personagens, vem composto e tramado por ações e palavras, não de letrados, mas dos detentores duma técnica de narração sem igual, os pícaros e os trapaceiros circenses (1992, p. 27).

Desta forma, o excluído social se vê novamente incluído dentro de um sistema onde a oralidade e a saga do herói picaresco lhe remetem para um mundo maravilhoso que na prática social ele não pôde experimentar, mas do qual ele se vê como protagonista quando novamente narra a estória. Assim, os refrões, as cantorias, os folhetos, renovam, na sociedade sertaneja, uma experiência de justiça social que, se não pôde ser implementada na prática, pelo menos foi implementada no imaginário de um povo miserável e, ainda assim, extremamente valente e criativo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos entrever, através das peças de Ariano Suassuna estudadas nesta monografia, a influência da oralidade e da cultura popular no teatro deste autor. Além disso, essa cultura popular se baseia numa tradição que vem desde a Europa do séc. XVI, das peças de Gil Vicente, suas farsas e autos, e se estende pelo nordeste brasileiro, sendo atualizada através das sagas dos cantadores de cordel. Estes cantadores, oriundos do sertão, que vivem de sua arte nas feiras, nas praças e nas festas populares, originaram toda uma forma de expressão que se tornou corrente naquela região do país e que acabou por tornar-se conhecida do grande público através de sua inserção nas peças teatrais de Ariano Suassuna. Essas sagas cantadas remontam a mitos e histórias antigos provenientes da África, levados até a Península Ibérica pelos árabes. Por isso elas retratam uma forma de ser atemporal, que se atualiza no nordeste brasileiro através das condições sociais e econômicas daquela região. Lembremos que Lígia Vassalo (1993) falava de um “Sertão Medieval”. Pois bem, analisando a estratificação social, a forma como se deu a colonização na região, o semi-feudalismo que lá ainda existe e a profunda religiosidade que guia o povo nordestino, podemos entender que, a despeito de qualquer cronologia histórica, aquela região manteve-se ligada a valores como honra, família, patriarcado, igreja, lealdade, fidelidade, que remontam aos idos da Idade Média europeia e que foram transmitidos pelos primeiros colonizadores às gerações que os sucederam e assim se mantiveram ao longo dos séculos.

Esses valores e crenças fundamentaram toda uma série de narrativas que expressam a saga da coletividade que ali se estabeleceu. São essas narrativas que deram nascimento ao Romanceiro Popular Nordestino, com raízes profundas na Península Ibérica, mas também com personagens típicos da região. Esses personagens expressam a coletividade, suas mazelas, suas angústias e seus desejos, dos quais Ariano Suassuna tão bem soube apropriar-se para criar suas peças. Além disso, o autor paraibano soube como ninguém reutilizar e vivificar as cantorias, os refrões, os provérbios conhecidos pelo povo e transmitidos oralmente naquela comunidade. As marcas da oralidade aparecem em suas peças através de invocações, diálogos e versos inseridos ao longo dos atos como falas das personagens.

Ao incorporar a cultura popular em sua dramaturgia, o autor paraibano atualiza crenças e narrativas bastante antigas que fundam a identidade daquela região. Foi através de versos cantados nas feiras que o povo do nordeste viveu e ainda vive a redenção de sua miséria, de sua exploração, das mazelas de seu dia a dia, da seca. Através de versos, vive-se uma realidade outra, maravilhosa, onde o pobre engana o rico, vence as dificuldades, torna-se herói de seu povo, vence a própria morte e encontra a misericórdia de Nossa Senhora. Através dos cantadores, a comunidade sertaneja tem de si uma outra visão, uma identidade idealizada e bela, onde a valentia, a astúcia, a malícia, vencem o poder econômico e político que a oprime. As expressões populares como o Mamulengo, o Bumba-meu-boi e a literatura de cordel trazem para o imaginário nordestino não só histórias atemporais que permanecem atuais através dos tempos e das distâncias, mas também uma forma lúdica de encontrar a si mesmo e à sua comunidade como identidade única e coletiva nos momentos da performance. Assim, a cultura nordestina se transforma e se vitaliza para além das suas raízes ibéricas e medievais. E reinventa nos tempos modernos o que permanece atemporal: a saga dos seres humanos sobre a terra, a arte em sua ambição de atingir o todo dos sentidos, como preconizou o Movimento Armorial.



## REFERÊNCIAS

- ATAÍDE, Sâmara Rodrigues de. A irreverência social nas obras *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente e *Auto da Compadecida* *Psicanálise & Barroco*. Juiz de Fora: Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura. **Revista de Psicanálise**, v. 5, n.1, p. 87–95, jun. 2007.
- BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- GUIDARINI, Mário. **Os Pícaros e os Trapaceiros de Ariano Suassuna**. São Paulo: Ateniense, 1992.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O Cabreiro Tresmalhado**: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- PALMA, Glória Maria. **O Mundo às Avessas na Farsa “O Juiz da Beira”**. Bauru: Cadernos de Divulgação Cultural, 1996.
- PELOSO, Silvano. **O Canto e a Memória**: história e utopia no imaginário popular brasileiro. São Paulo, Ática, 1996.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. **Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem**. Rio de Janeiro: Livraria Eu e Você, 1984.
- SUASSUNA, Ariano. **Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A Pena e a Lei**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008
- \_\_\_\_\_. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- VASSALO, Ligia. **O Sertão Medieval**: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.
- VICENTE, Gil. **Obras de Gil Vicente**. Porto , Lello & Irmão Editores, 1965.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.