

**O AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO SUASSUNA:
MATRIZES CULTURAIS, LITERÁRIAS E RELIGIOSAS**Evandro José Medeiros LAIA^P**RESUMO**

Este artigo tem o objetivo de buscar as matrizes culturais, literárias e religiosas que deram origem à peça teatral O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Para isso, lançamos mão do conceito de intertextualidade, no sentido de entrever as camadas anteriores, as histórias da literatura de cordel e da tradição oral ibérica que Suassuna usou como fonte para criação de seu universo ficcional. Esta herança é retomada por meio do conceito de heterologos, a ideia de que, em língua portuguesa, não é na filosofia, mas sim na poesia e nas artes que se encontra o modo de pensamento, o conhecimento sobre o mundo. As relações sociais que marcam a história do Brasil, especificamente encarnadas nas desigualdades do nordeste brasileiro, aparecem traduzida em diálogos e rubricas do autor, nas cenas da religiosidade popular e da devoção à Nossa Senhora, A Compadecida, decupadas e apresentadas em análise, neste trabalho.

Palavras-chave: O Auto da Compadecida. Religiosidade popular. Intertextualidade. Heterologos. Cultura.

^P Doutor em Comunicação e Cultura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Psicologia e Tecnologia em Design de Moda Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

1 INTRODUÇÃO

O Sertão já foi Mar um dia. Diz a tradição do Nordeste brasileiro que a grande área geográfica que sofre com a seca foi um enorme lago de água salgada. E isso virou motivo de muita conversa. Escritores, cantadores e poetas trataram do assunto. Os cientistas também. Este caminho, entre o Mar e o Sertão é o que, metaforicamente, liga o Brasil, nação imanente, onde o homem enfrenta o desafio interno da identidade, a Portugal, nação transcendente, lugar onde o homem vive a ímpeto do outro. Foi a filósofa portuguesa Maria Helena Varela (1996, p.18) quem afirmou isto, mostrando inicialmente, que a mitogênese da nação lusa é marcada por uma geografia que aponta para o Atlântico, “mar sem fim que envolve nossos sonhos e destinos”. Para exprimir este modo de estar no mundo, o conceito filosófico seria vago, por isso é a metáfora que constitui a via de expressão adequada, criando, na língua portuguesa, um modo de pensar híbrido, na terceira via entre a poesia e a filosofia, que ela chama de **heterologos**. (VARELA, 1996).

Esta vontade de transcendência teria encontrado no Brasil seu destino, seu objetivo final, comprovando as escatologias místicas portuguesas, a crença em um novo paraíso. Portugal, como nação periférica, longe da filosofia clássica, encontra, na imagem da descoberta, a razão para sua existência, marcada pela epopéia e pela coragem. Ao mesmo tempo, numa terra longínqua, onde o encontro com as novas formas da natureza, exuberante, permitiu que o europeu desenvolvesse uma nova linguagem, uma nova maneira de estar no mundo, longe da rigidez da religião e da hierarquia social, invertendo a lógica, transformando a regra em exceção, fazendo da vida um grande *carnaval*, no sentido que Mikhail Bakhtin (1993, p.6) confere a esta palavra. A cultura da Idade Média e do Renascimento, estudada pelo teórico russo, seria marcada pelas dualidades, pela dicotomia, que separava alta e baixa cultura, o sagrado e o profano.

O que se abriu como possibilidade, no Novo Mundo, foi fazer desta exceção a regra. E é partir da desmesura, da abundância e da exuberância encontradas na América que se desenvolve o barroco, na visão de Lezama Lima (1988). Para ele, foi o

contato do europeu com o Novo Mundo que criou possibilidades que culminaram neste estilo artístico, que seria, antes de tudo, um modo de estar no mundo. O desafio radical da alteridade também teria contribuído para isso, colocando, frente a frente, índios, africanos e europeus das mais diferentes nações, numa terra marcada pela imensidão. E é neste cenário, onde o homem, sozinho, está desamparado, que o heterologos português ganha novo significado. “No húmus topical, é como se o espírito do lugar quase ignorasse a componente marítima, para se enlear no labirinto telúrico dos sertões, onde um humano demasiado humano pressente o infinito na transcendência imanente da natureza, na força dionisíaca da terra” (VARELA, 1996, p.57).

As referenciais medievais ibéricas teriam chegado até nós, brasileiros contemporâneos, por uma via longa, que remonta à Antiguidade, segundo Ariano Suassuna (LAIA, 2010, p.145):

Você tinha, na Europa, naquele lugar que hoje a gente chama Península Ibérica, povos chamados bárbaros, os lusitanos, os gauleses, enfim, os galegos, que eram gaélicos de formação, os bascos; aí no tempo do Império Romano, Roma invade a Península Ibérica (...). Então os bascos, os catalães, os galegos, os portugueses, os povos começam a falar mal o latim. E então aparecem as culturas e as línguas que nós chamamos neolatinas ou românicas. Então a cultura latina chega e funciona como fundamento para a romanização da Península Ibérica. Então dois destes povos romanizados, os portugueses e os espanhóis, chegam aqui e tomam conta da América Latina, onde existiam goytacazes, tupis, guaranis, gês, etc. Aí fazem uma coisa semelhante aquilo que os romanos fizeram na Península Ibérica: eles latinizam a América Latina. Então a cultura portuguesa e espanhola, a cultura ibérica, é, não só, um elemento de enorme importância na nossa cultura, como é o fundamento da romanização da América Latina.

É isto que ele tenta resgatar em sua obra literária e teatral, a partir da criação do Movimento Armorial, em Recife. De seus trabalhos, talvez o que tenha o maior apelo popular seja o Auto da Compadecida, história baseada em folhetos da literatura de cordel nordestina, tradutora entre o oral e o escrito, meio pelo qual as histórias populares ibéricas teriam chegado e sido aclimatadas ao Brasil. O fenômeno pode ser entendido a partir da perspectiva das eras imaginárias, conceito

de Lezama Lima (1988), para quem cada época, cada povo, produz um imaginário com características próprias.

2 O HETEROLOGOS E O SERTÃO

Começamos buscando informações na mitogênese da nação Brasil, a partir da característica não-sistematizada do pensamento em língua portuguesa. Diferentemente das nações europeias, onde o pensamento clássico deu a tônica da reflexão acerca do modo de estar no mundo, a partir dos preceitos da filosofia, do logos ático nascido na Grécia Antiga, o *modus operandi* da cultura portuguesa é baseado numa outra forma de pensamento, definida por um logos outro, que não o grego, um heterologos, na hipótese da filósofa Maria Helena Varela (1996, p.24).

Pioneiros na arte de poetar e de navegar, em Portugal o logos revelou-se sempre tendencialmente íngreme, fragmentado e disperso, um cogito barroco, aconceptual e assistemático, cuja tendência plurimaginária aposta na desmesura, irregularidade e movimento, na insatisfação do *pathos* e na ânsia do infinito.

Para traduzir esta verdade, o conceito filosófico é vago, por isso, a metáfora poética e o mito constituem as vias para isso, em um tipo de estrutura do pensar mais ligado à metafísica, que escapa dos preceitos cartesianos. Por isso, apesar e ao mesmo tempo por causa das descobertas dos mundos extra-europeus, uma novidade para a historiografia moderna, Portugal se insere, nesta visão, fora de uma cronologia clássica. “Na história do saber ocidental, o heterologos em língua portuguesa ficou-se algo desgarrado, porque alheio a qualquer espécie de sistematização metodológica” (VARELA, 1996, p.94). Varela faz um paralelo entre Grécia e Portugal, respectivamente sedes dos paradigmas clássico e barroco, duas periferias arquetípicas da Europa, semelhantes do espírito de lugar, mas opostas nos seus paradigmas culturais, o logos ático e o heterologos barroco, entre o mar com fim e o mar sem fim, o Mediterrâneo e o Atlântico.

A terra, elemento sólido, tem relação com as raízes telúricas do homem, com os mitos e com os rituais de fecundidade. “O percurso das grandes civilizações sempre se iniciou da terra para as margens dos grandes rios, ou para as orlas marítimas, como no Egito e na Mesopotâmia, por um lado, e na Fenícia, na Grécia, ou em Portugal, por outro” (VARELA, 1996, p.70). A água está ligada à fluidez, e “é dominante e determinante no *epos* marítimo dos portugueses, porque, numa terra marítima, a água é um elemento de metamorfose ontológica e de destino escatológico essencial” (VARELA, 1996, p.71). Já o ar sugere ascensão, elevação, uma conexão com os assuntos místicos, do além. E o fogo, ligado à sabedoria divina, a uma verdade superior. Em Portugal, os elementos terrestres fluidificaram-se perante a onipresença dos elementos aquáticos marítimos, o mar abissal, a geografia que define esta nação como uma “terra marítima”. Já a água, que junto com o ar são os elementos mediáticos, define o caráter do império marítimo e espiritual que é Portugal.

Razão nômade, “continuamente sendo e continuamente ansiosa de mais ser”, a razão em língua portuguesa é indissociável das viagens e das metamorfoses; dos acidentes que assimilou e pelas quais se transformou; das diferenças vividas e dos desvios sofridos, fundidos num corpo plástico, arlequinal, mestiçado de novos mitos, ritos e memórias (VARELA, 1996, p.30).

E é nesta lógica que o Brasil aparece como consequência do espírito do lugar dos portugueses, surgindo como uma espécie de porto seguro no seu mar sem fim. A razão em língua portuguesa, nômade, o heterologos, parece só existir na viagem, por isso o Brasil encarna a realização dos mitos portugueses, na busca pela nação espiritual, de acordo com o Culto do Divino Paráclito¹ (VARELA, 1996, p.51). Os descobrimentos portugueses foram uma tentativa de realização na terra deste Império do Espírito Santo. Tanto que, mais tarde, os movimentos messiânicos renasceram no Brasil, numa fusão dos antigos mitos, utopias e profecias do Paraíso Perdido, da Idade

¹Segundo a profecia conhecida na Península Ibérica medieval, a história da humanidade passaria por três idades, cada qual correspondente a uma das três pessoas da trindade. A primeira idade foi a do Pai, que corresponde ao Velho Testamento. A Segunda foi a do Filho, correspondendo ao Novo Testamento. A Terceira Idade seria a do Espírito Santo ou do Paráclito, caracterizada pelo domínio do espírito e pelo amor dos homens.

do Ouro, da Demanda do Graal, da Terceira Idade e do Quinto Império. Mas a principal transposição foi a do Sebastianismo². O exemplo de maior destaque é a Batalha de Canudos e suas conseqüências, relatadas por Euclides da Cunha, no livro *Os sertões* (2005), uma das obras nas quais Varela busca subsídios para formação do conceito do heterologos. Onde o governo faltava e a fome sobrava, Antônio Conselheiro apareceu como o herói do povo, alternativa ao destino de carência de morte traçado para o homem sertanejo.

Uma hipótese é que o componente marítimo do heterologos em língua portuguesa tenha cedido seu lugar ao significado da terra, do Sertão em que o homem é pequeno demais, se perde nos descaminhos e fica face a face com o perigo. “O sertão é um mundo sacralizado, espaço cósmico onde não existe pecado, culpa original, e, todavia, o mal está aí” (VARELA, 1996, p.115). Onde há espaço para o outro, para a convivência, para a mestiçagem, numa lógica sem binarismos, baseada na ontologia débil deste logos outro.

3 INTERTEXTUALIDADE E MEDIEVALIDADE

Euclides da Cunha (2005), a partir da experiência da escrita de “Os Sertões”, dividiu o Brasil em dois países diferentes, dentro do mesmo: o oficial e o real, identificando-os por meio de dois emblemas: o **Brasil oficial**, representado pela Rua do Ouvidor, centro da civilização cosmopolita e falsificada, no Rio de Janeiro do século XIX; e o **Brasil real**, no emblema bruto e poderoso do Sertão, onde o brasileiro é mais heterológico, ibérico e menos europeu, no sentido da Europa como berço da lógica binária ocidental, de uma ontologia científica cartesiana. Suassuna (2008, p.245) atualiza o pensamento de Euclides da Cunha, explicando que

² O Sebastianismo foi um movimento místico que ocorreu em Portugal na segunda metade do século XVI, como consequência da morte do rei D. Sebastião, na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Por falta de herdeiros, o trono português terminou nas mãos do rei espanhol Filipe II. Mas para o povo português, o rei se encontrava ainda vivo, apenas esperando o momento certo para voltar ao trono e afastar o domínio estrangeiro. O movimento transformou-se num tipo de messianismo adaptado às condições lusas e à cultura nordestina do Brasil. Traduz uma inconformidade com a situação política e uma expectativa de salvação por meio da ressurreição de um morto ilustre.

O Brasil real tem, na verdade, não um, mas dois emblemas, pois o Arraial do Sertão tinha seu equivalente urbano na Favela da cidade. Se o Brasil real era aquele que habita o Arraial e a Favela, o Brasil oficial tinha seu símbolo mais expressivo nas Federações das Indústrias, nas Associações Comerciais, nos Bancos e no Palácio onde reinam o Presidente e seus Ministros.

E é a partir desta divisão rígida que entendemos o que era o Brasil no período da colonização, de acordo com Lígia Vassalo (1993). Ela enfatiza que a descoberta das Américas marca a entrada da Europa no período renascentista, e com ele, posteriormente, o período moderno da história ocidental. Mas tudo indica, porém, que a Modernidade não ocorreu ao mesmo tempo em todos os lugares. O fato de encontrarmos, hoje, elementos medievais na literatura e na expressão popular do Nordeste brasileiro evidencia isso e aponta para uma **cronologia estilhaçada** (VASSALO, 1993, p.10). Na historiografia oficial, o tempo é demarcado rigidamente, ainda que esta metodologia seja discutida. Para a análise de expressões culturais, por exemplo, nem sempre é possível seguir em linha reta, rumo a um futuro comum.

Deste modo, a região canavieira do Nordeste brasileiro, por ter sido a primeira a prosperar sob a colonização, teria recebido da matriz moldes sócio-econômico-culturais ainda muito próximos dos medievais (...). Circunstâncias particulares do Nordeste levaram ao congelamento daqueles modelos, que perduram até o século XX (VASSALO, 1993, p.16).

A característica medieval para a qual a autora chama mais a atenção é a divisão binária do mundo: cultura oficial *versus* popular, escrito *versus* oral, mundo rural *versus* urbano. Nos inícios da Europa Moderna existiram duas tradições culturais: a grande e a pequena, que não correspondiam, necessariamente, à elite e ao povo comum. A grande tradição era transmitida nas escolas e universidades e exclusiva dos que frequentavam estas instituições. Do outro lado, a pequena tradição era difundida na igreja, na praça e no mercado, era aberta a todos. Por isso, para a maioria iletrada e excluída das línguas oficiais, como o latim, esta era a única cultura.

Com a invasão do Brasil, Portugal impõe para a nova terra seu regime, bem como os padrões culturais. Entre as características mais marcantes deste lusitanismo,

segundo Varela (1993, p.58) estão: o cosmopolitismo, forjado às custas dos casamentos reais e das peregrinações e romarias. Alia-se a esta influência a presença dos mouros, introdutores de grandes avanços científicos na Europa, e dos judeus, tradutores entre Oriente e Ocidente, principalmente na Espanha. A segunda característica marcante seria o arcaísmo, derivado da dependência portuguesa com relação à Espanha e ao mesmo tempo da defasagem bélica com relação ao restante da Europa. Neste contexto, a luta cristã contra os mouros torna-se centro da formação identitária, com toda a valorização da cultura católica. Este traço de arcaísmo, mesmo ultrapassado na Europa, migra para o Brasil, com forte destaque para a questão do patrimonialismo(VASSALO, 1993, p.60). O que vemos aqui é a transformação dos feudos medievais em grandes latifúndios, o que nos permite estender o conceito de heterologos também para os sistemas econômico e político da sociedade nordestina.

O cangaço é uma tentativa de mudança do sistema de dentro para fora. São grupos formados, inicialmente, por antigos capangas que faziam a proteção dos latifundiários. Por isso os senhores de engenho precisam chamar a polícia, uma força de fora deste sistema, para agir (VASSALO, 1993 p.62). Outra força de mudança são os movimentos messiânicos, presentes em episódios como o de Pedra Bonita e o de Canudos. Isso só começa a mudar a partir do primeiro governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, com a modernização do sistema de governo e com a abertura de estradas, o que colaborou para a integração nacional e o desenvolvimento local e começou a desligar o Nordeste destas características medievais, perseguidas, a partir da segunda metade do século XX, por Ariano Suassuna (2008, p.145), a partir dos elementos da cultura da Espanha e de Portugal no período medieval, o lastro formado pelo barroco ibérico, que desde o século XVI vem sendo recriado num sentido original.

O Movimento Armorial, desdobramento deste esforço, começou com a criação, em 1945, do Teatro de Estudantes de Pernambuco – TEP, por um grupo de amadores, centrado na Faculdade de Direito de Recife.

Todo trabalho que eu fazia, todo enredo que eu escrevia, toda peça que eu encenava, em todos eles estava presente esta preocupação. Mas aí eu achei que o meu trabalho isolado não era suficiente. Então eu convoquei vários

pintores, músicos, tapeceiros, gravuristas, etc, escultores, para que a gente se reunisse num movimento que tivesse, declaradamente, este propósito, de lutar contra a vulgarização e a descaracterização da cultura brasileira (LAIA, 2010, p.146).

A partir da análise dos textos teatrais de Suassuna, Vassalo (1993, p.102) conclui que são duas as marcas capitais na obras do autor, criação e legado do Movimento Armorial: a hipertrofia da **medievalidade**, já mostrada, e também da **intertextualidade**.

A intertextualidade está presente apenas quando se pode notar num texto elementos estruturados anteriormente a ele, não importando o nível de estruturação, segundo Lígia Vassalo (1993, p.80). Na obra de Suassuna, este esquema

remete, pois, ao seu projeto estético, que busca no romanceiro popular as fontes para a criação erudita, dramatizando as narrativas dos folhetos e amalgamando-as com certas tradições formais do teatro cristão ocidental. Assim, sob a aparência do regional, o escritor logra captar as complexidades do universal, profundamente imersas naquela raiz (VASSALO, 1993, p.22).

Vassalo explica que a intertextualidade era prática frequente na Idade Média, associando-se à oralidade ou à escrita. Por não se preocupar com o registro de autoria das obras, a literatura medieval enfatiza a versão e o tratamento conferido a ela por cada novo intérprete. Recriações e adaptações são processos comuns no período. Por isso os conceitos de paródia e carnavalização, emprestados de Mikhail Bakhtin (1993).O carnaval, na Idade Média europeia, era o momento de desatar os nós, de regular a pressão social. Os ritos e espetáculos organizados de maneira cômica apresentavam uma diferença de princípio em relação às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão não-oficial do mundo, do homem e das relações humanas. Por meio do riso, era possível criar não uma realidade temporária, mas uma forma concreta, mesmo que provisória, da própria vida, que não era simplesmente representada, e sim vivida enquanto durava o carnaval. Esta vida à parte, ao lado do mundo cotidiano, é o princípio do conceito de paródia, realização de um caminho paralelo.

A literatura latino-americana, em sua essência, tem um sentido paródico para Vassalo (1993, p.6), já que, tomando os modelos europeus, não os segue à risca, mas reelabora-os. O exemplo dela é Ariano Suassuna, que não degrada ou caricatura aqueles que lhe servem de fonte, “porém o simples fato de tê-los escolhido e de os ter retirado de seu âmbito periférico de cultura popular para inseri-los no campo central da literatura citadina já configura uma visão crítica sobre eles e um movimento de inversão carnavalesca” (VASSALO, 1993, p.66). Este procedimento assemelha-se ao que François Rabelais aplica em sua obra, retomando a tradição grotesca da Idade Média, segundo Bakhtin (1993, p.150), o que reforça a proximidade entre os dois mundos: o medieval e o sertanejo. Um bom exemplo disso, em Ariano Suassuna (1975, p.70), é o enterro do cachorro, no *Auto da Compadecida*. Ele é realizado, em latim, por um sacristão, em uma imitação de canto gregoriano, flagrantemente paródica.

Bakhtin constatou que a tradição popular do riso duplica o lado sério da vida. Mas ele aplicou este conceito a um texto cultural, ultrapassando “a definição de paródia como recurso retórico-estilístico de retomada crítica de um texto colimada pela obtenção de um efeito de rebaixamento cômico. Desse ponto de vista, a paródia se associaria ao fenômeno mais amplo da carnavalização” (VASSALO, 1993, p.48). Assim, o carnaval é um duplo paródico da missa, ritual que lhe deu origem, assim como a comédia é um do duplo da tragédia. E o riso burlador e sarcástico, mas também alegre e cheio de alvoroço, mata e ressuscita simultaneamente, diferentemente da paródia moderna, que também degrada, mas com caráter exclusivamente negativo. O caráter festivo atenuou-se com a saída da Idade Média, como é possível entrever no Dom Quixote, obra na qual, segundo Bakhtin (1993, p.19), a linha principal das degradações conduz Cervantes a uma reaproximação do baixo corporal, a uma comunhão com a força produtora e regeneradora da terra e do corpo. O personagem Sancho Pança seria o mais próximo desta visão, o elemento paródico remanescente na obra de Cervantes.

O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos, sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para abundância geral. Sancho é um descendente direto dos antigos demônios

pançudos da fecundidade que podemos ver, por exemplo, nos célebres vasos coríntios (BAKHTIN, 1993, p.19).

É a prolongação da linha grotesca, na qual

aquelas características da cultura popular transbordam das formas fechadas do “belo” corpo, se extravasam por todos os orifícios e protuberâncias por onde ele se comunica com o exterior. Por isso, todas as deformações e deformidades são adequadas, bem como todos os produtos materiais ejetados ou ingeridos pela comida, bebida, digestão, vida sexual, etc. (VASSALO, 1996, p.50).

Estas características eram marcantes da cultura popular da Idade Média e estavam ligadas a uma visão de sociedade coletiva unificada, onde não havia espaço para a individualidade, invenção da Modernidade. O grotesco, por meio da arte e da expressão populares, rompia a barreira entre as marcações rígidas, religando os extremos da sociedade una e indissolúvelmente. Tudo isso chegou ao Brasil junto com a memória dos que emigraram da Europa para o Nordeste, aí adquirindo o caráter festivo da religião rural. Este traço da cultura nordestina e da dramaturgia medieval aparece fortemente representado no teatro de Suassuna, que se prende ao sagrado. Além disso, a obra do escritor assume denominações anteriores às do Renascimento, como **auto** e **farsa** e adota estruturas formais das representações medievais, como o **mistério**, o **milagre** e a **moralidade**.

Uma releitura de Suassuna comprova que os temas e as estruturas herdadas do romanceiro remontam ao material europeu transferido à cultura nordestina por meio da ibérica. Esta ancestralidade cultural está viva nos folguedos nordestinos, associando-se a inúmeras representações folclóricas, que se apropriaram dos modelos de representação típicos do medievo. É a partir daí que nascem os folhetos de cordel, que representam um intermediário entre o escrito e o oral, guardando nas páginas as marcas da expressão verbal. Nessa fase de grande diferenciação entre as culturas popular e palaciana, quando o livro é raro e caro, ocorre o apogeu deste tipo de literatura. “Os folhetos, presos aos cordéis, são vendidos a baixo preço na rua, ao

público popular, que tinha seus escritores próprios, fornecedores da sua literatura, como Baltazar Dias, o famoso cego de feira português” (VASSALO, 1996, p.55).

4 O AUTO DA COMPADECIDA

A literatura de cordel medieval ibérica é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como manifestação literária. Mas foi por meio dela, que, há cinco séculos, o *romancero viejo*³ da Península Ibérica foi transmitido às Américas. É desta matriz cultural que derivam os temas da obra de Suassuna. E é a partir destas citações que é possível entrever uma camada anterior, a identificação com obras matriciais europeias. Ele cita quase literalmente os folhetos. Mas outras operações intertextuais caracterizam a retomada da fonte popular no espaço culto, na obra dele: a manutenção do esquema narrativo do texto popular com a intercalação de outras narrativas; a modificação dos agentes, por meio de novas motivações ou da criação de outros personagens, a partir de fontes populares; a conservação da língua popular, mas com grafia e correção gramatical eruditas; e a interação de elementos díspares, preparando o espectador para a moral cristã no final.

Esta recriação dá ao texto o frescor da oralidade e funciona como um atualizador frequente, mantendo a narrativa fiel à raiz brasileira, mas ao mesmo tempo, sem se fechar ao que vem de fora, acolhendo desde apresentações de circo até filmes que os poetas assistem por acaso. Em Suassuna, estas referências aparecem a partir da visão de um tipo comum em grupamentos fortemente hierarquizados, como o medieval e o sertanejo: o “amarelinho” ou “quengo” (VASSALO, 1996, p.17), como o João Grilo, d’O Auto da Compadecida.

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 os seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o

³ Suassuna dá ao termo Romanceiro um significado particular, que inclui toda a literatura de cordel. Portanto, diferente da classificação ortodoxa, que descreve com tal denominação breves composições épico-líricas resultantes da fragmentação de poemas mais longos, como por exemplo, as canções de gesta.

Bumba-meu-boi e o Mamulengo. (...) O “Pedro Quengo” e 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. O Sancho Pança, de *Dom Quixote*, também é da mesma família (SUASSUNA, 2008, p.177).

Na história do Auto, dois tipos populares, João Grilo e Chicó, participam de uma confusão por causa do enterro de um cachorro. Este quiprocó envolve também um padeiro e sua mulher, um bispo, um padre e um sacristão, o cangaceiro Severino e seu lugar-tenente. Depois da matança desencadeada por Severino, apenas Chicó escapa com vida. Todos os mortos, então, são submetidos ao julgamento divino, sendo recebidos pelo Demônio e por Manuel, outro nome para Jesus. João Grilo apela para Nossa Senhora, a Compadecida, que aparece diante de todos e intervém a favor dos humanos. Manuel decide enviar os cangaceiros para o céu, o bispo, o padre, o sacristão, o padeiro e sua mulher para o purgatório e, sob interferência da Compadecida, permite a João Grilo voltar para a vida terrena e reencontrar seu amigo Chicó.

Ariano Suassuna divide a peça em três atos. No primeiro, João Grilo e Chicó tentam convencer o padre de Taperoá a benzer o cachorro da mulher do dono da padaria, mas para isso, dizem que é o cachorro é do Major Antônio Morais, já que nada é negado a ele, o homem mais poderoso da região. Num desdobramento desta situação, Morais acaba brigando com o padre. O cachorro morre antes de ser benzido e a mulher quer que ele seja enterrado em latim. Grilo e Chicó convencem o padre, dizendo que o bicho tinha um testamento, em que deixava dinheiro de herança para o padre e para o sacristão. O dinheiro é dividido com o bispo que chega depois. A citação, uma das possíveis intertextualidades (VASSALO, 1996, p.53), aparece nesta passagem:

SACRISTÃO
Como se chamava o cachorro?
MULHER (chorosa)
Xaréu.

SACRISTÃO (enquanto se encaminha para a direita em tom de canto gregoriano)

Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum.

TODOS

Amém.

(Saem todos em procissão, atrás do sacristão, com exceção do padre, que fica um momento silencioso, levando depois a mão à boca, em atitude angustiada, e sai correndo para a igreja)

(SUASSUNA, 1975, p.69-70)

Segundo o autor, a história foi retirada de um folheto chamado “O Enterro do Cachorro”, publicado por Leonardo Mota (FOLHETOS, 2011, meio digital) sem indicação de autoria. Outra versão é que este seria parte de outro folheto, “O Dinheiro”, de autoria de Leandro Gomes de Barros (FOLHETOS, 2011, meio digital).

De fato, porém, como demonstrou agudamente 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 (SUASSUNA, 2008, p.180).

Lígia Vassalo (1993, p.85) informa que o folheto “O enterro do cachorro” tem oito sequências, que Suassuna estende para vinte e cinco. A partir da afirmativa de que a cultura carnavalesca marca o ambiente da Idade Média europeia, ela afirma que outros testamentos paródicos aparecem na Península Ibérica:

um do gato e outro do galo no *Cuestionario Del folklore gallego*, no *Isopo o Isopote historiado* publicado em Saragoça; uma obra editada em Córdoba cerca de 1822 denominada *Testamento Del asno, donde se refiere su enfermedad, las medecinas que Le aplico um doctor de bestias, las mandas que hizo em su testamento a todos sus amigos y parientes, com el llanto que los jumentos hicieron por su muerte* (VASSALO, 1993, p.139).

No segundo ato da peça, João Grilo engana o cangaceiro e faz aparecer o elemento da devoção, em um dos intertextos identificados. Depois de matar o padre, o sacristão, o padeiro e a mulher dele, João apresenta a Severino uma gaita, que teria sido benta pelo Padre Cícero e teria a capacidade de ressuscitar os mortos. Ele usa Chicó como exemplo.

SEVERINO

Chega então agora a vez de Sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar. Pode ir, a casa é sua.

JOÃO GRILO

Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.

SEVERINO

Qual é?

JOÃO GRILO

Dar-lhe esta gaita de presente.

SEVERINO

Uma gaita? Para que eu quero uma gaita?

JOÃO GRILO

Para nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

SEVERINO

Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

JOÃO GRILO

Mas cura. Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer.

SEVERINO

Eu só acredito vendo.

JOÃO GRILO

Pois não. Queira Vossa Excelência me ceder seu punhal.

SEVERINO

Olhe lá!

JOÃO GRILO

Não tenha cuidado. Pode apontar o rifle e se eu tentar alguma coisa para seu lado, queime.

SEVERINO (ao cangaceiro)

Aponte o rifle para esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo. (Entrega o punhal a João sob a mira do Cangaceiro.) E agora?

JOÃO GRILO

Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó. (...) Morra, desgraçado!

(Dá uma punhalada na bexiga. Com a sugestão, Chicó cai ao solo, apalpa-se, vê a bexiga e só então entende. Ele fecha os olhos e finge que morreu)

JOÃO GRILO

Está vendo o sangue?

SEVERINO

Estou. Vi você dar a facada, disso nunca duvidei. Agora, quero ver é você curar o homem.

JOÃO GRILO

É já.

(Começa a tocar na gaita, Chicó levanta e se move no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido)

SEVERINO

Nossa Senhora! Só tendo sido abençoada por Meu Padrinho Padre Cícero. (SUASSUNA, 1975, p.120)

A história tem uma raiz no folheto “História do Cavalo que Defecava Dinheiro”, de autoria desconhecida.

Na história, o “Compadre Pobre” enfia umas 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 trapaço, 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.181).

O autor ainda encontra outra semelhança sobre

o episódio das bodas de Camacho, história muito semelhante à da borrachinha do “Compadre Pobre” ou da bexiga do cachorro do Auto da Compadecida; o que prova, mais uma vez, como é verdade aquilo que eu afirmava em 1948 na entrevista que citei, isto é, que minha Literatura era filha da Literatura popular Nordestina e neta da ibérica (SUASSUNA, 2008, p.182).

Comprovando a crença de que a cultura brasileira tem como raízes três manifestações: a rupestre, a barroca e a popular; ele lembrou, em entrevista, que esta mesma passagem é uma história comum no Mediterrâneo.

Ela foi usada, em primeiro lugar, por um escritor latino, mas nascido no norte da África, chamado Apuléo. Depois ela foi aproveitada por um grande romancista do barroco francês chamado Le Sage. E depois pelo maior escritor do barroco, que foi Cervantes. (...) A história migrou com os árabes para a Península Ibérica, de lá migrou para o nordeste e eu me baseei na versão brasileira e nordestina do século XX (LAIA, 2012, p.146).

No terceiro ato acontece o julgamento. O céu é um picadeiro, onde há um trono e uma porta lateral, de onde sai o Diabo, chamado de “Encourado”, para buscar todos os personagens. Eles só são julgados porque João, “um amarelo muito safado” (SUASSUNA, 1975, p.78) pede a proteção de Jesus, representado por um negro, com o nome de Manuel. O episódio deriva do folheto “O Castigo da Soberba”. “Até o nome de Manuel, atribuído ao Cristo, é de lá: achei que a forma castiça portuguesa, Manuel, em vez de Emanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina do Cristo, e não o Cristo, mesmo” (SUASSUNA, 1975, p.186). Por causa dos graves pecados, os personagens quase não conseguem ser

salvos. Até que Grilo pede a intercessão de Nossa Senhora, a Compadecida, advogada dos pobres, que interfere no julgamento divino.

JOÃO GRILO

Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela vem, querem ver?
(Recitando).

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.

ENCOURADO

Vá vendo a falta de respeito, viu?

JOÃO GRILO

Falta de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que minha mãe cantava para eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito!

Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré.

(Cena igual à da aparição de Nosso Senhor, e Nossa Senhora, A Compadecida, entra)

(SUASSUNA, 1975, p.169)

Vassalo (1993, p.85-86) chama a atenção para o fato de que a cantiga que Grilo usa para invocar a Compadecida é do poeta oral Canário Pardo e foi retomada por Leonardo da Costa. “Vêm também o nome Compadecida e a estrofe com que o Palhaço encerra o espetáculo pedindo dinheiro, retirados do folheto O castigo da soberba”. O próprio Suassuna afirma que o trecho “vem do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade do desafio de cantadores e mesmo dos autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste” (SUASSUNA, 2008, p.179).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias da tradição nordestina são recriações do que deu origem a estas narrativas, na Península Ibérica. A miscigenação cultural deste período, que reuniu referências do Oriente e das cortes europeias, misturou-se aos elementos africanos e indígenas no Sertão nordestino, a primeira região do Brasil a ser invadida. Os colonizadores portugueses trouxeram para cá a lembrança de uma Europa medieval, da época das grandes navegações, marcada pela cultura carnavalesca e pela polarização entre alta e baixa cultura. É a estas referências que Ariano Suassuna recorre para criar o Movimento Armorial, que define a estética e o tratamento conferido às suas histórias, tanto na literatura quanto no teatro.

Neste ponto encontram-se as bases da relação íntima entre as culturas portuguesa e brasileira. Portugal, nação marítima marcada pelo desejo de atravessar o Mar, de encontrar o outro, teria desenvolvido um pensamento assistemático, muito mais próximo da poesia que da filosofia, a partir deste desejo em se perder na imensidão. O Brasil foi a terra onde se realizou este desejo e para onde migraram as crenças portuguesas. Mas aqui, ao invés da imensidão do mundo, o desafio da alteridade está dentro de cada um, como em Guimarães Rosa, na travessia solitária do Sertão.

O que aparece na peça “Auto da Compadecida” é este Sertão medieval. A história é construída a partir de outras histórias, adaptadas e recriadas pelo autor de modo a adequar o mundo barroco medieval, grotesco por excelência, aos cânones do teatro erudito, sem abandonar a vertente popular. Toda uma imagética, que se traduz em palavras, imagens e sons, reaparece transmutada no espetáculo proposto por Suassuna a partir do Sertão, com seus elementos culturais, literário e religiosos, com destaque para a polarização entre o bem e o mal, a figura do Diabo e ainda a devoção à Nossa Senhora, na figura da Compadecida.

THE AUTO DA COMPADECIDA BY ARIANO SUASSUNA: CULTURAL, LITERARY AND RELIGIOUS MATRICES

ABSTRACT

This paper aims to search the cultural, literary and religious matrices that gave rise to the play *O Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna. To this end, we have used the concept of intertextuality, in the sense of glimpsing the previous layers, the stories of string literature and the Iberian oral tradition that Suassuna used as a source for the creation of his fictional universe. This heritage is taken up through the concept of heterologos, the idea that in Portuguese language, it is not in philosophy but in poetry and in the arts that the mode of thought, the knowledge about the world is found. The social relations that mark the history of Brazil, specifically embodied in the inequalities of northeastern country, appear in dialogues and rubrics of the author, in the scenes of popular religiosity and devotion to Our Lady, *A Compassionate*, presented in analysis.

Keywords: *O Auto da Compadecida*, popular religiosity, intertextuality, heterologos, culture

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1994.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Belo Horizonte: Centro Difusor de Cultura, 2005.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOLHETOS de papel: memórias do cordel. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel>>. Acesso em: 01 out. 2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2010. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

LAIA, Evandro J. Medeiros. **Palimpsesto Mediático**: o lastro medieval ibérico n'O Auto da Compadecida. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. Disponível em:

<http://www.ufjf.br/ppgcom/files/2013/08/dissertacao_evandro_medeiros.pdf>.

Acessado em: 20 abr. 2017.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. Trad.: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio: Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. **O santo e a porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

VARELA, Maria Helena. **O heterologos em língua portuguesa**: elementos para uma antropologia filosófica situada. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1996.

VASSALO, Lúgia. **O sertão medieval**: origens europeias de teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.