

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

FERNANDA BERTASSO MAZIEIRO MARCONI

DIÁLOGOS ENTRE ARIANO SUASSUNA E GIL VICENTE

ARARAQUARA – S.P.
2020

FERNANDA BERTASSO MAZIEIRO MARCONI

DIÁLOGOS ENTRE ARIANO SUASSUNA E GIL VICENTE

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientadora: Prof^a Dr^a Elizabete Sanches Rocha

ARARAQUARA – S.P.
2020

M321d

Marconi, Fernanda Bertasso Mazieiro

Diálogos entre Ariano Suassuna e Gil Vicente / Fernanda Bertasso
Mazieiro Marconi. -- Araraquara, 2020

98 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Elizabete Sanches Rocha

1. Teatro Renascentista. 2. Gil Vicente. 3. Autos. 4. Ariano
Suassuna. 5. Intertextualidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca da Fac Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos
pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

FERNANDA BERTASSO MAZIEIRO MARCONI

DIÁLOGOS ENTRE ARIANO SUASSUNA E GIL VICENTE

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama
Orientadora: Prof^a Dr^a Elizabete Sanches Rocha

Data da defesa: 27/10 /2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha
UNESP – Campus de Franca

Membro Titular: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
UNESP – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Emerson Calil Rosseti
FIRA- Faculdades Integradas Regionais de Avaré.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico esse trabalho à minha família, que sempre contribuiu muito com a minha bagagem de conhecimentos, e aos meus alunos, com quem aprendo todos os dias e me motivam a ser uma educadora melhor.

AGRADECIMENTOS

Ao longo de dois anos, muitos encontros foram possíveis graças à elaboração desta dissertação de Mestrado. O primeiro deles foi o “encontro literário”, onde pude conhecer um pouco mais sobre a obra de Ariano Suassuna que tanto me encantou. O segundo foi o “encontro acadêmico”, concebido pelas “dores e delícias” do processo de pesquisa. O terceiro, e mais importante de todos, foi o “encontro com o outro”, tecido através do diálogo, da escuta e das generosas contribuições recebidas durante todo o processo de estudo. Tais encontros foram os responsáveis para que chegasse até aqui. Assim, agradeço sinceramente a todos que fizeram desse projeto uma realidade:

Aos meus pais, Luiz Fernando e Amélia, por sempre acreditarem que a educação muda o homem e o mundo, incentivando-me através do estudo a conquistar meus objetivos e sonhos;

À minha orientadora Elizabete Sanches Rocha, pela pronta acolhida, pela condução cuidadosa do início e por toda paciência e palavras de motivação diante das adversidades do percurso;

Agradeço aos professores da UNESP de Araraquara, por todo o conhecimento transmitido desde minha formação na Graduação até a realização deste projeto, em especial à Renata Soares Junqueira que prontamente me atendeu quando surgiu a ideia do mestrado, incentivando-me;

Aos colegas e amigos de Mestrado, pela partilha da vida e de tantos momentos de estudo e conhecimentos;

Ao Centro Paula Souza, em especial à ETEC *João Baptista de Lima Figueiredo* pela parceria e colaboração para que a realização do mestrado fosse possível;

À toda a minha família, pois cada um, a seu modo, foi fundamental para a realização deste sonho;

Ao meu companheiro César, pelo amor, partilha, companheirismo e apoio incondicional em todos os momentos;

Ao meu filho, Pedro, que tanto amo e que veio dar um novo sentido à minha vida. Espero doravante compensá-lo por todas as vezes que deixei de estar ao seu lado para que pudesse cumprir com o ofício e com o estudo;

Por fim, a todas as referências citadas nesta pesquisa e a todos que de algum modo, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Pois bem: nós não somos sufocados por séculos de arte acumulada, temos filões riquíssimos a explorar, temos uma arte popular viva e fecunda, uma tradição que pode nos fornecer o exemplo e, ao mesmo tempo, temas e problemas que atingem, sem dúvida, a tragédia e a comédia puras. Somos um povo jovem e assim, com esse caráter popular, tradicional, vivo e denso de espetáculo, foram criadas as peças dos povos jovens, o grande teatro, o grego, os mistérios medievais, o elisabetano, o vicentino. Se conseguirmos fixar essas experiências e realizar tal teatro, de um modo que esteja a altura de nossa região, estaremos, ao mesmo tempo, religados à verdadeira tradição do teatro europeu de que descendemos [...]. Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre o qual firmaremos os pés para a recriação.

(SUASSUNA, 2008, p. 59-60)

RESUMO

Abordar a intertextualidade na contemporaneidade pode até ser redundante, uma vez que dificilmente não encontramos marcas do passado nas obras produzidas atualmente. Quando analisamos o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, notamos uma semelhança com os autos do escritor Gil Vicente, principalmente com a obra *Auto da barca do inferno*. Os dois autores pertencem a épocas literárias distintas, mas ambos possuem semelhanças concretas, principalmente com relação à construção dos personagens, à religiosidade, à crítica social e ao risível presentes nas obras citadas. Em ambos os autos, os personagens são recriações de pessoas conhecidas ou familiares dos autores. Nessas peças, os personagens estruturam-se como alegorias ou tipos reais caricaturados e são condenados pela cobiça, avareza, licenciosidade, hipocrisia e, principalmente, pela superficialidade das práticas religiosas, entre outros. Ariano Suassuna traz para a sua peça um processo criativo que busca as intersecções entre o popular e o erudito, mostrando também o seu regionalismo natural. Por meio do conceito de intertextualidade propõe-se uma leitura comparada entre dois autos de épocas tão distintas, mas que, em sua análise de estruturas e temas presentes, revelam que seus motivos e assuntos são de interesse atemporal, isto é, concernem ao homem em várias épocas, fazendo, assim, um retrato vivo da sociedade por meio de suas misérias. O objetivo deste estudo, portanto, é o de estimular o conhecimento da dramaturgia portuguesa e brasileira, observada a partir de sua relação com o momento histórico-cultural de sua produção e do estudo das influências detectadas, demonstrando como certos elementos da obra de Gil Vicente encontram-se relacionados com alguns aspectos da obra de Ariano Suassuna. Em relação às influências que envolvem os autores estudados, houve a necessidade de se mencionar neste trabalho a literatura de cordel, uma vez que a mesma também se relaciona com ambos os autores. Em Suassuna além dos cordéis nordestinos temos também a influência do Romanceiro e da cultura circense em sua obra.

Palavras-chave: Teatro medieval. Gil Vicente. Autos. Ariano Suassuna. Intertextualidade.

ABSTRACT

Addressing intertextuality in contemporary times can even be redundant, since we hardly find marks from the past in the works produced today. When we analyzed the *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, we noticed a similarity with the autos of the writer Gil Vicente, mainly with the work *Auto da Barca do Inferno*. The two authors belong to different literacy periods, but both have concrete similarities, mainly in relation to the construction of characters, religiosity, social criticism and laughable present in the works cited. In both cases, the characters are recreations of people known or familiar to the authors. In these plays, the characters are structured as allegories or caricatured real types and are condemned for greed, avarice, licentiousness, hypocrisy and, mainly, for the superficiality of religious practices, among others. Ariano Suassuna brings to his piece a unique creative process that, with its natural regionalism, seeks the intersections between the popular and the scholar. Through the concept of intertextuality, a comparative reading is proposed between two records from such different times, but which, in their analysis of present structures and themes, reveal that their motives and subjects are of timeless interest, that is, they concern the man in question several times, thus making a living portrait of society through its miseries. The objective of this study, therefore, is to stimulate the knowledge of Portuguese and Brazilian dramaturgy, observed from its relationship with the historical - cultural moment of its production and the study of the detected influences, demonstrating how certain elements of Gil Vicente's work are related to some aspects of the work of Ariano Suassuna. Regarding the influences involving the authors studied, there was a need to mention in this study the string literature, since it is also related to both authors. In Suassuna besides the northeastern cords we also have the influence of romance and circus culture in his work.

Keywords: Medieval theater. Gil Vicente. Autos. Ariano Suassuna. Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CAPÍTULO I: Gil Vicente e o teatro renascentista	15
1.1. Panorama do teatro renascentista	15
1.2. O teatro e a Liturgia	17
1.3. O teatro profano	31
2. CAPÍTULO II: A intertextualidade nos <i>Auto da Barca do Inferno</i> e <i>Auto da Compadecida</i>	35
2.1. Intertextualidade	35
2.2. A influência da cultura popular	60
2.3. Teatro e circo: O Palhaço, João Grilo e Chicó	74
2.4. O cômico e o risível nos autos	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

INTRODUÇÃO

Por que estudar Gil Vicente?

*Arrais Vicentino:
Mudastes o auto a mestre Gil?
Burguês:
Não fomos nós, foi o tempo. [...] Arrais contemporâneo: (rindo-se)
Mudou o mundo, mudou a gente, mudaram as barcas!*

(Luís de Sttau Monteiro)

O projeto desta dissertação nasceu de uma percepção de sala de aula. Ao trabalhar os períodos literários ligados à Idade Média com os alunos, notava que, ao fazer a intertextualidade de Gil Vicente com Ariano Suassuna, muitos não compreendiam como isso era possível, já que focavam apenas no fato dos autores serem de épocas tão distintas. Foi a partir daí que surgiu a ideia de aprofundar os estudos nos elementos intertextuais, buscando mostrar como a obra literária se interliga com outras obras, formando elos de uma infindável corrente que é notável, em todos os períodos da literatura.

O ingresso no mestrado ocorreu em 2018, no meio do ano letivo (início em agosto), através do Programa de Qualificação voltado aos professores de Escolas Técnicas (Etecs) e Faculdades de Tecnologia (Fatecs) estaduais do Centro Paula Souza (CPS), portanto através de uma parceria da instituição com a Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Ministrando aulas nas Etecs desde 2001, tal parceria foi a oportunidade de realizar um sonho que me acompanhava desde a graduação em Letras. Aliás, o interesse pela literatura portuguesa vem desde essa época com as aulas ministradas que me levaram a desenvolver um projeto de iniciação científica ligado a esta área.

Durante dois anos de pesquisa, muitos colegas e professores me dirigiram a pergunta: “Mas ainda há o que se estudar em relação a Gil Vicente? Já não se esgotou sobre a intertextualidade com Suassuna?”. Talvez o motivo de tal pergunta se dê ao fato de termos uma extensa fortuna crítica abordando os aspectos intertextuais das obras desses dois autores. Minha intenção nessa dissertação não é a de descobrir algo inédito, mas sim evidenciar a presença no teatro de Ariano Suassuna das raízes populares e medievais ibéricas, que a partir da Espanha e de Portugal veio para o Brasil com os primeiros colonizadores, bem como a influência dos autos vicentinos que, como disse Suassuna (2008) em ensaio do *Almanaque Armorial*, influenciaram sua escrita e sua concepção de teatro. Nesse sentido, a análise intertextual será apoiada na obra

Auto da Barca do Inferno, representação do teatro medieval, e *Auto da Compadecida*, peça que projetou Ariano Suassuna na literatura brasileira.

O *Auto da Barca do Inferno*, peça vicentina que data de 1517, faz parte de uma trilogia, juntamente com a *Barca do Purgatório* e a *Barca da Glória*. O tema da peça é religioso, trata do destino das almas após a morte. De caráter moralizante e alegórico, com personagens que representam tipos sociais, o auto faz uma sátira ao contexto social através do riso popular, reunindo a tradição medieval dos teatros profano e religioso, incorporando grande quantidade de manifestações populares. Por isso, Gil Vicente é considerado o primeiro grande dramaturgo português, pois modificou por completo o cenário teatral do século XVI.

O *Auto da Compadecida*, peça de 1955, teve suas primeiras encenações em 1956 e 1957, sendo a obra de Suassuna mais popular e aclamada por espectadores e críticos teatrais. Por ter uma obra vasta e rica, que se renova e ressignifica, enquanto objeto de estudo, a cada olhar crítico, Suassuna encanta enquanto escritor e idealizador do Movimento Armorial, cujo projeto estético aponta para o resgate da herança cultural ibérico-brasileira, presente nas festas e rituais populares religiosos ou profanos que remontam à tradição espetacular do teatro europeu medieval e moderno. Assim, a peça nos apresenta um processo único de criação por parte do escritor, legitimando em sua obra a representação do homem nordestino, com histórias que passaram de geração para geração, numa espiritualidade superior, levando-o a encontrar soluções dramáticas nos mais variados temas existentes na mente do sertanejo.

Lígia Vassalo (1993), autora da obra *O Sertão Medieval* e especialista em Ariano Suassuna, ressalta os modelos formais dramáticos notórios na produção teatral de Ariano e que serão analisados, de certa forma, neste estudo. Segundo a autora:

A medievalidade imprime a marca mais específica ao seu teatro, recortando transversalmente os temas, os textos e os modelos formais. Ela decorre de imediato de suas fontes populares, que retiveram o modelo medieval e o transmitem por via indireta; e, mediatamente, das fontes cultas católicas do seu teatro. Suas estruturas semântico-formais abstratas (ou arquitextos¹) são escolhidas entre as práticas mais antigas da cena ibérica, de que o romancista tradicional nordestino guarda muitas consonâncias nas técnicas e nos temas. (VASSALO, 1993, p. 29)

¹ Segundo Genette, a arquiteitualidade do texto é o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc.- do qual se destaca cada texto singular (GENETTE. *Palimpsestos*. 2010, p.13)

Quando a autora aborda as fontes populares de Suassuna refere-se ao Romanceiro nordestino e à literatura de cordel. O próprio autor paraibano deixa claro em seus ensaios que sempre buscou valorizar a cultura do povo, pois a tradição é bastante peculiar; é híbrida, repleta de histórias e de seres que nos reportam a culturas bem distantes, como a tradição ibérica.

Nota-se, portanto, um complexo jogo de intertextualidade que inclui a estilização do auto como gênero literário, a alusão a preceitos estéticos do romance picaresco e manifestações da cultura popular brasileira em sua obra.

Conquanto nos pareça difícil definir o auto como gênero literário, principalmente pelo caráter genérico deste termo na Idade Média para denominar qualquer tipo de peça teatral, podemos, contudo, observar algumas características centrais. O auto geralmente é uma peça teatral curta, de apenas um ato, em que predomina a temática religiosa, cujo julgamento moral é prática recorrente. Os personagens de um auto são criados a partir de personalidades caricaturadas, arquétipos, quase sempre maniqueístas: o “bom” e o “mau”; o “pobre” e o “rico”. Tais características estão presentes tanto na obra de Gil Vicente quanto na de Suassuna, sendo assim pontos semelhantes entre elas. Os dois autores fazem uma sátira social, mostrando a advertência acerca da usura e da busca desesperada e intransigente por dinheiro e poder, muitas vezes explorando o povo para conseguir êxito.

Em relação aos personagens, além de serem a representação de tipos sociais de sua época, temos também a presença dos anti-heróis dos romances picarescos em Suassuna, na figura de João Grilo e Chicó. Apesar de utilizarem artifícios enganosos e burlescos para sobreviverem, os dois sertanejos são redimidos de qualquer culpa no juízo final por ser de compreensão da Compadecida que estes personagens só agiam assim porque eram impelidos pelas circunstâncias de opressão e sub-existência a que estavam socialmente enquadrados.

A temática do juízo final é comum às duas peças que compõem o *corpus* do trabalho, no entanto também se torna um ponto de divergência na análise. Enquanto Gil Vicente condena todos personagens considerando os dogmas do catolicismo, Suassuna permite o julgamento e a intervenção da misericórdia dando um desfecho diferente aos seus personagens.

A estrutura da dissertação organiza-se em dois capítulos, porém cada um é subdividido em alguns subcapítulos. Assim, no Capítulo I, intitulado “GIL VICENTE E O TEATRO RENASCENTISTA”, apresentamos um breve panorama sobre o surgimento do teatro em Portugal, passando pelo teatro litúrgico até chegar ao teatro profano. O intuito deste capítulo é contextualizar o modelo textual produzido por Gil Vicente e compreender os aspectos políticos

e sociais da época que foram criticados no *Auto da Barca do Inferno*. Desta maneira, ao entendermos melhor a obra medieval, compreenderemos como Ariano Suassuna a usa como hipotexto² para a criação de sua obra. Como já dito anteriormente, este capítulo contém três subcapítulos: “Panorama do teatro renascentista”, que aborda os aspectos gerais do teatro em Portugal; “O teatro e a liturgia”, que explica sobre os gêneros textuais que compõem o teatro litúrgico da época; e “O teatro profano”, que discorre sobre este tipo de teatro e o autor Gil Vicente.

No Capítulo II, com o título de “A INTERTEXTUALIDADE NOS *AUTO DA BARCA DO INFERNO* E *AUTO DA COMPADECIDA*”, ocorre efetivamente a análise intertextual das obras que compõem o *corpus* do trabalho. No primeiro subcapítulo, chamado de “Intertextualidade”, temos uma apresentação das teorias de Bakhtin (2011), Kristeva (2012) e Genette (2010) sobre intertextualidade. Tais teorias são pilares fundamentais para se fazer uma genealogia do termo e possibilitar uma compreensão mínima sobre a origem e conceituação da intertextualidade enquanto constructo teórico utilizado na análise literária das peças.

No segundo subcapítulo, “A influência da cultura popular”, abordamos as relações que fundamentam o caráter popular na obra de Suassuna. Neste subcapítulo, a influência do Romanceiro e dos cordéis é analisada na peça de Ariano Suassuna. A incorporação destas histórias é uma escolha extremamente profícua, pois é coerente com a linhagem literária que o *Auto da Compadecida* se propôs percorrer. Sabemos que a literatura de cordel, embora seja símbolo de nossa cultura popular, traz em sua origem elementos da cultura ibérica, especialmente da Idade Média, daí sua ligação com a literatura trovadoresca e também com a literatura picaresca.

No terceiro subcapítulo, “Teatro e circo: O Palhaço, João Grilo e Chicó”, demonstramos como a atmosfera circense aparece no auto através dos três personagens citados no título. Quando analisamos o Palhaço, percebemos o uso de um recurso técnico utilizado por Suassuna na peça que é o de se dirigir ao público, com intuito de estabelecer comentários e esclarecimentos. Tal recurso é muito característico tanto dos teatros épicos³ quanto dos

² Hipotexto: trata-se de um texto primeiro, precedente ao texto atual, seja ele qual for. (GENETTE. *Palimpsestos*. 2010)

³ O conceito de *teatro épico* diz respeito a um teatro que recitava e dizia a ação ao espectador em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos entre pelo menos dois protagonistas. Este conceito é apontado, por volta de 1926, pelo poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), que opõe ao teatro clássico e tradicional (teatro aristotélico) um teatro narrativo que em vez de suscitar emoções e sentimentos desperta uma atitude crítica. (PAVIS. 1999, p.130)

espetáculos circenses. O palhaço é o personagem que vai “costurando” em cena o enredo dos atos e, ao mesmo tempo, exerce em relação ao público o papel de despertar a reflexão crítica através do riso.

João Grilo e Chicó funcionam como dupla de personagens pícaros. Homens do povo, que enfrentam as adversidades da vida com astúcia, representam a figuração de um dos tipos mais importantes existentes no sertão nordestino: os chamados “amarelinhos”. Esse personagem, adotado pela Literatura de Cordel, perde o “ar tolo” e transforma-se num nordestino cheio de astúcia e inteligência. Por estar envolvido em trapagens e mentiras, dá graça e leveza à obra.

O quarto e último subcapítulo, “O cômico e o risível nos autos”, traz a abordagem da comicidade nas peças. Baseando-se principalmente na teoria de Henri Bergson, explica-se como o riso é fundamental para a construção da sátira nas peças.

Por fim, nas considerações finais, discutiremos as conclusões a que chegamos após a análise das duas peças e como os elementos intertextuais destacados podem contribuir para a abordagem das obras em sala de aula.

1. CAPÍTULO I: Gil Vicente e o teatro renascentista

*Não faço teatro para o povo,
mas faço teatro em favor do povo.
Faço teatro para incomodar
os que estão sossegados.*

(Plínio Marcos)

1.1. Panorama do teatro renascentista

Falar em teatro português, em especial, no de Gil Vicente, requer, inicialmente, uma breve análise do teatro renascentista. No entanto, antes de abordarmos propriamente as características que compõem o teatro da época, é preciso entender que a história do teatro sempre permeou a história da humanidade. A arte de representar adveio das situações vividas pelo ser humano que, por culto, religiosidade, louvor, prestígio, entretenimento, registro, ou simplesmente pela pura expressão artística manifestou seus sentimentos em um mundo ficcional muito parecido com o mundo real.

Quando pensamos a origem do teatro tal como o conhecemos hoje acredita-se que a ideia surgiu na Grécia Antiga. Naquela época, eram realizadas cerimônias religiosas e celebrações pela colheita em honra a Dionísio, o deus grego do vinho. Etimologicamente, a palavra teatro vem do grego *théatron*, que significa “lugar onde se vê”⁴. Assim, o teatro passou a ser não só o local físico para onde o público se deslocava para ver as cerimônias, como também as próprias representações que aos poucos foram adquirindo a forma teatral com a introdução de histórias sobre os grandes heróis gregos. Essas representações foram divididas em trágicas ou cômicas, surgindo assim os primeiros gêneros teatrais.

Cabe destacar o gênero cômico, já que ambas as peças analisadas trazem aspectos ligados a ele e ao risível. Ao contrário da tragédia, que procurava enaltecer a virtude e a nobreza de caráter, a comédia satirizava os excessos humanos. Por isso, ela tinha um importante papel social. Segundo Aristóteles (1990), a comédia era sempre destinada a um público comum e sem muita instrução. Através de situações, ações ou personagens risíveis ela estabelecia um vínculo com o espectador. De forma geral, o objetivo do teatro cômico era fazer o público rir com a representação irônica da vida cotidiana.

⁴ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Ed. Cultrix, SP. 1992, p. 489.

Mas a partir do Império Romano o fazer teatral começa a se diferenciar. Os temas e objetivos do teatro se modificam, já que os romanos preferiam outra forma de entretenimento, com lutas de gladiadores e animais, e cada vez menos assuntos religiosos. Embora pequenos agrupamentos nômades tenham viajado pela Europa durante o período, não há nenhuma evidência de que eles produziram algo significativo em relação ao teatro.

No início do século V, com o declínio do Império Romano, surgiu na Europa Ocidental o período conhecido por Idade Média, que compreende o período desde o século V ao XV da era cristã. O teatro quase sumiu neste começo, já que a Igreja Católica, que detinha o poder, combatia este tipo de arte por considerar pecado imitar o mundo criado por Deus. Desta forma, o teatro foi considerado uma arte profana e satírica e, por esse motivo, foi banido pela Igreja durante séculos.

O teatro começa a ressurgir, florescendo na Baixa Idade Média, quando justamente a Igreja se aproxima dele para educar os fiéis, a grande maioria analfabeta na doutrina cristã. Nesse momento, mais precisamente no século XI, é que o fazer teatral ganha novamente destaque, ressurgindo com uma nova “roupagem”, seguindo um novo caminho.

Antes de aprofundarmos o estudo sobre o teatro na Idade Média, faz-se necessário um questionamento acerca do surgimento do gênero em Portugal, já que muitos especialistas se interrogam sobre a existência do mesmo antes de Gil Vicente (nomeado pela história literária como sendo o “pai do teatro português”). Após refletir sobre o assunto, pode-se concluir que houve manifestações teatrais em terras lusitanas desde sempre. Se pensarmos na expressão da lírica trovadoresca perceberemos que esta é composta de um caráter performático, já que em sua composição temos a presença de trovadores, menestréis, jograis e soldadeiras. Enquanto as cantigas eram executadas ao som de instrumentos musicais, as soldadeiras dançavam, representando com o movimento do corpo os poemas cantados, sendo assim uma forma de encenação. Estes artistas percorriam as cortes de reis e nobres e iam se apresentando, levando arte e entretenimento à nobreza. Este período que antecede Gil Vicente no teatro é denominado como pré-vicentino. Sobre o fazer teatral desta época há muito pouco registro ou conhecimento.

Por isso, tanto em Portugal quanto no restante da Europa Medieval, o teatro foi se constituindo aos poucos. Primeiramente, surgiu dos rituais religiosos e da dramatização de textos bíblicos lidos durante as missas cristãs, portanto assumindo um caráter litúrgico. Depois, saiu do espaço interno da Igreja e passou a ser realizado nos seus arredores, feito pelo povo e não mais por clérigos, tornando-se profano e popular. É importante ressaltar que naquela época

não apenas as festividades religiosas serviam de base para o teatro renascentista como também os acontecimentos marcantes ligados à família real, como o nascimento de um príncipe herdeiro, por exemplo.

1.2. O teatro e a liturgia

Sabe-se que a origem do teatro esteve, como visto anteriormente, intimamente ligada ao sagrado e a cultos religiosos. Na Idade Média, o que se perpetuou nos ritos e ofícios litúrgicos do cristianismo foi o fato dos sacerdotes apresentarem-se como atores, ou seja, através da encenação durante o ritual da missa, os clérigos comunicavam-se com os fiéis representando a palavra e a vida de Cristo. A gestualidade do ritual, bem como a mistura de música e palavras entoadas em latim no culto, aliadas à intenção didática de comoção e/ou conversão dos mesmos, propiciaram o nascimento desse tipo de teatro sacro em Portugal.

Por isso, as missas eram a representação do jogo sagrado, onde padrões de vida e de costumes eram incorporados ao culto cristão com o intuito de aproximar os fiéis de Deus. O padre, por exemplo, representava o papel de Cristo perante o público, repetindo no ato da prática ritualista da comunhão a sua representação na Ceia. A este tipo de encenação associa-se a noção de jogo teatral, o que, segundo Machado, parecia ser uma constante na vida medieval:

O jogo teatral nesta sociedade parece ter sido a única forma de jogo a não ser submetida a limites rígidos. Ele era a representação real de um mundo irreal e fantasmagórico, no qual tudo é permitido. Sabe-se que através do jogo o homem pode experimentar o sentimento do seu próprio poder. Este fato dá ao *corpus social* a impressão de total liberdade. O jogador escapa a sua condição humana e torna-se outro, durante o tempo do jogo, sempre permanecendo ele mesmo. (2006, p.10)

Portanto, não é de se estranhar o fato de as manifestações teatrais ocorrerem à roda dos templos e mosteiros em um período no qual a Igreja, além de ser grande proprietária de terras, era a detentora do monopólio do ensino e mesmo da justiça, subordinada ao direito canônico. Assim, referimo-nos a uma época em que a Europa era predominantemente feudal, com uma sociedade rural, composta por senhores e camponeses, que viviam em castelos e comunidades vilarejas, sempre subordinados à Igreja. Dentro deste contexto, temos o mundo medieval cercado pela doutrina teocêntrica (Deus como o centro do universo), com a existência de “certa

unidade cultural europeia imposta pela Igreja Católica Romana”⁵, ou seja, a sociedade “possuía a Igreja e o papa como fatores unificadores.” (MACHADO, 2006, p.7)

Dentro da sociedade feudal havia a hierarquia social e esta não permitia o acesso à educação regular, somente os membros da Igreja e os nobres, por pertencerem à classe dominante, é que sabiam ler. O povo, pertencente a uma classe social mais baixa, não tinha acesso ao texto escrito, e mesmo se o tivesse não o entenderia, por isso conhecia apenas a literatura oral (cantada e encenada nos palácios e Igrejas). Nota-se que a Igreja tinha grande influência sobre o povo e o cotidiano, pois tudo o que ocorria na sociedade estava relacionado à liturgia: o calendário, as festas e etc. Saraiva faz uma reflexão mostrando como a Igreja vivificava as celebrações anuais e o papel importante que estas tinham junto à vida em sociedade:

O teatro integra-se no conjunto dos ofícios divinos e do ano religioso, ilustrando-o. O ano religioso é, como a catedral, uma enciclopédia. Ao longo dele toda a história do mundo, constituída pelo antes e depois de Cristo e pelas vidas dos santos, assim como as quatro estações da Natureza, tem o seu lugar competente. (1965, p. 79)

Assim como o ano religioso medieval, o teatro litúrgico também se divide em dois grandes ciclos ligados à história de Cristo: a Natividade e a Paixão. O ciclo da Natividade aborda os Profetas, a Natividade propriamente dita e a Epifania (cujo tema principal são os Reis Magos), portanto traz encenações ligadas a estes temas em datas e festas vinculadas a estas três vertentes bíblicas. O ciclo da Paixão também se subdivide em três: as prefigurações do Sacrifício, a Paixão e a Ressurreição de Cristo. Não diferente das encenações da Natividade, as do ciclo da Paixão também se vinculam às datas determinadas pelo catolicismo. É interessante destacar que as celebrações em comemoração à vida dos santos ocorriam ao longo de todo o ano religioso e eram cultuadas da mesma forma que os ciclos de Cristo.

Em relação às encenações que compunham todos estes eventos acima citados, faz-se saber que eram repletos de simbologias. Segundo Saraiva:

Se não estou em erro, o princípio da liturgia é que, mediante certas cerimônias e certos símbolos, é possível estabelecer uma comunicação entre o mundo terreno e o mundo divino. O mundo divino – infinito, intemporal, etc.- não é

⁵ MACHADO, Irley. *Gil Vicente: o teatro e o ambiente medieval de sua obra*. 2006, p.7

representável em termos do mundo terreno, mas é evocável, comunicável, mediante ele. (1965, p. 74)

Desta forma, a arte litúrgica não é a imitação de algo que é irrepresentável, mas sim um sistema de símbolos evocadores considerados por convenção. Saraiva usa para exemplificar este sistema simbólico a passagem bíblica do pão e do vinho associada à carne e ao sangue de Cristo. Não importa se o paladar, tato, olfato ou visão evidenciem que se trata de pão e vinho; para os fiéis, que creem naquela simbologia durante o ritual cristão, trata-se do corpo e do sangue de Jesus. Desta maneira, na Idade Média:

Aplicou-se a descobrir o que estava para lá das aparências dos quatro sentidos (o quinto sentido, o ouvido, era aquele por onde entravam os ensinamentos da igreja, isto é, por meio do qual a verdade real se torna conhecida contra a verdade aparente). (1965, p.75-76)

Ao ouvir a palavra de Deus, todos os outros sentidos perdiam a verdade aparente diante do ritual. Esta evocação do mundo divino através das representações nas Igrejas mostrava à sociedade quais eram os valores a serem seguidos, pois cair em tentação e pecado era algo inaceitável ao dogma cristão e a sociedade procurava seguir o que era proposto pelo clero, atribuindo um caráter didático ao teatro litúrgico pois ao mesmo tempo em que este ensinava os valores católicos também era entretenimento.

A sociedade, por ser rústica e presa à hierarquia social, via nas dramatizações religiosas uma possível noção de liberdade para quem a representava, assim reforçando a ideia de que seguir a vontade de Deus os levaria ao êxito. O povo, de origem simples, desejava crer na verdade das histórias que via e ouvia contar, que eram concretamente confirmadas pelas ações físicas dos atores (monges e padres) durante a encenação. Desta forma, o teatro era jogo e festa, pois conduzia o homem à igreja e, ao mesmo tempo, questionava-o sobre sua conduta social, além de promover divertimento e até um certo encantamento perante o que era mostrado. Confirmando o que anteriormente foi abordado, temos a citação de Machado:

O público medieval é um público analfabeto e rústico. Quem quer que, na Idade Média, tivesse a missão de ensinar ao povo os fundamentos da religião e da moral deveria procurar interessar antes de instruir, um público exigente, que se entusiasmava rapidamente, mas temia o tédio e sabia manifestar sua desaprovação com veemência. (2006, p.10)

Dentro deste contexto, a Igreja Católica descobre então o teatro como um instrumento facilitador da disseminação ideológica, de obediência e submissão aos valores da época, o que implica a manutenção de seu *status quo*. Muitas vezes, para atingir o seu objetivo, a religião era imposta pelo medo. A Igreja inculcou, no imaginário coletivo, o medo do poder de Deus sobre a vida terrena e do além-túmulo, além da ideia de três mundos complementares e paralelos à realidade concreta, ou seja, três espaços cósmicos: o Céu, o Inferno e o Purgatório, tendo com isso o povo sob o seu comando. Sendo assim, o poder de mando da Igreja obrigava à obediência e à servidão religiosa de grande parte do povo, bem como lhe impunha uma vivência incondicional dos preceitos morais da religião, não por amor a Deus e confiança Nele, mas pelo terror de seu castigo no enfrentamento do Juízo Final. Essa ideia de três mundos complementares e paralelos à realidade concreta (o Céu, o Inferno e o Purgatório) é notável na obra de Gil Vicente, uma vez que o autor a utiliza como temática, como por exemplo no *Auto da Barca do Inferno*, onde os personagens são julgados por sua conduta terrena e temem ir na companhia do Diabo para o Inferno.

Esse apego à ideia de Céu, Purgatório e Inferno leva a sociedade medieval a se apegar ainda mais ao sagrado, à fé, já que muitos eram os temores vividos na época, como as pragas e más colheitas, as pestes e epidemias, entre outros. Todos estes fatores induziam o homem medieval a buscar saídas no mundo espiritual, já que a morte fazia parte do seu cotidiano. Por isso, para ele, o importante era morrer sem pecado, com a alma limpa e pura dos males terrenos, desta forma o enfrentamento do mundo após a morte seria sem terror, sem medo. A sua atitude na vida é que definia a busca da salvação e, portanto, a sua inserção no grupo dos salvos e não dos condenados por Deus.

Essa relação do mundo terreno com o espiritual, ou seja, o medo da morte e do julgamento perante Deus pelos atos em vida, faz com que objetos ligados à religião católica, como a cruz, por exemplo, se tornem símbolos antes mesmo do teatro litúrgico. Em seus estudos, Machado diz que:

O essencial da criação artística, (...) desenvolveu-se ao redor do altar, do oratório e do túmulo. A cruz e o túmulo são imagens que se tornam realidades oferecidas ao povo, antes mesmo do início da representação cênica do drama divino. Os objetos de arte serviam de mediadores, favorecendo a comunicação com o outro mundo.” (2006, p.8)

Foi neste contexto, no século XII, que Portugal tornou-se uma unidade independente. Seu território já estava inserido no movimento de conquista cristã. A Europa, a partir daí,

fortificou-se e, junto com o seu enriquecimento, surgiu um novo tipo de arte representada em monumentos, objetos e imagens. Saraiva diz a respeito que:

Tanto o teatro como a escultura revelam a mesma necessidade de dar expressão sensível e forma didática à doutrina da Igreja. A razão invocada por S. Gregório Magno para justificar as imagens nas Igrejas – que elas são as letras dos analfabetos – é aplicável igualmente às representações teatrais. (1965, p.79)

Como o autor disse acima, na Idade Média, as imagens e monumentos foram explorados pelo cristianismo com o objetivo de educar através do que os analfabetos “viam”; assim vitrais, esculturas e pinturas tornaram-se importantes nas Igrejas e, por isso, a visão tornou-se o sentido mais explorado, pois “aquilo que não se pode ensinar aos letrados pelo texto, ensina-se pela imagem àqueles que não sabem ler”⁶. Machado, complementando a ideia de Saraiva, assevera o seguinte sobre a imagem:

Assim, a imagem tornada signo transforma-se num meio de ligação entre o ser divino e o ser humano, e favorece o conhecimento da religião e das histórias bíblicas pela produção de uma arte escultural e pictural ligada ao sagrado. O teatro, reproduzindo imagens vivas, desenvolveu igualmente um valor educativo. A essência do teatro era representar, mostrar, suprir a um público medieval a sua grande necessidade de alimentar-se de imagens. (2006, p.11)

Diante de tal característica e com a afluência dos bárbaros na Europa, juntamente com os movimentos de conquista cristã expandindo território, a Igreja altera significativamente o culto. A liturgia passa a ser materializada, ou seja, o ritual da missa, enriquecido com reflexões sobre os textos bíblicos, gradativamente, começa a ganhar uma atitude narrativa mais teatral, dramatizada, tornando desta forma Deus mais acessível aos seus fiéis, através das encenações. Assim, por ser o teatro a representação direta e imediata do gesto e da ação, de fácil compreensão, os fiéis aprendiam através da representação do sagrado e não pelo texto explanado.

Sob esta perspectiva de alteração do culto, para a difusão e expansão da fé cristã, nota-se que temas elevados e sublimes são tratados de forma simples e mais realista, isto é, na língua do povo, feito de tal forma para que este compreendesse as verdades religiosas encenadas. O

⁶ MACHADO, Irley. *Gil Vicente: o teatro e o ambiente medieval de sua obra*. 2006, p.11

latim, que por muito tempo foi predominante nos rituais e nas encenações medievais, aos poucos, foi sendo substituído por formas linguísticas mais peculiares a cada região na tentativa de ser mais compreensível aos fiéis. Essa substituição do latim por uma linguagem mais simplificada teve maior proporção com o surgimento do teatro popular.

Este foi o ambiente medieval de toda Europa durante muitos anos. O cenário só mudou quando a Europa do Norte passou a ser mais independente da Igreja devido ao seu desenvolvimento, enquanto Portugal e Espanha, pertencentes à Europa do Sul, permaneceram ainda ligadas às tradições da Igreja Romana. Talvez por isto seja notável em Portugal a influência do teatro castelhano, produzido por Juan del Encina⁷ e Torres Naharro⁸.

A maior parte da produção teatral da época medieval se relaciona com os princípios religiosos, por isso gêneros textuais como os mistérios, milagres, moralidades, autos, farsas e *sottie*,⁹ pertenciam a esta vertente litúrgica. É importante ressaltar que este tipo de teatro sacro surge antes do teatro renascentista intitulado profano, mas, no que se refere aos gêneros textuais, há aqueles circunscritos em períodos mais específicos, enquanto há outros que se entrecruzam ou até desaparecem, como será observado no decorrer deste estudo.

O primeiro gênero litúrgico é o mistério e foi muito difundido pelo clero. Como já mencionado neste capítulo, este gênero está ligado às representações teatrais realizadas de acordo com o calendário religioso para, inicialmente, apresentar aos fiéis os mistérios que envolviam os sacramentos. O objetivo era o de criar mecanismos de aproximação dos preceitos católicos para a conversão dos fiéis, mas, para que isso acontecesse, foram incluídas ao gênero algumas passagens bíblicas e a vida dos santos. Para afirmar o que foi dito sobre os mistérios podemos citar Saraiva:

⁷ Juan del Encina teria nascido, provavelmente, no ano de 1468 e morrido no ano de 1530. Era judeu e filho de um sapateiro, tendo tido, no entanto uma formação acadêmica adequada em Salamanca, o que lhe permitirá ser músico. Por ter sido agraciado com a proteção do duque de Alba, pode representar peças no seu palácio no período natalício. Em seu teatro nota-se o aproveitamento do drama medieval e a linguagem popular.

⁸ De Bartolomé Torres Naharro (1585-1530) apenas há conhecimento de que teria estudado talvez em Salamanca, desempenhando, posteriormente, a função de sacerdote em Roma sob as orientações de Clemente VII, momento que aproveita para se dedicar à composição de suas obras.

⁹ *Sotties*: Peça curta satírica do século XV, interpretada por uma companhia local de amadores denominada de "Sots". As *sotties* eram paradas improvisadas precedendo a representação de moralidades e farsas. Os atores portavam a marote dos bobos e agitavam seus guisos enquanto faziam acrobacias e palhaçadas diversas.

Os grandes mistérios cíclicos, de que há exemplares a partir do século XIV e estão em voga até meados do século XVI (despovoam-se cidades para assistir à sua representação, que dura vários dias), são constituídos pela encenação de narrativas bíblicas, completadas e pormenorizadas com o auxílio dos evangelhos apócrifos e das *Meditationes de Vita Christi* atribuídas falsamente a S. Boaventura. (1965, p. 41)

Essas representações se transformaram em espetáculos de longa duração e foram consideradas como as mais importantes criações do teatro litúrgico medieval. A atenção do espectador neste tipo de representação era dispersa por “uma série de dramas ao redor do drama central da Paixão, dos quais a variedade e multiplicidade constituem o interesse e explicam a imensa voga do gênero”¹⁰. Saraiva faz uma reflexão sobre o fato:

A “unidade de ação” não existia nestas obras, no sentido que a expressão tem hoje, porque o autor seguia a narrativa bíblica na sua própria sequência e não era senhor de a centralizar à roda de um episódio nodal. No pensamento dos autores dramáticos, de acordo com o ideal religioso e com a doutrina dos teólogos, que presidiu a toda a arte religiosa ao longo da Idade Média, a unidade dramática era o próprio Acto da Redenção, a começar no princípio do mundo, com o Pecado Original, e acabar na descida de Cristo ao Limbo. Essa unidade é sublinhada de maneira bem explícita e didática mediante uma alegoria que servia de prefácio e epílogo ao mistério: o seu tema é o debate de Justiça e Misericórdia sob o trono de Deus, uma pedindo a absolvição do Homem, condenado ao cativo no Limbo, outra exigindo o cumprimento da pena que lhe é devida pelo pecado de Adão; o debate é resolvido pela decisão divina de, fazendo-se homem, sofrer na própria carne o castigo de que o Homem se tornou merecedor. Assim a sua Misericórdia satisfaz a sua Justiça. (1965, p.41-42)

O intuito era o de transmitir ao povo, de forma acessível e concreta, a história da religião e os seus dogmas, ou seja, mostrar imagens de personagens e de ações humanas misturando realidades antigas da liturgia bíblica ou da vida dos santos à realidade de vida dos espectadores contemporâneos. Assim, através do exemplo bíblico, o homem medieval repensava a sua conduta social, sempre temendo o castigo divino. Ainda seguindo a teorização de Saraiva, no que se refere aos mistérios, o autor estabelece uma comparação com *Jeu d'Adam* do século XII e conclui que:

É fácil determinar em que se distinguem desta forma de teatro os mistérios cíclicos dos séculos XIV a XVI. Em primeiro lugar, a estrutura da obra deixou

¹⁰ SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 2.ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1965.p. 47

de consistir em uma esquematização da história bíblica para se tornar uma transposição dela no palco tanto quanto possível real, dando lugar à busca e invenção de pormenores que tornem o trecho mais minucioso. Em segundo lugar, ao processo da exteriorização por meio de símbolos (no gesto, na indumentária, etc.) substitui-se ao processo descritivo, analítico, que acumula os traços para tornar o desenho o mais possível parecido com o modelo vivo. (1965, p. 46)

Em outras palavras, esse processo descritivo e analítico, que faz parte da “encarnação” (ou humanização) presente nas cenas da Paixão de Cristo, faz com que cada personagem, cada situação ou sentimento ganhe interesse autônomo em relação ao texto bíblico, ou seja, “cada uma dessas coisas tende a ser observada, analisada e descrita em si mesma, tornando-se por si mesma interessante” (SARAIVA. 1965, p.47). A aproximação com a realidade cria no espectador que assiste à encenação um interesse diferente do que a obra representa, por isso se faz necessário recorrer a uma “aposição explicativa” exterior à obra (como um epílogo ou prólogo) para suprir esta necessidade cênica. Ainda dentro deste raciocínio, Saraiva ressalta que:

Embora o mistério não forma no seu conjunto uma unidade dramática (ou se o forma é de maneira muito imprecisa e latente), desenvolveram-se muitas das virtualidades dramáticas que pela sua vasta matéria oferecia; e a atenção do leitor é dispersa por uma série de dramas ao redor do drama central da Paixão, dos quais a variedade e a multiplicidade constitui o interesse e explica a imensa voga do gênero. (1965, p.47)

O mistério, portanto, é o gênero precursor da moralidade não só em relação ao tema, mas também à forma. A necessidade de explicação do mundo se deu através de processos simbólicos e alegóricos, sendo que o mistério transpôs para o palco as histórias bíblicas de modo bastante realista, isto é, humanizadas. Isso ocorre porque usou de símbolos (gestos, roupas, etc.) para substituir as descrições, aproximando a encenação de um modelo real aos olhos do espectador.

Percebemos que tentar classificar o teatro renascentista não é tarefa fácil e gera inúmeras discussões teóricas acerca desta dificuldade. Tal fato se dá uma vez que não há uma delimitação em relação à existência de um teatro ou de outro tão definidos; ao contrário, ocorre a mistura do profano com o sagrado, do riso com o sério simultaneamente. Ao mesmo tempo em que as peças teatrais abordam temas sagrados, elas também se utilizam de alegorias ou da comicidade no ato de sua representação, levando o público ao riso e ao entretenimento.

A partir da segunda metade do século XV a moralidade se estabeleceu como importante gênero teatral, alcançando grande expressividade. O seu esquema alegórico aproxima-se, por vezes, da farsa, proporcionando a representação de caricaturas ou sátiras que visam corrigir os costumes e despertar, em simultâneo, o interesse do público pelo riso.

Inserida nesta perspectiva a moralidade, que é uma forma dramática de inspiração também religiosa, se prolifera em Portugal por ser um tipo de peça que apresenta argumentos abstratos para mostrar ao homem sua essência e sua conduta, ou seja:

A moralidade é a expressão teatral que assume uma conhecida tendência herdada pela Idade Média do mundo antigo: a tendência a coisificar, substantivar, considerar como entidades, isolar como substâncias susceptíveis de atributos, os estados, qualidades, ações – em suma, os processos. (SARAIVA, 1965, p. 48)

As representações desse gênero se desenvolveram no século XIV, ou seja, mais tarde que o mistério e o milagre; de modo que serviu de continuação destes dois gêneros. O tema da redenção já havia aparecido no mistério, porém é na moralidade que ele é mais bem explorado. Assim, a moralidade torna-se uma forma de teatro didático. Segundo Machado:

As moralidades e as *sotties* movimentam muitas alegorias. A alegoria é, sem dúvida, um traço característico da mentalidade medieval. Personificando noções abstratas como as virtudes e os vícios, ela designa valores morais e entidades diversas, além de outros conceitos. Seu sucesso sobre o tablado prova uma vez mais a necessidade das imagens teatrais: tudo é teatralizado, transformado em personagens, ações, gestos – tudo é mostrado, desde os vícios e as virtudes morais até as entidades mais abstratas. (2006, p.13)

A alegoria é o que caracteriza este tipo de texto, uma vez que retratava através da personificação e da exacerbação os tipos sociais envolvidos em polêmicas religiosas e políticas que abrangiam a sociedade medieval; desta forma “o teatro tornou-se uma arma de combate das mais eficazes, e a dialética substantivante multiplicou as alegorias sobre o seu palco.”¹¹

Conforme pontua Saraiva (1965, p. 48), a alegoria serviria à moralidade como recurso para a “ilustração” personificada de substâncias que só seriam reconhecidas no campo do não verbalizável:

¹¹ SARAIVA, Antonio José. 2.ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1965.p.49

Considerar independentemente da alma de Judas, não como um processo impensável sem a alma de Judas (e alma de Judas é já uma coisificação), mas como substância personificável, o Desespero de Judas – aí está o exemplo típico desta tendência (1965, p. 48).

Entendemos, assim, que a alegoria enquanto processo do pensar medieval, serve como ponte que une o significado ao significante por meio de uma abstração. Coisificar o “desespero de Judas”, como algo além da propriedade anímica, é uma maneira didática de enfatizar o sentimento do sujeito, ilustrando-o para o público.

Levando em conta que a dicotomia Bem *versus* Mal é o alicerce da moralidade, esta noção será protagonizada muitas vezes por personagens como o Diabo e o Anjo. Parece-nos que o esquema alegórico da moralidade se aproxima, por vezes, da farsa, proporcionando a representação de caricaturas ou sátiras que visam corrigir os costumes e despertar, em simultâneo, o interesse do público pelo riso. O cômico ficava geralmente a cargo dos vícios, do Diabo ou da figura do indivíduo tolo, os quais, em contraste com as personificações do Bem, como o Anjo, se apresentavam como criaturas divertidas capazes de seduzir o ser humano.

Embora as moralidades estivessem repletas de ensinamentos cristãos, os acontecimentos bíblicos dão lugar a figuras que personificavam as ações do homem que, no momento da morte, argumentam para ter a posse da alma humana. Ao utilizar essas personificações, a moralidade visa à edificação do ser humano, condenando claramente seus desvios. Segundo Saraiva:

A vasta história do homem, da origem à Redenção, que é o assunto dos vastos mistérios, encontra-se, reduzida à sua expressão mais puramente dialética, em algumas moralidades. Em vez do processo histórico que os mistérios julgaram poder dar-nos, as moralidades apresentam-nos o jogo das supostas entidades que intervêm no destino do Homem: os três Inimigos (Mundo, Diabo e Carne), os Sete Pecados mortais, o Vício, etc., por um lado; as Virtudes Cardeais, as Boas Ações, a Confissão, o Arrependimento, etc., por outro; a luta destas entidades entre si decide o destino do Homem, mas só a Graça de Deus, por intermédio do divino Sacrifício e do sacramento da Eucaristia, torna possível a salvação dele.¹² (1965, p.53)

Desta forma, podemos dizer que as moralidades se baseavam no princípio universal decorrente da queda e da redenção da humanidade, ou seja, o homem é destinado a morrer em

¹² Títulos de algumas obras que se ocupam deste tema: *Mundus et Infans* (sendo protagonista Infans); *Mind Will, and Understanding* (cujo protagonista é Anima); *Auto da Geração Humana* (obra portuguesa anônima da primeira metade do século XVI).

pecado devido à sua conduta, mas poderá ser salvo, na hora de sua morte, por intervenção divina. Citando Machado:

As moralidades fazem parte de um teatro edificante, destinado à formação religiosa e moral do público: visam moralizar segundo os valores cristãos. Elas tentam dar uma resposta às interrogações do homem da época que se perguntava como seguir o exemplo de Cristo e como realizar sua salvação em meio às tentações da vida cotidiana. (2006, p.23)

Ainda que a lição moral seja voltada na maioria das vezes para a doutrinação católica nestas peças, o homem será sempre o grande protagonista. Por isso, os temas tinham uma intenção didática, já que seu objetivo era o de servir como exemplo:

A moral ensinada é aquela que se impõe aos que querem salvar-se (...). É numa perspectiva religiosa e cristã que se inscreve a oposição entre os vícios e as virtudes. Mas o homem é livre para escolher entre o bem e mal. (MACHADO, 2006, p.23-24)

Como característica textual, geralmente, as moralidades apresentam ações simples, apesar do rebuscamento alegórico. É importante ressaltar que, na literatura portuguesa, Gil Vicente é o dramaturgo que melhor representa este gênero dramático. Sua produção, seja pela estrutura ou temática das peças, enquadra-se dentro do teatro litúrgico, seja no âmbito dos mistérios, milagres ou das moralidades medievais.

A trilogia das *Barcas* (1517-1519) e o *Auto da Alma* (1518) são obras que se encaixam perfeitamente no contexto da moralidade. Por serem peças de devoção, testemunham a fé, ao mesmo tempo em que mostram ao público de forma crítica os pecados e a má conduta da sociedade medieval. Portanto, a dramaturgia vicentina é composta por um teatro litúrgico já com alguns aspectos que compõem o teatro popular renascentista.

Um tipo de moralidade é a político-social. Ela pode ser compreendida como o resultado de um processo evolutivo da moralidade doutrinal. Esse tipo de moralidade também é elaborada a partir da alegoria, mas não inteiramente, podendo apresentar tipos sociais ou personagens mais complexos. O discurso judicial, através da acusação ou da defesa, muitas vezes marcará a crítica social dentro da peça, como ocorre no texto do *Auto da Barca do Inferno*. É interessante porque esse discurso judicial também aparece em o *Auto da Compadecida* no momento do julgamento; diante de Manuel os personagens são acusados pelo Diabo, enquanto Nossa Senhora os defende intervindo junto ao seu filho. O *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto*

da Barca da Glória (1519) e o *Auto da Feira* (1526-1528) também são exemplos deste tipo de moralidade político-social.

Os autos medievais caracterizavam-se pela brevidade do texto. Não há uma unidade formal definida, mas alguns aspectos são próprios, como o caráter plano dos personagens, o uso de caricaturas e de alegorias, a linguagem coloquial e o cenário simples.

A temática abordada permitia a subdivisão do gênero em categorias diversas: autos pastoris (com diálogos, cantos e bailados de pastores), autos cavaleirescos (que encenavam episódios extraídos dos romances de cavalaria), autos do nascimento (que contemplavam o nascimento de Cristo, depois chamados de “autos de Natal”), autos sacramentais (que versavam sobre a Eucaristia), autos alegóricos (que faziam uso de alegorias) e autos narrativos (com episódios satíricos).

A origem dos autos vincula-se à Espanha e ao costume de se realizarem procissões que incluíam carros alegóricos. Atores, colocados nesses carros, encenavam os episódios bíblicos em questão. Em sua evolução, outras temáticas e novos espaços foram incorporados aos autos, ou seja, o que antes era encenado dentro da Igreja, fazendo referência a episódios bíblicos, passou a ser encenado em seu entorno (em praça pública) devido à sua natureza popular, adquirindo desta forma seu caráter profano.

Outro gênero litúrgico é o milagre. Trata-se de uma peça teatral de duração mais curta se comparada ao mistério. Sua temática era calcada nas lendas que permeavam especificamente as histórias de vida dos santos. Explorava também os contos populares com motivos piedosos, apresentando personagens comuns que se defrontavam com situações terríveis, mas que eram salvas pelo arrependimento tardio e pela intervenção divina, reforçando os valores de conduta pregados pela Igreja. Com o correr do tempo os milagres (ao contrário dos mistérios) não sofreram alterações, tanto de conteúdo, como na forma de representar, o que acabou gerando seu progressivo abandono.

Quem escrevia os mistérios e os milagres não era geralmente um poeta muito dotado, mas ocasionalmente conseguia despertar emoções nas pessoas que observavam a sua peça ou também provocar algumas gargalhadas, embora não pudesse modificar muito a história em que se baseara, pois a Igreja defendia que as Escrituras deviam ser representadas vividamente diante do povo, dando pouca liberdade para inventar. Só muito raramente o autor criava personagens secundárias com as quais podia desenvolver uma ou outra pequena comédia.

Ainda dentro do contexto litúrgico, outros dois gêneros se fixam: as comédias bufas, também chamadas de *sotties* (tolices), com intenções políticas ou sociais; e a farsa. Segundo Machado:

As farsas e *sotties* atingem seu apogeu no mesmo momento que os mistérios. Assim, o teatro do riso e da contestação é representado de forma simultânea a um teatro de edificação religiosa. (...) É preciso considerar que o teatro religioso integra o riso, a bufonaria e a paródia: o sagrado encontra-se misturado ao profano e a comédia está no centro da liturgia, sendo que as farsas dão a imagem de um mundo amoral onde reina a artimanha e o engano”. (2006, p.12-13)

As farsas constituíam textos híbridos, geralmente encenados em um ato, sem divisão em cenas, com poucos personagens, e misturavam o trágico e o cômico, o assunto sério e o risível. Geralmente, tocavam em “mistérios” envolvidos em temáticas das mais diferentes origens: ora problemáticas ligadas à religiosidade, ora à história, ora ao simples cotidiano, com destaque para questões familiares. Os personagens, em geral, constituíam uma representação de tipos sociais. Ela coloca em cena personagens populares, tomados de empréstimo à realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos elementares. Desta forma, os personagens da farsa encontram-se ancorados na realidade: eles possuem mulher, filhos, trabalho etc.

Pouco a pouco, as farsas foram ganhando mais extensão e passaram a incluir personagens mais elaboradas e uma estrutura mais complexa. A linguagem, buscando atacar a ordem social, muitas vezes apelava para termos chulos. Os personagens tornam-se tipos cuja linguagem e comportamento acentuavam os seus vícios até o ridículo. Ainda sobre as características textuais da farsa, Machado diz que:

Um outro aspecto que caracteriza a farsa é a obscenidade do gesto e da linguagem. Sobre a obscenidade do gesto ou do movimento dos personagens, pode-se apenas fazer suposições a partir do texto, pois os registros das encenações das farsas são praticamente inexistentes. Parece-nos, no entanto, que os aspectos predominantes das farsas medievais repousavam sobre a força da interpretação dos atores, que deviam dar vida aos textos através do domínio dos jogos cênicos, do ritmo sugerido e da linguagem. (2009, p.129-130)

Se, num primeiro momento, a farsa fazia parte dos mistérios, pouco a pouco, ela encontra sua autonomia até tornar-se um gênero teatral independente e dotado de características próprias. Este tipo de peça não obedecia rigidamente à tradição teatral clássica, com sua unidade

de tempo e espaço, e, por isso, contribuiu para que as formas teatrais fossem se ampliando, mesclando e modificando. Segundo Machado:

A farsa é, pois, um gênero pertencente ao teatro religioso medieval e, embora considerado como menos erudito, não é menos popular. Segundo Charles Mazouer¹³, “O mesmo público que assistia devotamente aos mistérios edificantes encontrava seu divertimento diante de outros tablados [...] O teatro dos mistérios satisfazia a fé e a sensibilidade religiosa, alimentava a vida moral; nos teatros do riso iam procurar o repouso, o prazer da zombaria e da crítica e certa alegria da liberação.” (2009, p.123)

É importante ressaltar que uma das características mais importantes deste tipo de texto é a artimanha, a trapaça. É sempre necessário que alguém seja enganado e que esta trapaça recaia sobre o próprio trapaceiro, para que a farsa seja inteiramente cumprida. É o que observamos na peça *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente. Nela, o dramaturgo traz à cena três mulheres (a mãe de Inês, Lianor Vaz e a própria protagonista) cujo caráter não é bem um modelo de virtude. São personagens cômicas e fazem rir graças as suas atitudes incoerentes. Inês, na ânsia de encontrar um marido que a liberte das tarefas domésticas, casa-se com um escudeiro, galante, que imediatamente ganha por sua simpatia o coração da jovem, mas após o casamento ela descobre que fez uma má escolha. Com a morte do marido, Inês casa-se então com Pero Marques e transforma-se: a mulher enclausurada e submissa, que antes era, passa a ser dominadora. Ela o engana e faz com que ele acabe por carregá-la nas costas, como se fosse um asno, levando-a ao encontro do possível amante. Tal fato é o que dá razão ao mote que motivou a peça: mais vale um asno que me carregue que um cavalo que me derrube.

Se a farsa, como gênero teatral, sobreviveu, isto se deve ao fato de o povo viver numa espécie de terror espiritual alimentado pela Igreja e seus dogmas, situação que somente o teatro, embora ainda dominado pelo pensamento religioso, poderia aliviar. Outra justificativa para a sua sobrevivência seria o fato de a farsa ser um teatro da corte, produzido e representado para entreter a classe dominante da época.

Apesar de ser feita para os nobres, a farsa também era um tipo de gênero divulgado nos folhetos de cordel e apresentado nos espetáculos populares. Nesta época, Gil Vicente publicou algumas de suas obras em folhas volantes que eram de fácil acesso às camadas populares e um

¹³ Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Age*, p. 265-266. (Tradução de Irley Machado)

meio importante para a divulgação de sua obra, que, por ser produzida exclusivamente para encenações (principalmente no paço), eram conservadas na forma manuscrita. A literatura de folhetos também fazia uso do humor como forma de aguda crítica social. Assim, o *ridendo castigat mores* presente no teatro vicentino também estava presente no cordel.

Abordando ainda a temática do riso temos outro gênero teatral medieval: as *sotties*. De natureza cômica, profana e paródica, as *sotties* eram produzidas por comediantes oriundos da classe média francesa. Possuíam muitos personagens e cenário reduzido, faziam uso de acrobacias, duplo sentido, e buscavam provocar o riso dos espectadores, fazendo, para isso, uso de diálogos obscenos, deboche e mesmo de falas absurdas, que exploravam a loucura. Muitas das peças problematizavam questões políticas e colocavam em cena personificações alegóricas de determinadas classes sociais que enfrentavam um tribunal de justiça e muitas vezes os “sots”, vestidos com uma roupa cinzenta e portando capuz com orelhas de burro, representavam a censura pública a injustiças sociais. Esse tipo de representação, pouco a pouco, foi ganhando contornos mais abstratos até desaparecer no final do século XVI.

1.3. O teatro profano

Com o passar do tempo o teatro renascentista foi se adaptando às mudanças. Uma nova fase histórica levou a um período de efervescência cultural devido às transformações econômicas e políticas ocorridas com o renascimento comercial e urbano, o que contribuiu para modificar os valores do homem medieval. A confiança em si próprio, na capacidade de inquirir, raciocinar e compreender o mundo torna-se inevitável. A visão teocêntrica da época vai dando lugar a algo que passa a ser gradualmente explicado pela vontade e ação humana, dando espaço a uma nova postura ideológica, o antropocentrismo. Por isso, há nessa época uma valorização da prosperidade material, da crença de uma vida menos subordinada à inquestionável vontade divina, estimulando-se o desenvolvimento intelectual.

Foi dentro deste contexto social que os recintos da Igreja foram trocados pelas ruas e mercados e se deixou de usar o latim em favor da língua vernácula que a emancipação do teatro fomentou. O progresso dramático está muito ligado ao desenvolvimento das feiras, ao aumento da riqueza, ao aparecimento da burguesia e das corporações, já que na época não havia casas teatrais.

Portanto, pouco a pouco, o teatro foi perdendo a sua ligação com a Igreja e com o clero, o que causou desconforto tanto a um quanto ao outro, ou seja, a Igreja mostrou-se resistente a esta independência. Desta maneira, o teatro profano foi surgindo, tendo sua origem nos próprios gêneros litúrgicos, que foram sofrendo alterações e desenvolvimentos. Este agradava mais aos escritores, visto que não havia qualquer tipo de restrições para a imaginação, e também ao público, que foi progressivamente se descentrando das relações do homem com Deus e se preocupou mais com o homem em si mesmo.

Assim, o teatro do riso e da contestação é representado de forma simultânea a um teatro de edificação religiosa. É importante ressaltar que no mesmo período, no século XVI, no Brasil, o drama litúrgico floresce com a vinda de membros religiosos da “Companhia de Jesus”, como Padre Anchieta. Com o intuito de catequizar os índios e obter fiéis para a Igreja católica, uma vez que na Europa a mesma vinha sofrendo cada vez mais com a Reforma Protestante, a chegada dos jesuítas no país foi uma alternativa ao catolicismo. Verifica-se assim que tanto o teatro litúrgico quanto o profano se entrecruzam, coexistem em um mesmo tempo, como afirma Machado:

A aparição de uma nova forma é acompanhada pelo declínio de outra; o drama litúrgico perdura (este será representado ainda no século XVI, nos mosteiros) enquanto que um novo teatro religioso aparece em língua romana no século XII e um teatro cômico nasce no século XIII. Enquanto monges rezam e rendem um culto a Deus, o teatro profano aproveita da liberdade do carnaval. Com a ajuda de máscaras, ele mostra um mundo às avessas e sua realidade grotesca. (2006, p.12)

Deste modo, enquanto a nobreza feudal voltava-se para o ritual eclesiástico e litúrgico das representações ocorridas dentro da Igreja, a cultura popular expressava-se nas festividades carnavalescas das encenações teatrais burlescas (cômica e satírica), dos gracejos dos bufões, das paródias bíblicas (recriações de trechos dos evangelhos, dos salmos), de hinos e orações religiosos, das lendas clássicas, todas realizadas fora do templo sagrado.

Sobre teatro popular, Moisés explica que:

Durante a Idade Média, despontou e vicejou um tipo de teatro que recebeu o nome de popular por suas características fundamentais (popular nos temas, na linguagem e nos atores). De remota origem francesa (século XII), iniciara-se com os *mistérios* e *milagres*, que consistiam na representação de breves quadros religiosos alusivos às cenas bíblicas e encenados em datas festivas, sobretudo no Natal e Páscoa. (...) É de crer que aos poucos algumas pessoas

do povo passassem a participar de tais espetáculos, e neles introduzissem alterações cada vez maiores. Com o tempo, o próprio povo entrou a representar suas peças, já agora de caráter não-religioso, num tablado erguido no pátio defronte à igreja: daí o seu caráter *profano*, isto é, que fica fora, diante (*pro*) do templo (*fanu*). Abandonando o pátio, o teatro popular se disseminou por feiras, mercados, burgos e castelos da Europa e acabou tendo grande acolhida nos reinos ibéricos (Castela, Leão, Navarra e Aragão). E foi por influxo castelhano que esse teatro penetrou em Portugal, pelas mãos de Gil Vicente, seguindo o exemplo de Juan del Encina (1468-1529). (2001, p. 39-40)

Percebemos então que há dois espaços distintos no que se refere à encenação teatral: a cultura popular situa-se no espaço do profano, ou seja, fora dos arredores da igreja, enquanto que a cultura oficial, preconizada pela Igreja, ocorria no espaço sagrado, uma vez que a primeira se serve da doutrina religiosa para criticá-la, ao passo que a segunda a utiliza para difundir-la.

Associadas às festas populares, as encenações profanas limitavam-se a vistosos desfiles de personagens das novelas de cavalaria, brincadeiras jocosas, arremedilhos (imitações cômicas e satíricas), pantomimas alegóricas (atores mascarados, por meio de gestos e contorções, quase sem palavras, davam a ideia dos personagens e de suas ações, à maneira da palhaçada circense) e outras modalidades das quais quase não há registro.

Os momos enquadram-se nas mascaradas medievais que, por toda a Europa se desenvolveram ligadas a Momos, personificação mitológica do escárnio e da reprovação. Eram, portanto, representações pomposas de pessoas e animais com, às vezes, centenas de figurantes; assemelhavam-se às pantomimas pela prevalência da mímica sobre a fala. Especialmente apreciados em Portugal, misturavam cavaleiros, nobres e mascarados representando gigantes, dragões, demônios ou animais insólitos. Alguns contavam com o patrocínio e a participação do próprio rei. Em Portugal, o gosto pelos momos desenvolveu-se talvez por influência francesa.

Os arremedilhos, também ligados às mascaradas medievais, eram um gênero de teatro baseado em imitações, comumente de figuras públicas. Tidos como farsas em miniatura, com música e com um texto cuja recitação era feita por um par de atores, tratava-se de “imitações burlescas” feitas por jograis remedadores, isto é, por bobos cuja especialidade era a de ridicularizar macaqueando o aspecto das pessoas.

Já os entremezes consistiam em encenações breves de jograis ou bufões, realizadas originalmente entre um prato e outro, nos banquetes fidalgos, nos palácios. Mais tarde, o termo passou a designar toda peça curta, em um ato, representada entre dois atos de peças longas. A

função do entremez era preencher os intervalos da função teatral mais importante, como uma pausa que desanuviava com o riso alegre a seriedade e a comoção da peça principal.

O teatro romanesco e o sermão burlesco também são gêneros tidos como populares. Nestas peças, o enfoque prendia-se a eventos históricos, surgiam heróis e heroínas já identificados com percursos nacionais e figuras alegóricas que denunciavam, de forma simbólica, a realidade histórica e social de Portugal.

Dentro desse contexto, de transição do feudalismo para o capitalismo mercantil, de mudanças políticas, de dogmas católicos em conflito com o pensamento moderno, é que nasce e se consagra então o teatro renascentista popular português, cuja criação deve-se a Gil Vicente.

Assim, em 1502, o escritor inaugura, na corte portuguesa, o teatro renascentista pontuado por contradições, em que o homem passa a ser a medida das coisas em confronto direto com as verdades reveladas por Deus. A ideologia característica do Renascimento e uma tradicional postura conservadora religiosa, por vezes estreitamente medieval, são debatidas e o palco torna-se, portanto, a arena para o embate entre o humano e o espiritual, o sagrado e o profano, a vida e a morte, a fé e a razão.

2. CAPÍTULO II: A intertextualidade nos *Auto da Barca do Inferno* e *Auto da Compadecida*

Digamos somente que a arte "de fazer o novo com o velho" tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos "fabricados": uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância desses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto.

(Genette. *Palimpsestos*)

2.1. Intertextualidade

Analisar como a intertextualidade está presente na literatura não é algo novo, ao contrário, muitos são os estudos que o fazem. Porém mostrar como autores transpõem obras do passado e recriam algo com originalidade é o que nos leva a investigar algumas obras literárias, como o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, no intuito de permitir a nós, leitores críticos, a reflexão sobre o modo como nesta obra o hipotexto é trabalhado, e como a peça nos encanta esteticamente, ao realçar, entre outros aspectos, a cultura do povo nordestino. O conceito de hipotexto, segundo Genette (2010), será explicado logo abaixo, nos próximos parágrafos.

Como forma de mostrar a influência das raízes medievais na obra de Suassuna, este capítulo se fundamentará no diálogo existente entre o *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, e o *Auto da Compadecida*, obras escolhidas para compor o *corpus* do trabalho. Sabe-se que, a partir dos estudos de Vassalo (1993), a influência do medievo nas peças de Suassuna foi ressaltada, tanto no que se refere ao âmbito da tradição ibérica trazida com a colonização portuguesa, o que se nota na cultura popular nordestina; quanto com o teatro didático-religioso português, referindo-se, neste caso, aos autos e milagres, e também com a poesia trovadoresca (com seu contexto performático e popular).

Ainda que a literatura de cordel, bem como a picaresca espanhola, não sejam o principal foco desta análise, ambas serão abordadas brevemente em alguns momentos do estudo, já que tais influências são notáveis também na escrita da peça de Suassuna, complementando assim as referências intertextuais do autor e contribuindo para o melhor entendimento da obra. A análise intertextual se baseará, principalmente, nas teorias de Kristeva (2012), que utiliza o termo intertextualidade pela primeira vez, e Genette (2010).

Primeiramente, é preciso compreender o termo intertexto, já que o mesmo nos remete à intertextualidade, e nos exige inicialmente perceber que ao lermos um texto (A) estamos lendo também um texto (B) e este entrecruzamento de “vozes” percebidas ou levemente transparentes é algo que perpassa a escrita, e em especial a literatura, ao longo de todos os tempos. Surge então, segundo a teoria de Genette (2010), o que se chama de hipotexto, ou seja, temos sempre presente na análise literária a noção de hipotexto como sendo um texto primeiro, precedente ao nosso texto atual, seja ele qual for. Na verdade essa atribuição de sentidos intertextuais tem uma relação direta com o repertório que o leitor/espectador possui, melhor dizendo, com o seu conhecimento de mundo, com a sua biblioteca.

Pensando na questão da biblioteca, assim como o leitor/espectador tem o seu conhecimento de mundo, os autores também o trazem. Nota-se, em *Auto da Compadecida*, um reflexo das influências de um Ariano sertanejo, menino e posteriormente jovem, que traz para as suas obras um pouco do que leu, ouviu ou presenciou culturalmente nas andanças de sua família pelo sertão e por Taperoá. Sob esta perspectiva, é possível pensar a intertextualidade também como memória da literatura, pois atua nos níveis de memória do texto, do autor e do leitor/espectador. Assim, o “texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos”¹⁴. O conceito de biblioteca em Samoyault (2008) engloba a questão da transmissão ou influência, ou seja, “a ideia de um *corpus* constantemente re-utilizável, concebida como um reservatório inesgotável de exemplos e modelos”¹⁵. O que Ariano faz é buscar no modelo ibérico a estrutura textual e a influência popular para compor a sua obra.

Neste ponto entra a teoria de Michel Schneider (Apud: SAMOYAULT, 2008. p. 41) que “utiliza a psicanálise para apreender as relações constitutivas do eu e do outro na atividade de leitura-escrita”¹⁶. Ele coloca em evidência as relações de oposição, de trocas ou de apropriação do outro praticadas pela literatura. No caso do *Auto da Compadecida*, observa-se o autor buscando “um texto como o outro”, no caso a influência do gênero auto e das histórias dos cordéis. Segundo Schneider:

¹⁴ SAMOYAULT, T. *A Intertextualidade*. 2008, p.45

¹⁵ SAMOYAULT, T. *A Intertextualidade*. 2008, p.136

¹⁶ SCHNEIDER, M. *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985. (Apud: SAMOYAULT, T. *A Intertextualidade*. 2008, p. 41)

De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu. (1985, p.12)

Assim, “como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados” (SAMOYAUULT, 2008. p. 42), portanto é possível descobrir-se o subtexto, a relação intertextual existente entre eles.

O termo intertextualidade surgiu, na década de 1960, com Kristeva (2012). O conceito, introduzido na obra *Séméiotikè*, define que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”¹⁷. Mas para chegar a esta definição, Kristeva considerou como ponto de partida a teoria e o estudo de Bakhtin (Apud: SAMOYAUULT. 2008, p.18-23) sobre o discurso dialógico¹⁸:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo¹⁹ e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária. (Kristeva, *Séméiotikè*, op. cit., p.145)

A autora corretamente entende que uma das possibilidades de manifestação do dialogismo bakhtiniano são as relações entre um texto e outro texto; percebendo, desta maneira, a relação intertextual como um elemento essencial do trabalho da língua no texto. Mas, por outro lado, é bastante problemática a aceitação de que em lugar da intersubjetividade

¹⁷ J. Kristeva, *Séméiotikè*, op.cit., p.145 (Apud: SAMOYAUULT, T. *A Intertextualidade*. 2008, p.16)

¹⁸ Para Bakhtin, “o texto aparece como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores”, ou seja, trabalha-se com “a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um introduz no diálogo”. (Apud: SAMOYAUULT. 2008, p.18-19). Portanto, dialogismo é o mecanismo de interação textual muito comum na polifonia, processo no qual um texto revela a existência de outras obras em seu interior, as quais lhe causam inspiração ou algum influxo.

¹⁹ “O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. (Bakhtin, 2011, p. 117)

(compreensão como uma forma de diálogo, o que implica o reconhecimento da interação entre locutor e interlocutor no processo de construção do sentido em Bakhtin) se possa colocar a noção de intertextualidade.

Talvez o dialogismo possa parecer “exteriormente” como uma relação entre textos, uma relação “intertextual”. Porém, da perspectiva bakhtiniana, as relações dialógicas, antes de serem apenas relações entre textos, são entendidas como relações entre vozes e essas vozes pertencem a sujeitos (sejam estes passíveis de identificação ou não²⁰). Desta forma, em qualquer relação dialógica estabelece-se uma relação entre sujeitos e, em algum sentido, uma relação “intersubjetiva”, daí porque é realmente equivocado opor intersubjetividade a intertextualidade. Realmente a perspectiva de Kristeva é um pouco confusa, pois sua noção de intertextualidade se fundamenta no apagamento do sujeito, como se fosse possível a relação apenas entre textos, tomados como entes abstratamente relacionáveis. Isso é oposto ao pensamento bakhtiniano, uma vez que o autor é inerente ao texto, condição indispensável ao enunciado ou à voz. As relações dialógicas precisam de sujeitos que selecionem, citem ou procurem apagar as vozes com as quais se relacionam.

Por este motivo é que Kristeva desloca a tônica da teoria literária do discurso para a produtividade do mesmo, ou seja, ela enfatiza que, se o texto é sempre atravessamento, ele é, por isso mesmo, não só uma transmissão de significados, mas uma “produtividade” (KRISTEVA, 2012, p. 203), um remanejamento destrutivo-constructivo das possibilidades de determinada linguagem. Ela propõe então ao termo intertextualidade a noção de transposição, a possibilidade de passagem de um sistema significativo a outro:

O termo 'intertextualidade' designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de 'crítica das fontes' dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético-da posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA citada em JENNY, 1979, p.13)

²⁰ [...] todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretado como um trabalho hereditário de várias gerações, etc., e, apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage. (BAKHTIN, 2011 [1929/1963], p. 210).

Esta noção de intertextualidade gerou muitas discussões, levando outros autores a refletirem sobre tal conceito. Neste aspecto, a teoria de Genette (2010) vem complementar a ideia de intertextualidade explorada por Kristeva (2012) quando a conceitua, em *Palimpsestos*, como “a presença efetiva de um texto em um outro”, ou seja, como sendo “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos”²¹.

Postulando o objeto da poética, o autor francês aponta não para o texto considerado em sua singularidade, mas para a “transcendência textual” que chama de transtextualidade (GENETTE. 2010, p. 13), e que definiu como “tudo que põe o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE. 2010, p. 13). Para ele, o intertexto é uma categoria bastante restrita e permite uma tipologia, uma categorização (citação, plágio, alusão, paródia, pastiche, etc.).

Esta noção de co-presença, abordada por Genette (2010), pode ser verificada na obra *Auto da Compadecida* quando a relacionamos ao conceito de alusão. O autor define alusão como sendo “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”²².

Os folhetos de Leandro de Barros (intitulados *O enterro do cachorro*, trecho do cordel *O dinheiro*, e *O cavalo que defecava dinheiro*) e de Silvino Pirauá de Lima (*O castigo da soberba*²³) podem ser considerados como exemplos de alusão. Ao conhecer a narrativa dos mesmos, observa-se que estes serviram de fonte para a construção do enredo em Suassuna, já que alguns dos episódios retratados fazem parte dos cordéis citados (como o enterro do cachorro, por exemplo). O intuito de abordar aqui os cordéis é o de mostrar que não apenas Gil Vicente influencia o autor paraibano, como também toda a cultura popular:

É verdade que devo muito ao teatro grego (e a Homero e a Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e sobretudo ao ibérico. É verdade que devo, ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romancero Popular do Nordeste – principalmente a José de Alencar, Sílvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a

²¹ G. Genette, *Palimpsestos*. 2010, p.14

²² G. Genette, *Palimpsestos*, op. cit., p.14

²³ Anselmo Vieira de Souza foi a fonte oral deste poema, que é o auto propriamente dito. Seu autor mais provável é Silvino Pirauá de Lima, talvez o primeiro a escrever romances em versos na linha que seria seguida por outros poetas.

influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular Nordestino, com o qual tive estreito contato desde a minha infância de menino criado no sertão do Cariri da Paraíba. (SUASSUNA. Apud: SZESZ. 2007, p. 30)

É importante ressaltar que a alusão pode estar ligada a apenas uma referência textual, como também a uma constelação de textos, não sendo, portanto, plenamente visível, diferentemente da citação. Assim, este tipo de intertextualidade permite uma convivência entre o autor e o leitor/espectador, pois este chega a identificá-la; ou seja, ela depende mais do efeito da leitura do que as outras práticas intertextuais, pois tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe.

Quando abordamos aqui a leitura, é importante diferenciá-la em relação às demais, já que falamos neste caso de uma leitura teatral. Os processos de comunicação teatral e linguagem teatral levaram Ubersfeld (2005) a refletir sobre o assunto em seus trabalhos realizados na década de setenta. Para ela, o teatro, apesar de conter todos os elementos fundamentais à comunicação (emissor, receptor e a existência de um sistema de signos que constituem a linguagem teatral), não se reduz a isto. O teatro é palco de transmissão e recepção de múltiplas linguagens envolvidas, é o lugar da reorganização dos signos do mundo, mais propriamente como uma possibilidade de se ler o mundo; entretanto, tal leitura não é proposta como uma cópia do mundo ou de um lugar sociológico, mas como um espaço de mediação, ou seja, o lugar da relação do homem com seu espaço sócio-cultural. Portanto, mesmo que o leitor/espectador não assista ao espetáculo, apenas leia a obra, ele precisa imaginar a cena, sua constituição material com a disposição dos atores, sonoplastia, iluminação etc.

Outro ponto a ser aplicado na análise da obra *Auto da Compadecida*, segundo os estudos de Genette (2010), refere-se à hipertextualidade. Segundo o teórico, o hipertexto é “todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação (diremos daqui para frente simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação” (GENETTE. 2010, p. 22). Neste caso, a heterogeneidade do texto absorvido não é efetiva, mas a reescritura ou o desvio da literatura anterior são colocados em evidência. Desta forma, a hipertextualidade permite compreender que a literatura se faz por imitação e transformação, sendo assim Suassuna imita o modelo medieval ibérico, bem como o enredo dos cordéis, mas os transforma tornando o seu texto novo se comparado aos outros. Essas transformações estéticas presentes na obra de Suassuna é que se tornam o objetivo de pesquisa, mostrando o diálogo existente entre elas.

Retomando o exemplo do auto vicentino, pode-se dizer que este serve de hipotexto à obra de Suassuna no que se refere à forma teatral e à temática crítica, porém adequada à sua época. Portanto, as discussões acerca da cópia, da influência e da originalidade também são bastante antigas e acompanham a evolução da escrita e, conseqüentemente, da literatura. Mas se analisarmos a estrutura do texto, perceberemos que Ariano não faz cópia do auto de Gil Vicente, ao contrário, o transpõe já que sua obra apresenta um enredo, ou seja, há uma história envolvendo os personagens e que culmina no julgamento final. Diferentemente, a peça de Gil Vicente apresenta a estrutura de uma procissão, melhor dizendo, os personagens são apresentados individualmente perante o Anjo e o Diabo (há situações e narrativas embrionárias para explicar a conduta de cada personagem diante de seu julgamento).

Outro ponto intertextual entre os autos analisados é o contexto histórico e econômico que aproxima ambas as realidades, ou seja, o nordeste brasileiro e a península ibérica medieval. Sabemos que na Idade Média predominava uma organização econômica, política, social e cultural baseada na posse da terra denominada feudalismo. Nesta época a sociedade era dividida em três estamentos: a nobreza, o clero e a plebe, e, segundo a Igreja, cada um deles deveria cumprir o papel ordenado por Deus. Essa mentalidade medieval encontra resquícios em nosso país quando analisamos a sociedade nordestina com o seu sistema de patrimonialismo, ou seja, com uma “forma de organização social em que não se faz distinção entre patrimônio público e privado”²⁴. Fruto do colonialismo em que títulos, terras e poderes eram concedidos a uma minoria da população, o patrimonialismo permite-nos comparar a figura do coronel, comum no cenário nordestino, ao senhor feudal. Segundo Vassalo:

A fazenda e o engenho, como base do latifúndio, gozam de semelhança com a Europa medieval por constituírem “instituições totais”, devido a seu isolamento e sua autonomia, aproximando-se do que entendemos por feudo. (1993, p.60)

Este patrimonialismo aparece no *Auto da Compadecida* na figura do coronel Antônio de Moraes. Típico senhor de terras, truculento e poderoso, se impõe pelo medo, pelo dinheiro e pela força, sendo autoridade reconhecida na cidade de Taperoá. O Major está acima da política, do clero e do povo simples, ocupando o topo da pirâmide social sertaneja.

²⁴ COSTA, Jonas Nogueira da. *O Tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p.49-50.

A representação das classes sociais também é mantida na obra, da mesma forma como Gil Vicente faz, porém se aproxima do contexto nordestino. O cangaceiro (baseado em Lampião) e o Major Antônio Moraes (mostrando o coronelismo ainda latente na época) são exemplos disto:

O Major Antônio Moraes também partiu de pedaços de pessoas reais e do Duque invejoso e mau da “História do Cavalo que defecava Dinheiro”. [...] Severino do Aracaju é reminiscências 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 dos Cangaceiros dos folhetos, herói às vezes épico, às vezes cômico, mas sempre justificado em sua vida de crimes pela morte violenta do pai. (2008, p.185)

Voltando ao personagem do Major Antônio de Moraes, este vivia cercado por seus “afilhados”, pessoas que por diferentes motivos eram protegidas pelo coronel. Quem transgredia suas leis em Taperoá era punido e expulso da cidade. Essa relação de autoridade e submissão é observada a “partir da preocupação do Bispo quando Padre João, por artimanha de João Grilo, confunde o filho e a mulher do Major com cães”²⁵. Antônio de Moraes é o único personagem que tem nome e sobrenome, relatando assim ter privilégio no contexto da sociedade retratada na peça.

Quando analisamos os personagens nas obras percebemos outro ponto de diálogo intertextual no que se refere ao fato de serem “personagens-tipo”, ou seja, personagens que representam uma classe social ou profissional nas peças. Porém, diferentemente da narrativa, o personagem do texto dramático “constitui a totalidade da obra”²⁶. Segundo Almeida Prado:

Tanto o romance quanto o teatro falam do homem, mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator. [...] A personagem teatral para se dirigir ao público dispensa a mediação do narrador, o que não ocorre no romance. A história nos é mostrada como se fosse a própria realidade. (2005, p.84)

Como há no *Auto da Compadecida* um enredo, uma história que envolve todos os personagens, podemos afirmar que, mesmo não sendo característica do teatro, existe na peça

²⁵ COSTA, Jonas Nogueira da. *O Tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p.67

²⁶ CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva. 2005.

um personagem que, de certa forma, executa este papel: o Palhaço. Algumas de suas falas implicam no uso do metateatro²⁷, como vemos a seguir:

Palhaço:

[Entrando.] Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco. João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros.

Chicó:

Os defuntos também?

Palhaço:

Também.

Chicó:

Senhor Bispo, Senhor Padre, Senhor Padeiro!

(2018, p. 129)

Dessa forma, acontece o metateatro já que temos a ideia do teatro discursando a respeito do próprio teatro, explicando-o, desvendando seus mecanismos, como no trecho em que o Palhaço chama os defuntos para trocarmos o cenário. Temos uma metacomunicação²⁸ em cena, ou seja, o Palhaço dialoga com os atores sobre a mudança de cenário e sobre a entrada dos atores, elementos do fazer teatral, ao mesmo tempo em que a cena ocorre ao público, mostrando a este a comunicação entre atores. Tal característica não é notada no auto vicentino.

A obra *O Auto da Barca do Inferno* se inicia com a chegada do fidalgo aos bateis. O personagem acredita, mesmo com sua prepotência, ser merecedor da recompensa divina, pois deixou na vida pessoas que rezassem por ele. Gil Vicente critica todos os nobres ociosos de Portugal através deste personagem, que chega à barca acompanhado de um pajem e de uma cadeira, símbolo de sua pretensa nobreza. O Diabo, com ironia, responde a ele:

Quem reze sempre por ti?...
Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi!...
E tu viveste a teu prazer,

²⁷ Teatro cuja problemática é centrada no teatro que “fala”, portanto, de si mesmo, se “auto-representa”. (PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Ed. Perspectiva. 1999, p. 240)

²⁸ Comunicação a um público de uma comunicação entre atores. (PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Ed. Perspectiva. 1999, p. 241)

cuidando cá guarecer,
 poque rezem lá por ti?!
 Embarca! Ou... embarcai!,
 que haveis de ir à derradeira...
 Mandai meter a cadeira
 que assim passou vosso pai.

(1970, p 108-109)

A nobreza, que na época medieval era passada de geração para geração, já que não havia a possibilidade de mudança de uma classe social para outra, é colocada em dúvida pelo Diabo quando este muda o pronome de tratamento em “Embarca, ou Embarcai!”. Ao fazer isto, o comandante do Inferno ofende a linhagem do Fidalgo, principalmente quando no texto se refere à cadeira usada por seu pai. O personagem ainda é acusado de “tirano” pelo Anjo quando tenta embarcar no batel que iria para o céu. O autoritarismo e poder encontrados na figura do Major Antônio de Moraes também são notados neste personagem vicentino, pois o Fidalgo traz consigo o pajem, seu subalterno.

Outro personagem que também está relacionado ao topo da pirâmide social medieva é o onzeneiro. Por ser um ambicioso agiota, foi condenado por sua ganância e avareza. Para caracterizar tal atitude condenável em vida, ele traz consigo uma bolsa (simbolizando a atividade da agiotagem em vida). Assim como o Fidalgo, o onzeneiro também acredita em sua salvação, mas é condenado à barca do inferno pelo pecado da usura.

Severino do Aracaju, personagem de Ariano Suassuna, é a representação do cangaço nordestino. Na peça, invade Taperoá para saqueá-la acompanhado de seu cangaceiro, mas acaba por encontrar a morte após uma trapaça de João Grilo. Cangaceiro violento e ignorante, Severino tem, ainda na infância, a justificativa para cometer seus crimes: sua família foi assassinada por policiais, tendo ele presenciado tudo.

Quando pensamos no fato de ser Severino um personagem que mata acreditando ser aquela uma forma de se vingar dos inimigos de sua infância, podemos correlacionar, porém por motivos diferentes, aos quatro cavaleiros da peça de Gil Vicente. Os cavaleiros lutavam em nome da Igreja Católica, na expansão da fé cristã, contra os mouros (tidos como inimigos pelo catolicismo na época); e morreram nas Cruzadas. Ao chegarem no cais, trazendo uma cruz como símbolo, foram conduzidos ao arrais celeste após uma curta resposta do Diabo: “Quem morre por Jesus Cristo não vai em tal barca como essa!” (VICENTE. 1970, p.133), ou seja, mataram não por vontade própria, mas em nome da fé. Severino do Aracaju, assim como os

quatro cavaleiros, também teve seus pecados absolvidos no julgamento, como demonstra a fala de Manuel na peça:

Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir pra ali.

Severino e o Cangaceiro abraçam os companheiros e saem para o céu.

(2018, p. 168-169)

Outro ponto intertextual entre as obras ocorre em relação à estrutura da peça. Relembrando o conceito deste gênero textual, segundo Moisés (1974), auto é “toda peça breve, de tema religioso ou profano, em circulação durante a Idade Média”²⁹. Predominantemente ibérico, este tipo de texto foi desenvolvido, no século XV, pelo espanhol Juan del Encina, chegando a Portugal em 1502, quando Gil Vicente representa o *Monólogo do Vaqueiro* (ou *Auto da Visitação*) em comemoração ao nascimento do filho do rei de Portugal, D. Manuel.

Complementando a definição de auto, Coelho (1969) diz que é um:

Termo que no século XVI (nomeadamente na edição do teatro vicentino) se aplicava a peças de teatro ao gosto tradicional. Os assuntos podiam ser religiosos ou profanos, sérios ou cômicos. Os autos, ao mesmo tempo que divertiam, moralizavam pela sátira de costumes e inculcavam de modo vivo e acessível as verdades da fé. (COELHO. 1969, p.75)

Este gênero textual esteve em evidência durante todo o século XVI, desaparecendo da corte portuguesa durante o século XVII. Posteriormente, o gênero chegou ao Brasil através do Padre José de Anchieta, que os adotava em seus trabalhos de educação dos colonos e de catequese dos indígenas, já que o texto tem um certo caráter didático e moral.

Com o tempo, mesclando-se a ingredientes da cultura local de nosso país, tornou-se manifestação popular e folclórica, mantendo um elo de continuidade na tradição popular nordestina do fandango, bumba-meu-boi e dos autos pastoris. Já na modernidade brasileira, os autos foram retomados por alguns autores, como é o caso de Ariano Suassuna. Em uma passagem de seu ensaio (2008), o autor reflete sobre a ligação de sua peça com a origem do

²⁹ MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974, p.49

teatro ibérico. Ao referir-se a um artigo publicado na revista *Comentário* (4º trimestre de 1969), Ariano aborda a colocação de Rosenfeld sobre o *Auto da Compadecida*:

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 dos autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste. (2008, p.178-79)

A peça, escrita em 1955, foi apresentada pela primeira vez pelo Teatro Adolescente do Recife, em 1956, no Teatro Santa Isabel. Porém, somente em 1957 é que a peça obteve grande destaque ao ser encenada no Rio de Janeiro por ocasião do *1º Festival de Amadores Nacionais*. Surgia ali um novo tipo de teatro, calcado na tradição popular, o que encantava o público. O espírito da obra foi explicado em um pequeno texto introdutório que contempla a edição³⁰ revisada pelo autor:

O *Auto da Compadecida* foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve seguir, portanto, a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado. (...) Em todo caso, o autor gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno. (2018, p. 20-21)

O texto é dividido em apresentação/entrada dos personagens, três atos e conclusão. O auto de Suassuna assemelha-se ao de Gil Vicente no fato de ser uma peça de apenas uma cena, dividida em atos. Portanto, o autor pernambucano “imita” o modelo textual estabelecido por Gil Vicente, retomando novamente a ideia de que a obra serve de hipotexto, ou seja, evoca, de uma maneira ou de outra, o texto anterior (hipotexto), que no caso é o *Auto da barca do Inferno*, e o “imita” sem que o mesmo seja citado. Trata-se de um pastiche satírico pela imitação de estilo. Voltando à teoria de Genette (2010), o pastiche é a imitação de um texto anterior, mas sem citá-lo diretamente, ou seja, o estilo é imitado sem que o texto seja citado.

³⁰ SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. 39.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

Cabe ressaltar que a transformação indireta como a ocorrida exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas, o que é representado em perspectiva analítica pelo modelo teatral utilizado (auto), pois Suassuna se baseia no modelo (mantendo a sua estrutura), mas o recria com ineditismo em relação à abordagem temática, inserindo na trama a cultura popular nordestina com personagens típicos, como o “amarelo”.

Quando Suassuna refere-se ao “amarelo”, no caso aos personagens João Grilo e Chicó, faz o uso do adjetivo para caracterizar o seu estado doentio causado pela fome e maus-tratos. A dura realidade do sertão, que impõe dificuldade, fraqueza e pobreza aos seus filhos, mostra a raça de homens fortes que vivem nessas terras, como é o caso dos personagens acima citados.

O que Suassuna fez foi tentar reproduzir nos personagens João Grilo e Chicó aqueles homens que conheceu no seu sertão longínquo, de quando ainda era menino e morava com sua mãe no interior de Pernambuco. Ele tentou representar o mundo de histórias que escutava quando pequeno, construindo homenagens àqueles sertanejos, mostrando suas vidas e força. Por isso, o autor deixa florescer em seu texto o espaço físico e cultural que foi internalizado através dos costumes e da cultura típica, ou seja, há em suas obras um *locus* mítico quando se refere ao Nordeste brasileiro. O sertão para ele:

É o espaço do contraditório que busca harmonizar-se. É uma terra marcada pela seca, mas que permite a João Grilo sonhar com um “bife passado na manteiga”; uma terra de homens rudes, sejam eles beatos ou cangaceiros, mas que encontra contraste com o palhaço, o “amarelo” e o mentiroso Chicó; do clero corrompido à devoção católica sertaneja etc. (COSTA. 2015, p. 53)

Essa contradição da vida expressa no sertão em busca de harmonia pode ser entendida como “campo de batalha que cada ser humano tem diante de si mesmo e do mundo e também como espaço de lutas políticas”³¹. Ariano Suassuna traz à tona reflexões de ordem moral por meio das quais problematiza as fraquezas humanas, relativizando valores e convicções.

Essas reflexões de ordem moral são notadas quando analisamos a vida que João levava com o seu amigo Chicó: pobres, esfomeados e injustiçados pelos patrões, pelos clérigos e pelo major. O único que temia os “amarelos” era Severino, como nota-se na fala dirigida ao

³¹ COSTA, Jonas Nogueira da. *O Tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 53

cangaceiro: “Aponte o rifle pra esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo!” (2018, p.116). Severino reconhece a astúcia e a força do nordestino em João Grilo.

Outro ponto a ser destacado em relação aos valores e convicções sublinhadas na obra ocorre após a morte de João Grilo, onde Chicó assume o caráter de “voz do povo” em seus dizeres, trazendo a sabedoria popular dentro de um contexto católico e nordestino a respeito da morte e da vida. O trecho que segue é este:

Chicó:

João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu! Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu a sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma.

(2018, p. 127)

Chicó observa que a morte os igualara em um “único rebanho de condenados”, diante da morte todos terão um mesmo fim, sejam ricos ou pobres. Fica evidente o cunho de sátira moralizante da peça, que assume uma posição cujo foco está na base da pirâmide social.

O mesmo faz, dentro de sua época e contexto, Gil Vicente em sua obra. O dramaturgo expressa uma visão extremamente crítica da sociedade, ele denuncia o homem com seus pecados, os “tipos” dentro da sociedade. No caso da peça esta sátira ocorre através do frade, personagem presente em todos os setores da sociedade portuguesa, ou seja, “Gil Vicente censura nele [...] a desconformidade entre actos e os ideais, pois em lugar de praticar a pobreza, busca a riqueza e os prazeres” (LOPES e SARAIVA, 2001, p. 199).

De igual maneira, o autor criticava a conduta do corregedor e do procurador, e não o Judiciário, pois eles trapaceavam, roubavam e recebiam propinas em decorrência do cargo que ocupavam. Os dois personagens chegam à barca carregados de livros e de processos, o que caracteriza a burocracia jurídica da época. Corruptos, usam uma linguagem cheia de expressões e citações em latim, nas quais sempre cometem erros. A linguagem rica e variada dos personagens, de acordo com a sua origem e posição social, era explorada nas peças de Gil Vicente, sendo uma característica importante de sua obra. O latim, na época vicentina, era sinônimo de *status* e proferi-lo era demonstração de cultura e poder. Uma amostra da

verossimilhança com que Gil Vicente trata satiricamente o vocabulário usado pelo Corregedor pode ser observado em:

Corregedor - Ó arrais dos gloriosos,
passai-nos neste batel!

Anjo - Ó pragas pera papel
pera as almas odiosos!
Como vindes preciosos,
sendo filhos da ciência!

Corregedor – Oh! *habeatis* clemência
e passai-nos como vossos!

Joane - Hou homens dos breviairos,
rapinastis coelhorum
et pernīs perdiguitorum
e mijais nos campanairos!

(1996, p.108 - grifo nosso)

Já em Ariano Suassuna observamos o uso da linguagem popular, pertencente ao linguajar nordestino, com termos como “amarelo safado” e “frouxo”, por exemplo. Pode-se observar tal fato na reprodução abaixo:

João Grilo

Qual, quem sou eu, um pobre Grilo que não vale nada... É bondade de Vossa Reverendíssima.

Padre

É mesmo, é bondade minha, porque você não passa de um amarelo muito safado!

João Grilo

Está ouvindo Chicó? Eita, eu, se fosse você, reagia (...)

Chicó

Eu, não. Reaja você.

João Grilo

Você não é homem não, Chicó?

Chicó

Eu sou homem, mas sou frouxo!

(2018, p.78)

No *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente destaca os vícios de uma sociedade materialista, hipócrita e corrupta, não diferentemente da de Suassuna que critica a sociedade coronelista nordestina, apegada às coisas mundanas e ao abuso de poder. Apesar da sátira social ser algo semelhante às duas obras há algo em particular que as diferencia. Enquanto Gil Vicente, ao mostrar o julgamento dos personagens, por meio da revelação de seus erros, buscava educar para o caminho do bem visando a salvação das almas (segundo a fé católica), Suassuna retratava o Brasil e suas classes (os trabalhadores pobres, a pequena burguesia, a igreja e a classe política) com o intuito de mostrar como os mais humildes tornam-se vítimas da opressão em um país injusto, tendo que apelar para a misericórdia divina, apegando-se muitas vezes à religiosidade popular, prosperando emprego, comida, saúde, enfim, condições melhores de vida. Convém sublinhar que *Auto da Compadecida* é contado do ponto de vista dos mais humildes e é com eles que o espectador cria imediata identificação, talvez justamente por identificar nestes personagens a maioria dos brasileiros.

Sob a perspectiva da religiosidade, ambos os autos estão ligados à fé católica, mas há nuances que os diferenciam. Em *Auto da barca do inferno*, Gil Vicente aborda a religiosidade ligado a um catolicismo vigorante, ou seja, naquela época a Igreja Católica era a grande responsável pelo pensamento social e cultural e seu poder era tão grande que influenciava até a própria monarquia. O clero pregava a salvação da alma, mas para isto seus súditos deveriam oferecer seus bens, já que a vida terrena supostamente não valia nada. Assim, a Igreja exercia a manipulação sobre a sociedade, doutrinando principalmente o povo através da representação teatral, moralizando através da crítica aos costumes e condutas de nobres e ricos.

O frade, no *Auto da barca do inferno*, representa os maus sacerdotes. Trazendo armas de combate (um capacete e uma espada) e uma amante, Florença, chega até a barca acreditando que por sua condição irá ter a salvação. O eclesiástico é um dos personagens mais ridicularizados do auto, sendo ironizado pelo Diabo e Parvo. Bailando o tordião (dança cortesã) e dando aula de esgrima ao Diabo, mostra seus pecados mundanos. É o que se observa em:

Frade:

Tai-rai-rai-ra-rã; taririrã;
tarai-rai-rai-rã; taririrã;
tã-tã; tari-rim-rim-rã! Huhã!

Diabo:

Que é isso, padre? Que vai lá?

Frade:

Deo Gratias! Sou cortesão.

Diabo:

Sabeis também o tordião?

Frade:

É mal que me esquecerá.

(1970, p. 118)

A ética de Gil Vicente é fruto da sociedade burguesa, ou seja, a moralidade abordada em sua obra é bem definida. Através desta representação das virtudes e dos vícios em cada personagem, a sociedade compreendia qual era o seu papel dentro da pirâmide social, buscando fazer o certo perante Deus em busca da salvação de sua alma. Em Suassuna a ética aborda a valorização do povo em detrimento da exploração burguesa que o mesmo sofria.

O Frade é o único personagem ligado ao clero no auto paraibano que não é assassinado por Severino e o Cangaceiro. O personagem, mesmo desprezado pelo Bispo, representa a pureza da vivência religiosa. No julgamento, ao acusar o Bispo, o Encourado diz:

Encourado:

Arrogância e falta de humildade no desempenho de suas funções: esse bispo, falando com um pequeno, tinha um orgulho só comparável à subserviência que usava para tratar com os grandes. Isto sem se falar no fato de que vivia com um santo homem, tratando-o sempre com o maior desprezo.

Bispo:

Como um santo homem, eu?

Encourado:

Sim, o frade.

Bispo:

Só aquele imbecil mesmo pode ser chamado de santo homem!

Encourado:

O processo de santificação dele está encaminhado por aí. Ele acaba de pedir para ser missionário e vai ser martirizado. Pra mim isso não passa de uma tolice, mas aí pra Manuel você está se desgraçando.

Bispo:

Mas é possível que aquele frade...

Manuel:

É perfeitamente possível e não diga mais nada. Mais alguma coisa?

Encourado:

Não, estou satisfeito.

(2018, p. 144-145)

No *Auto da Compadecida* não há essa moralidade entre Bem *versus* Mal bem definida como no auto Vicentino, ou seja, ele embaralha essas modalidades pois quer mostrar que, naquele contexto do sertão, o “amarelo” só quer sobreviver e é criativo para isso (trapaceia, mente, inventa e até acusa o seu semelhante perante Manuel). Predomina então o espírito de sobrevivência do sertanejo, já que este não tem outra escolha. Porém, não é um texto sem moralidade, já que a salvação dos personagens se baseia em argumentos que comprovam o fato de conseguirem a misericórdia divina; mesmo o homem sendo um mentiroso, assassino, ladrão, pobre ou rico, ele ainda tem a chance de se salvar no dia do juízo final.

Outro ponto a ser ressaltado na peça paraibana é que esta é cheia de religiosidade popular. Jonas Nogueira da Costa, na obra *O tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*, afirma que:

As fontes que compõem o Auto da Compadecida são de origem popular, colhidas no solo sertanejo e nordestino, elas estão em sintonia com a religiosidade das pessoas simples, que através da tradição oral, guardaram na memória coletiva essa gama de textos. (2015, p.69)

Um exemplo dessa religiosidade popular na peça é o momento em que João Grilo toca a gaita para que Chicó, após ser esfaqueado pelo amigo, renasça. Observa-se neste trecho a referência à dança de São Guido na indicação da ação cênica:

Começa a tocar na gaita e Chicó começa a se mover no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido. (2018. p. 118)

A dança de São Guido está relacionada com movimentos irregulares de cabeça e membros provenientes de doenças mentais. No século XVII, registra-se a cura de pessoas que sofrem dessa doença ao dançarem na frente da imagem do Santo. Deste modo, notamos uma crença religiosa típica de nosso povo. Assim, no *Auto da Compadecida*, tal religiosidade transparece num catolicismo sertanejo, consubstanciado nas orações e invocações populares, como a ladainha cantada por João Grilo para chamar Nossa Senhora:

João Grilo:

Ah isso é comigo. 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.
Isto 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.

Encourado:

[*Com raiva surda.*] Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete!

João Grilo:

Falta de respeito foi isso agora, viu? A senhora se zangou com o verso que eu recitei?

A Compadecida:

Não, João, por que eu iria me zangar? Aquele é o versinho que Canário Pardo escreveu para mim e que eu agradeço. Não deixa de ser uma oração, uma inovação. Tem umas graças, mas isso até a torna alegre e foi coisa que eu sempre gostei. Quem gosta de tristeza é o diabo.

(2018, p. 159 a 161)

O amor à Maria e aos Santos, as preces pelos defuntos, a consciência do pecado, o valor da oração, a valorização de santuários e de peregrinações são pontos positivos dentro da

exaltação da religiosidade popular. Mas se esta traz aspectos positivos relacionados à fé e ao povo, há também aspectos negativos como a superstição, a magia, o fatalismo, a idolatria do poder, o reducionismo da fé a um mero contrato na relação com Deus, entre outros. (COSTA. 2015, p. 71-72) Tanto um quanto o outro estão presentes na obra de Suassuna. As superstições de Severino são um exemplo disso, pois o cangaceiro acredita que matar frade dá azar:

Frade:

Agora, eu?

Severino:

Não, não gosto de matar frade que dá azar. Vá embora. [*O Frade sai.*]

(2018, p.112)

Outras crenças populares aparecem também na obra, como o fato de Severino acreditar que se não matar João Grilo, como já fez com os demais personagens, os mortos voltam para tirar satisfação e a devoção ao Padre Cícero, algo de extrema importância ao povo nordestino. Para melhor exemplificar:

Chicó:

Completamente morto! Vi Nossa Senhora e Padre Cícero no céu!

Severino:

Mas em tão pouco tempo? Como foi isso?

Chicó:

Não sei, só sei que foi assim.

Severino:

E que foi que Padre Cícero lhe disse?

Chicó:

Disse: “Essa gaitinha que eu abençoei antes de morrer. Vocês devem dá-la a Severino, que precisa dela mais do que vocês.”

Severino:

Ah meu Deus, só podia ser Meu Padrinho Padre Cícero mesmo! João, me dê essa gaitinha!

João Grilo:

Então me solte e solte Chicó.

Severino:

Não pode ser, João. Eu matei o bispo, o padre, o sacristão, o padeiro e a mulher e eles morreram esperando. Se eu não matar você, vêm-me perseguir de noite, porque será uma injustiça com eles!

(2018, p.119)

A religiosidade popular aqui expressa pode ser entendida como “expressão de fé das multidões católicas, da massa dos fiéis, sobretudo composta de pessoas pobres e simples”³². A realidade do sertanejo nordestino, pelo seu próprio contexto social, remete ao povo apegar-se a este tipo de religiosidade, uma vez que a sua condição de vida, ligada à fome e à pobreza extrema, faz com que se apeguem a algo que possa trazer-lhes um pouco de esperança e fé em dias melhores.

Opondo-se à fé do povo simples, ao catolicismo sertanejo, temos a sátira ao catolicismo centralizado na hierarquia eclesiástica, mundanizado, onde há o apego ao capital por parte do Bispo e Padre. O Bispo, mesmo sabendo que a atitude do Padre foi errada ao enterrar o cachorro, aceita-a em troca de seis contos de réis.

João Grilo

Essa de padre e sacristão se juntarem pra enterrar um cachorro em latim! (...)

Bispo

Então houve isso? Um cachorro enterrado em latim?

João Grilo

E então? É proibido?

Bispo

Se é proibido? É mais que proibido! Código Canônico, artigo 1627, parágrafo único, letra k. Padre o senhor vai ser suspenso! (...)

João Grilo

Vossa Excelência Reverendíssima vai suspender o padre?

Bispo

Vou, por que não? Acha pouco o que ele fez? Uma vergonha! Uma desmoralização! (...)

João Grilo

É mesmo, é uma vergonha! Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos de réis para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo, é demais.

³² COSTA, Jonas Nogueira da. *O Tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p.71

Bispo

Como? (...)

Padre

(Animando-se) Sim. O cachorro tinha um testamento. Maluquice de sua dona! Deixou três contos de réis para o sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.

Bispo

É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal inteligente! Que sentimento nobre!

(2018, p.81-83)

Logo, o Bispo, o Padre e o Sacristão são personagens que representam os maus religiosos dentro de uma Igreja corrompida. Outra crítica à religiosidade ocorre em relação ao Major Antônio de Moraes que, apesar de não frequentar a Igreja e suas celebrações, procura o Padre para que este benza seu filho, que tem “mania de Igreja”:

Antônio Moraes:

Pois vamos esclarecer a história, porque alguém vai pagar essa brincadeira! Quanto à mania de benzer, não faz mal, ela me será útil. Meu filho mais moço está doente e vai para o Recife, tratar-se. Tem uma verdadeira mania de igreja e não quer ir sem a bênção do padre. Mas fique certo de uma coisa: hei de esclarecer tudo, e se você está com brincadeiras para meu lado, há de se arrepender. Padre João! Padre João!

(2018, p. 41)

A religiosidade também desempenha o mesmo papel crítico em relação à burguesia, representada pelo Padeiro e sua Mulher, que querem enterrar o cachorro em latim:

Sacristão:

E mesmo não será preciso que Vossa Reverendíssima intervenha. Eu faço tudo!

Padre:

Você faz tudo?

Sacristão:

Faço.

Mulher:

Em latim?

Sacristão:

Em latim.

Padeiro:

E o acompanhamento?

João Grilo:

Vamos eu e Chicó. Com o senhor e sua mulher, acho que já dá um bom enterro!

Padeiro:

Você acha que está bem assim?

Mulher:

Acho.

Padeiro:

Então também acho!

Sacristão:

Se é assim vamos ao enterro. [*João Grilo estende a mão a Chicó, que a aperta calorosamente.*] Como se chamava o cachorro?

Mulher:

[*Chorosa.*] Xaréu.

Sacristão:

[*Enquanto se encaminha para a direita em tom de canto gregoriano.*] Xaréu. Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum.

Todos:

Amém.

(2018, p. 67-68)

O Padeiro e sua Mulher são personagens que querem acumular capital, representantes da “classe média, a burguesia urbana, exploradores do povo” (COSTA. 2015, p.66). Sobre a relação entre patrão e empregado há uma passagem bastante conhecida da obra:

Encourado:

Ele e a mulher foram os piores patrões que Taperoá já viu.

Mulher:

É mentira!

João Grilo:

É não, é verdade. Três dias passei...

Manuel:

Em cima de uma cama, com febre, e nem um copo d'água lhe mandaram. Já sei, João, todo mundo já sabe dessa história, de tanto ouvir você contar.

João Grilo:

Mas eu posso? Me diga mesmo se eu posso! Bife passado na manteiga pra o cachorro e fome pra João Grilo. É demais!

Encourado:

Avareza do marido, adultério da mulher. Bem medido e bem pesado, cada um era pior que o outro.

(2018, p. 148)

Ainda sobre o Padeiro e a Mulher, Costa afirma que:

Ambos são ridicularizados na peça, pois o Padeiro, sendo avarento e apresentado como homem importante da sociedade taperoense, é enganado pela Mulher, que o trai com outros homens de origem simples; esta, por sua vez, também é ridicularizada, tanto pelo adultério como pela sua “fraqueza”, que, segundo João Grilo, é seu apego exagerado ao dinheiro e a animais.

(2015, p. 66)

No *Auto da Barca do Inferno*, ainda relacionado à religiosidade, dois personagens chamam a atenção: o Judeu e o Enforcado. O Judeu, acompanhado do bode, é a representação dos infiéis, alheios à fé cristã, é condenado simplesmente por professar a fé judaica que, à época, era fortemente perseguida pelo catolicismo. Tal fato é tão relevante na obra que o personagem é rejeitado até pelo Diabo e vai a reboque. O Enforcado é o símbolo da falta de fé e da perdição, já que comete suicídio por acreditar que dessa maneira se redimiria dos pecados cometidos. O personagem foi enganado em vida e por certificar-se de que não teria a salvação, acaba aceitando ser condenado ao inferno. É importante ressaltar que, dentro dos dogmas católicos, o suicídio é visto como pecado, um auto assassinato, pois tira de Cristo o direito de findar a vida do homem. Notamos nestes dois personagens uma sátira severa por parte de Gil Vicente em relação à sua época, já que havia um forte antissemitismo (preconceito contra os judeus) e repúdio aos suicidas.

O Anjo e o Diabo, no auto vicentino, são os personagens centrais e dividem o cenário já na primeira cena, enquanto aguardam as almas para serem julgadas. Enquanto o Anjo demonstra tranquilidade, paz à espera das almas, o Diabo e seu Companheiro mostram-se eufóricos, acreditando que sua barca partirá cheia. Com isso são perceptíveis as posições

assumidas por ambas as partes, acentuando ainda mais a dicotomia existente entre o Bem e o Mal.

Outro ponto convergente é que ambas as figuras (Anjo e Diabo) são comuns nos autos religiosos. Vale ressaltar que o julgamento da sociedade é feito, em diversos autos vicentinos, pelo Diabo, figura que moraliza nestas peças, o que contrapõe as expectativas do leitor/espectador que tende a associar tal personagem a condutas transgressoras e ruins. O Anjo, navegante da barca celeste, apresenta-se com poucas falas durante a peça. Contrapondo-se a ele, temos o Diabo que demonstra alegria e ironia ao mostrar os vícios e as fraquezas dos demais personagens, acusando-os e condenando-os ao batel infernal.

Alegria e tristeza aparecem de forma inversa no auto paraibano. O Encourado é um personagem triste, vencido não só por Manuel e sua mãe, como também por João Grilo, que consegue com sua esperteza conduzir o julgamento ao lado da Compadecida. Já a alegria encontramos em Jesus e Nossa Senhora:

Manuel:

Deixe a acusação para o colega dele.

Sacristão:

Colega?

Manuel:

É brincadeira minha, mas, depois que João chamou minha atenção, notei que o diabo tem mesmo um jeito assim de sacristão.

Encourado:

Protesto contra essas brincadeiras! Aqui é um lugar sério.

Manuel:

Calma, rapaz, você não está no inferno. Lá, sim, é um lugar sério. Aqui pode-se brincar. Acuse o sacristão.

(2018, p. 147)

A cena do juízo final no *Auto da Compadecida* é semelhante ao vicentino quando analisamos o fato de termos personagens também representando a posição Bem *versus* Mal, porém no lugar do Anjo temos em Suassuna Jesus e a Compadecida, personagens ricas em sua construção por terem peculiaridades e por abordarem a misericórdia divina, quase inexistente em Gil Vicente.

O julgamento das almas, comum às duas obras, diverge em Suassuna já que, além do juiz (Manuel) e do advogado de acusação (Diabo), há a figura da advogada de defesa (Compadecida), o que não ocorre em Gil Vicente. Em *Auto da Compadecida*, Nossa Senhora é uma personagem que traz empatia, pois possibilita na forma, ou seja, na estrutura do drama, a redenção e o direito de defesa através de sua intercessão. Quando Suassuna insere a figura de Nossa Senhora, ele contextualiza não apenas a fé latente do povo nordestino, mas insere também o contexto do sofrimento da seca e das misérias recorrentes. Outro ponto a ser destacado é o papel que ela desempenha na obra no que se refere à virada dramática na trama, já que salva as personagens e reafirma o amor materno e a caridade, sendo estes colocados acima dos pecados mundanos e da própria justiça.

Portanto, no *Auto da Compadecida* há o apelo para a Virgem que ajuda os personagens a terem uma condenação mais amena após a morte. Neste aspecto, o auto também se aproxima da literatura de cordel já que “o Diabo apela para a justiça divina, e a alma, que se vê perdida, apela para a misericórdia, que aparece sob a forma da Virgem” (SUASSUNA, 2008, p.187). Na peça, o personagem João Grilo é absolvido de seus pecados pela intercessão de Nossa Senhora através da sua apelação na hora do julgamento, tendo desta forma uma segunda chance de voltar à terra. Observam-se aqui as crenças e a religiosidade do povo que se apega à Nossa Senhora como intercessora em momentos difíceis e decisivos da vida.

2.2. A influência da cultura popular

Quando abordamos o caráter didático da obra vicentina, ou seja, o fato de ser usada para educar nobres e plebeus, é importante recordar que na Espanha e em Portugal, durante a Idade Média, havia um amplo público analfabeto, o que fazia com que a literatura oral fosse marcante na vida do povo. Esta literatura, como os textos de Gil Vicente, se dava por meio de leituras em voz alta, histórias rimadas (muitas vezes adaptadas ao canto, como as cantigas trovadorescas) e através de textos que os cegos vendiam nas ruas (conhecidos como folhetos de cordel por estarem presos a varais e por serem vendidos a um preço acessível ao povo).

O cordel, com suas raízes ibéricas, sofre modificações em nosso país, através do processo de transcrição ou reescrita, no intuito de favorecer a rima e a musicalidade da narração, incluindo características da linguagem nordestina. Suassuna explora bem isso, “ele procura recuperar e reproduzir mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa

e da comédia popular do Nordeste”³³, evidenciando um traço importante no seu modo de escrever: o caráter tradicional e coletivo.

Esta regra de copiar a obra de outro autor, sem citar sua fonte, é uma característica da literatura de cordel, ou seja, o gênero cordel é, em sua própria especificidade, intertextual por excelência. Tudo é recriação. Dialogicamente falando, inclusive, a partir de Bakhtin. Segundo Tavares:

Se na maioria das vezes a imitação é um defeito e o plágio, um crime, para o cordel, assim como para o circo, o teatro de rua, o romanceiro das línguas latinas, as baladas de língua inglesa, esse recurso é legítimo e considerado enriquecedor. (2005, p. 178-179)

Para melhor exemplificar, uma citação do próprio Suassuna, publicada no ensaio *A Compadecida e o romanceiro nordestino*, reforça a ideia de imitação, segundo Genette (2010), pois nela o autor dá indícios de que, assim como buscou na cultura medieval inspiração para o modelo textual criado, a cultura nordestina também serviu de fonte para a composição da obra, porém sua genialidade enquanto escritor o faz recriar algo novo, diferente. Comparando o seu trabalho ao do cantador nordestino, Suassuna diz:

O Cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova. (2008, p. 176)

É importante esclarecer que muitas das citações do próprio autor usadas neste trabalho tem o intuito de complementar a análise, já que Ariano Suassuna é um escritor rico em obras que abordam nuances de sua vida e produção literária, não sendo poucos os estudos a seu respeito. O próprio autor deixa dicas e explicações em quase todas as suas obras, de forma a orientar o intérprete, o que as torna mais didáticas, ressaltando novamente sua intenção de que a obra fosse compreendida pelo público. É comum, portanto, encontrar explicações sobre a obra dentro da obra, e assim o leitor/espectador toma o conhecimento de que Suassuna trabalha com o folhetinesco, o armorial, o mambembe, o ibérico, o popular.

³³ Cf. TAVARES, *Tradição popular e recriação*, in SUASSUNA 2005a, p. 176.

Além do diálogo com as obras medievais, as apropriações de Suassuna tanto do folheto nordestino quanto de outras fontes literárias, como o *Romanceiro Popular do Nordeste*, são possíveis porque seu processo de imitação nos remete a uma essência dessa realidade recriada, ou seja, são nuances das obras que servem como hipotexto à sua criação e não propriamente a obra em si. Sobre este processo o próprio Ariano nos diz:

Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio *Romanceiro Popular do Nordeste*, com o qual tive estreito contacto desde minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba. Quem quiser tirar prova disso leia o *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho, e *Violeiros do Norte*, de Leonardo Mota. Bastam esses dois. 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. (2008, p.179-80)

Suassuna prefere o termo "Romanceiro" por abranger a oralidade, aspecto típico dos cantadores brasileiros (cujas histórias ou romances, muitas vezes, são impressos no formato de folhetos). O Romanceiro seria, portanto, um modo de apropriação, ou nas palavras de Suassuna, uma "transposição" ou "recriação brasileira" da cultura ibérica ou mediterrânea que foi exportada para o Brasil no século XVI. Além da apropriação de motivos da literatura medieval, o dramaturgo paraibano também se apropriou de outros elementos da cultura ibérica, dentre eles, os folhetos como já citado no decorrer do trabalho.

No caso específico do *Auto da Compadecida*, em cada um dos três atos (e respectivas situações em torno das quais as ações da peça se desenrolam), Suassuna se utilizou de um folheto de cordel. O primeiro ato relaciona-se a trechos do folheto *Dinheiro*, de Leandro Barros Gomes, no qual uma quantia monetária será entregue à Igreja para que se realize o enterro de um cachorro:

Mandaram dar parte ao bispo
Que o vigário tinha feito
O enterro do cachorro.
Que não era de direito,
O bispo ali falou muito
Mostrou-se mal satisfeito.

Mandou chamar o vigário:
Pronto vigário chegou.
As ordens sua excelência...
O Bispo lhe perguntou:
Então, que cachorro foi

Que seu vigário enterrou?

Foi um cachorro importante,
Animal de inteligência
Ele antes de morrer
Deixou à vossa excelência
Dois contos de reis em ouro...
Se eu errei tenha paciência.

Não foi erro, Sr. vigário,
Você é um bom pastor
Desculpe eu incomodá-lo,
A culpa é do portador,
Um cachorro como esse.
Já vê que é merecedor!

O meu informante disse-me
Que o caso tinha se dado
E eu julguei que isso fosse
Um cachorro desgraçado.
Ele lembrou-se de mim
Não o faço desprezado.

(Fragmento: *O dinheiro*)

Na peça de Ariano o animal pertence à mulher do padeiro, patroa de João Grilo e Chicó. Os dois malandros arrumam grande confusão ao oferecer um dinheiro, que não tinham, ao padre, para que o cachorro fosse enterrado com todas as pompas, incluindo palavras proferidas em latim. Para que o enterro acontecesse, João Grilo inventa que o cachorro havia deixado um testamento para a Igreja e convence o padeiro a pagar a soma. Para convencer o padre, que tinha resistência em benzer e enterrar animais, ele inventa que não se trata do bicho de estimação de um simples padeiro, mas sim de um major, no caso Antônio Moraes, político poderoso e temido em Taperoá. Para exemplificar, podemos citar a passagem em que João Grilo conta sobre o testamento ao padre e ao sacristão:

João Grilo:

Estou aqui dizendo que, se é desse jeito, vai ser difícil cumprir o testamento do cachorro, na parte do dinheiro que ele deixou para o padre e para o sacristão.

Sacristão:

Que é isso? Que é isso? Cachorro com testamento?

João Grilo:

Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente para morrer, botava uns olhos bem compridos para os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso de ele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão.

Sacristão:

[Enxugando uma lágrima.] Que animal inteligente! Que sentimento nobre!
[Calculista.] E o testamento? Onde está?

(2018, p.59-60)

Percebemos nesta passagem a crítica social feita pelo autor no que se refere à Igreja que, por ambição, cobiça e soberba, tem uma conduta condenável perante os preceitos católicos.

Outro ponto a ser destacado no primeiro ato da peça é que grande parte do cômico presente no enredo se dá por uma repetição mecanizada. Podemos observar em várias falas dos personagens, como por exemplo:

Padre:

Não, nunca, Deus me livre! Mas juro que não chamei a mulher dele de cachorra.

Bispo:

Chamou, Padre João!

Padre:

Não chamei, Senhor Bispo!

Bispo:

Chamou, Padre João!

Padre:

Não chamei, Senhor Bispo!

Bispo:

[Elevando a voz.] Chamou, Padre João!

Padre:

[Resignado.] Chamei, Senhor Bispo!

Bispo:

Afinal, chamou ou não chamou?

Padre:

Não chamei, mas se Vossa Reverendíssima diz que eu chamei é porque sabe mais do que eu!

(20018, p. 75)

O *Auto da Compadecida* explora bastante este recurso. Suassuna fala sobre o risível em sua obra *Iniciação à Estética*, quando destaca que existe beleza naquilo que é criado do comportamento humano: “é então uma beleza criada a partir daquilo que no mundo e no homem existe de desarmonioso. Essa desarmonia, a feiura, a torpeza que fazem parte do risível, não podem entrar nele em proporção grande, nem desmesurada, senão sairíamos do campo do riso” (1979, p. 204). Refletindo sobre o riso a partir do desarmonioso conclui-se que o mesmo pode ser gerado, portanto, a partir do imperfeito.

Outro exemplo de elementos constitutivos do cômico é a formação dos pares ou duplos. Segundo Bender (1996), “o herói cômico dificilmente age sozinho: criados, escravos, irmãos gêmeos, parentes ou amigos servem como duplos, ou, então, como cúmplices na obtenção do objetivo do protagonista”³⁴. No *Auto da Compadecida* temos a dupla João Grilo e Chicó exercendo este papel, mas as outras duplas (o Padeiro e a Mulher do Padeiro, o Bispo e o Padre João, o Sacristão e o Frade, Severino de Aracaju e o Cangaceiro, Manuel e a Compadecida, o Demônio e o Encourado, etc.) também contribuem indiretamente para a construção do risível.

O segundo ato é baseado num romance popular intitulado *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*. Convencido de que não receberá o que merece por seu trabalho, decidido a não ser mais pobre e disposto a se vingar dos patrões, João Grilo percebe que o ponto fraco do padeiro é o amor por sua infiel esposa, e, o desta, “dinheiro e bicho”. Com a ajuda do amigo Chicó, ludibria a patroa com um gato que “descome”³⁵ dinheiro. João, vendo a patroa triste após a morte de sua cachorra, tenta tirar algum dinheiro dando-lhe então um golpe. O que ele pretendia era entrar no testamento dos patrões. Grilo apresenta à mulher do padeiro o tal gato e ao saber de toda a história que o envolvia, a mulher quis comprá-lo de João, como se pode observar no trecho extraído do auto:

João Grilo

Ah, mas aquilo é porque foi o cachorro. Com meu gato é diferente...

Mulher

³⁴ BENDER, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade. 1996, p.39

³⁵ Expressão usada por Ariano Suassuna para explicar o oposto de come, ou seja, o gato vai liberar ouro em vez de comer.

Diferente por quê?

João Grilo

Porque, em vez de dar despesa, esse gato dá lucro.

Mulher

Fora cabra, vaca, ovelha e cavalo e criação, bicho que dá lucro não existe.

João Grilo

Não existe se não... Eu fico meio encabulado de dizer!

Mulher

Que é isso, João, você está em casa! Diga!

João Grilo

É que o gato que eu lhe trouxe descome dinheiro.

Mulher

Descome dinheiro?

João Grilo

Descome, sim

Mulher

Essa eu só acredito vendo. (...)

Mulher

Sim, quero ver o dinheiro sair do gato.

João Grilo

Pois então veja

Mulher

[*Depois da nova retirada*] Nossa Senhora, é mesmo! João, me arranje esse gato pelo amor de Deus. (...)

(2018, p. 91-95)

No cordel *História do cavalo que defecava dinheiro*, o matuto engana seu compadre, um rico fazendeiro que se gabava de ser o mais rico da região, com um cavalo que defecava dinheiro (na realidade ele enfiou três cruzados no “fiofó” do animal e saiu espalhando que havia ficado rico). Suassuna apropria-se da trama do cavalo e a projeta no episódio do gato. Em ambas as histórias, os personagens trapaceiam usando da esperteza e criatividade para se darem bem. Para ilustrar a intertextualidade com o cordel segue um trecho:

Na cidade de Macaé
Antigamente existia

Um duque velho invejoso
 Que nada o satisfazia
 Desejava possuir
 Todo objeto que via

Esse duque era compadre
 De um pobre muito atrasado
 Que morava em sua terra
 Num rancho todo estragado
 Sustentava seus filhinhos
 Na vida de alugado.
 Se vendo o compadre pobre
 Naquela vida privada
 Foi trabalhar nos engenhos
 Longe da sua morada
 Na volta trouxe um cavalo
 Que não servia pra nada

Disse o pobre à mulher:
 _ Como havemos de passar?
 O cavalo é magro e velho
 Não pode mais trabalhar
 Vamos inventar um “quengo”
 Pra ver se o querem comprar.

Foi na venda e de lá trouxe
 Três moedas de cruzado
 Sem dizer nada a ninguém
 Para não ser censurado
 No fiofó do cavalo
 Foi o dinheiro guardado

Do fiofó do cavalo
 Ele fez um mealheiro
 Saiu dizendo: Sou rico!
 Inda mais que um fazendeiro,
 Porque possuo o cavalo
 Que só defeca dinheiro.

Quando o duque velho soube
 Que ele tinha esse cavalo
 Disse pra velha duquesa:
 _Amanhã vou visitá-lo
 Se o animal for assim
 Faço o jeito de comprá-lo!

(Fragmento: *O cavalo que defecava dinheiro*)

Por ser um personagem aventureiro, João Grilo acaba vivendo de suas trapaças e, principalmente, de suas espertezas, tendo sempre resposta para tudo. A intertextualidade com

o cordel *História do cavalo que defecava dinheiro* ainda ocorre em um outro episódio: o da bexiga de sangue. No cordel, que funciona como hipotexto, o fazendeiro, ao descobrir que o tal cavalo que havia comprado do compadre não dava dinheiro, foi tirar satisfações. Neste momento, o matuto já esperando tal reação do duque executa o segundo golpe para se safar da confusão: ele compra uma bexiga de borracha e a enche com sangue de galinha, prendendo-a no pescoço de sua esposa para que o fazendeiro presenciasse sua morte e, posteriormente, a sua ressurreição ao toque da rabeça mágica. Veja o trecho do cordel que ilustra o episódio:

Quando findou-se a conversa
 Na mesma ocasião
 O velho ia chegando
 Aí travou-se a questão
 O pobre passou-lhe a faca,
 Botou a mulher no chão.

O velho gritou a ele
 Quando viu a mulher morta:
 _Esteja preso, bandido!
 E tomou conta da porta
 Disse o pobre: Vou curá-la!
 Pra que o senhor se importa?

_O senhor é um bandido
 Infame de cara dura
 Todo mundo apreciava
 Esta infeliz criatura
 Depois dela assassinada,
 O senhor diz que tem cura?

Compadre, não admito
 O senhor dizer mais nada,
 Não é crime se matar
 Sendo a mulher malcriada
 E mesmo com dez minutos,
 Eu dou a mulher curada!

Correu foi ver a rabeça
 Começou logo a tocar
 De repente o velho viu
 A mulher se endireitar
 E depois disse: Estou boa,
 Já posso me levantar...

O velho ficou suspenso
 De ver a mulher curada,
 Porém como estava vendo
 Ela muito ensanguentada
 Correu ela, mas não viu,

Nem o sinal da facada. (...)

O velho que tinha vindo
Somente propor questão,
Por que o cavalo velho
Nunca botou um tostão
Quando viu a tal rabeça
Quase morre de ambição.

(Fragmento: *O cavalo que defecava dinheiro*)

Tal episódio também é retratado em Suassuna. João Grilo e Chicó deixam o plano da bexiga preparado com o intuito de aplicá-lo nos patrões quando os mesmos viessem tirar satisfação pela história do gato, mas o plano acabou sendo usado contra Severino de Aracaju, cangaceiro que estava invadindo a cidade de Taperoá. João Grilo tenta enganar Severino dizendo que tem uma gaita mágica, abençoada por Padre Cícero, que ressuscitava mortos e que comprovaria o que dizia matando Chicó. O cangaceiro, tendo devoção no referido padre e vendo a comprobatória da ressurreição de Chicó, pede então que o matem acreditando que voltaria após o toque da gaita. O trecho que comprova a intertextualidade com a obra de Leandro Barros é:

Severino

Nossa Senhora! Só tendo sido abençoada por Meu Padrinho Padre Cícero!
Você não está sentindo nada?

Chicó

Nadinha! (...)

Severino

E o que foi que Padre Cícero lhe disse?

Chicó

Disse: “Essa é a gaitinha que eu abençoei antes de morrer. Vocês devem dá-la a Severino, que precisa dela mais do que vocês”. (...)

João Grilo

Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo. Então eu toco na gaita e você volta. (...)

Severino

Ai, eu vou. Atire, atire! (...)

Chicó

Como foi que você adivinhou que Severino vinha e preparou a história da bexiga?

João Grilo

Eu não adivinhei coisa nenhuma, a bexiga estava preparada para a mulher do padeiro, quando ela viesse reclamar do preço do gato. Eu ia ver se convencia o marido dela a dar-lhe uma facada, pra experimentar a gaita e me vingar do que ela me fez. Severino meteu-se no meio porque quis e de enxerido que era.

(2018, p.124-125)

O terceiro ato é inspirado tanto nos já mencionados “milagres” medievais, como no folheto *O Castigo da Soberba*, colhido por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa. Aqui, o cenário muda: tudo se passa num plano espiritual. Segue-se o julgamento final: as personagens mortas são os réus, Manuel, o próprio Cristo, será o Juiz, e o Encourado (representação nordestina do diabo como um vaqueiro) o promotor.

Ariano Suassuna nos relata na obra *Almanaque Armorial*, no capítulo *A Compadecida e o romanceiro nordestino*, que foi com esta obra que pela primeira vez obteve “uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances” (2008, p. 177). Parafrazeando Rosenfeld (1969) na referência que faz à obra do autor, observa-se “uma velha tradição do teatro cristão”³⁶ no terceiro ato e na aparição do Cristo e da Virgem. Segundo ele:

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. É o caso, por exemplo, da frase que o Padre e o Bispo repetem, quando tomam conhecimento de que o cachorro morto deixara dinheiro para eles: “Que animal inteligente! Que sentimento nobre!” (2008, p.186)

O próprio nome escolhido para representar Jesus, Manuel, é uma marca intertextual. Para exemplificar a intertextualidade anteriormente citada entre *O Castigo da Soberba* e *Auto da Compadecida* segue um trecho da obra que retoma o modo como o diabo chama Jesus de Manuel:

Encourado

De costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos.
Quem é? É Manuel?

Manuel

³⁶ Rosenfeld, A. (Apud: SUASSUNA. *Almanaque Armorial*. 2008, p.186)

Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi.
Levantem-se todos, pois vão ser julgados.

João Grilo

Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura. Não quero faltar com o respeito a uma pessoa tão importante, mas se não me engano aquele sujeito acaba de chamar o senhor de Manuel.

Manuel

Foi isso mesmo, João. Esse é um de meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus de Senhor, de Deus... Ele gosta de me chamar Manuel ou Emanuel, porque pensa que assim pode se persuadir de que sou somente homem. Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus.

(2018, p.139-140)

Ainda sobre esta personagem, no terceiro ato da peça, notamos que há não somente a semelhança do nome, mas também o fato de que a personagem é negra tanto no auto quanto no cordel citado. Podemos ver no exemplo:

João Grilo:

Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

Jesus:

A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?

João Grilo:

Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.

(2018, p.140)

Jesus aparece desta forma pois Suassuna satiriza através deste personagem uma conduta que deveria ser repudiada em qualquer época, o preconceito de raça e de posição social. Ao colocar em sua peça um ator negro, o autor procurou causar no leitor/espectador o efeito de estranhamento. Nota-se o preconceito citado anteriormente no trecho:

Manuel:

Muito obrigado, João, mas agora é a sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?

Padre:

Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.

Encourado:

[*Sempre de costas para Manuel.*] É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos.

Padre:

Mentira! Muitas vezes batizei os pretos na frente.

Encourado:

Muitas vezes, não, poucas vezes; e, mesmo essas poucas, quando os pretos eram ricos.

Padre:

Prova de que eu não me importava com a cor, de que o que me interessava...

Manuel:

Era a posição social e o dinheiro, não é, Padre João? Mas deixemos isso, sua vez há de chegar. Pela ordem, cabe a vez ao bispo. [*Ao Encourado.*] Deixe de preconceitos e fique de frente.

(2018, p.141-142)

Além da pobreza do sertanejo nordestino, que vivia na miséria, o preconceito de raça existe independentemente da classe social no Brasil. Suassuna, ao dizer que Manuel não era americano, faz referência ao fato dos Estados Unidos da América serem um país extremamente racista, além de ressaltar o poder que o país exerce sobre a América Latina e especialmente sobre o nosso país, como se observa com a presença cultural estadunidense, inclusive da própria língua. Esta crítica à influência norte-americana sobre o Brasil está sendo sinalizada nessa passagem.

Manuel é um personagem símbolo do bem, porém um bem sem misericórdia. Isto quer dizer que traz em sua conduta o elo com a justiça, ou seja, trata-se de um ser justo que não alivia o peso das possíveis condenações dos personagens perante o julgamento, fato reconhecido pelo próprio Encourado:

João Grilo:

Tenho visto poucos sujeitos levar carão e ficar com cara lisa como esse.

Encourado:

É, você está muito engraçado agora, mas Manuel é justo e quando ele me entregar vocês, há de ver que com o diabo não se brinca.

(2018, p. 150)

O Diabo, personagem frequente nos autos medievais, é também comum no universo religioso e sertanejo em nosso país. Muitos são os nomes pelos quais é conhecido: mulambudo, pé-preto, chifrudo, bode sujo etc. Suassuna optou por chamá-lo de Encourado, nome pelo qual é tipicamente conhecido no sertão. O Diabo, na cultura nordestina, “é sempre vencido pelos cantadores populares com suas antigas orações, suas ladainhas, seus ofícios de Nossa Senhora, entre outros” (COSTA. 2015, p.76). Nogueira, na obra *Ariano Suassuna o cabreiro tresmalhado*, diz que:

O sertão é terra de ninguém, deserto ameaçador donde emergem deuses e diabos, sob a égide do acaso, do caos e da fatalidade. Esses seres-ameaçadores espreitam o homem por dentro e por fora. (2002, p.41)

Contrapondo-se ao Encourado na peça esta Manuel e Nossa Senhora. Enquanto o Encourado representa o mal, Manuel é a representação da sensatez e do amor puro (o fato de ser negro, além de ser uma crítica do autor à imagem padronizada de Jesus, também demonstra a questão da igualdade de raça), portanto é o papel da justiça na peça. Nossa Senhora, sua mãe, é mais humanizada, representa a solidariedade e o apoio aos necessitados. Isto fica evidente quando João Grilo justifica-se a Manuel diante de sua apelação à Nossa Senhora:

Sacristão:

Ai meu Deus!

João Grilo:

[A Manuel] Olhe a besteira deles: Deus aqui e eles gritando por Deus!

Manuel:

E por quem eles iriam gritar?

João Grilo:

Por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente mesmo!

Manuel:

E eu não sou gente, João? Sou homem, judeu, nascido em Belém, criado em Nazaré, fui ajudante de carpinteiro... Tudo isso vale alguma coisa.

João Grilo:

O senhor quer saber de uma coisa? Eu vou lhe ser franco: o senhor é gente, mas não é muito, não! É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma mistura muito grande. Meu negócio é outro.

[...]

Encourado:

A confusão já começa. Apelo para a justiça.

João Grilo:

E eu para a misericórdia.

(2018, p. 155-157)

É a ela que se refere o título, pois, em sua bondade, ela se compadece do sofrimento alheio e é capaz de salvar as almas puras do inferno, como faz com João e os demais personagens.

2.3. Teatro e circo: O Palhaço, João Grilo e Chicó

Outro aspecto popular presente na obra *Auto da Compadecida* diz respeito a dois elementos marcantes da infância na vida do autor e que transparecem em seus textos: o teatro e circo. O riso, presente na maior parte de sua obra literária, nem sempre fez parte da sua vida. Seu pai, João Suassuna, ex-governador da Paraíba, foi assassinado quando ele tinha apenas três anos de idade. Esse fato marcou profundamente o destino do futuro autor, que teve nos livros, no circo e no palhaço Gregório (figura presente em sua memória), seus grandes momentos de “escape” e de alegria durante a infância. Ariano faz uma reflexão estabelecendo metaforicamente a relação entre o circo e a vida:

O circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo – e aí desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano – os Reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós. (SUASSUNA. Diário de Pernambuco, Recife, 19 nov. 1975, p.5 In: NOGUEIRA. 2002, p. 87)

Na peça *Auto da Compadecida* o circo e o palhaço marcam presença de forma explícita. Isso se dá por meio dos personagens, cenário, diálogos, estrutura interna e, sobretudo, pelo “espírito” circense que comanda o espetáculo e condiciona o espectador a participar da encenação como se ele estivesse imerso no ambiente de um circo. Pode-se verificar no início da obra:

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo. (2018, p. 23)

Nota-se nesta passagem mais um ponto divergente em relação ao auto vicentino. Na rubrica que abre a peça, temos a atriz mostrando a ilusão teatral, pois ela se apresenta não como a personagem que irá encenar, no caso o papel de Nossa Senhora, mas como a atriz mesmo. O aspecto circense presente neste trecho, incluindo o Palhaço e o toque de clarim, é outro ponto que diferencia uma obra da outra. O palhaço-narrador do *Auto da Compadecida* é inspirado no verdadeiro palhaço Gregório. Vejamos:

Esse palhaço está ainda hoje dentro de mim. O narrador do “Auto da Compadecida” é um palhaço inspirado nesse palhaço Gregório, e vem da figura do cantador nordestino, que tem alguma coisa da oralidade do palhaço. Só que ele fala em verso. E ele representa o autor também, representa ainda o coro da comédia clássica. (2008a, p. 241).

O personagem do palhaço é o anunciador da peça, é quem comanda e encerra o espetáculo, liga os três atos, apresenta ao público os personagens, descreve o cenário e convida os espectadores a interagirem com a encenação, sendo assim um grande comentador. Tal característica pode ser verificada no trecho:

Palhaço:

[*Entrando.*] Aqui, sinto interromper a conversa de dois atores tão importantes, mas é preciso arrumar novamente a cena para o enterro de João. Estamos novamente na terra. Levem seus tronos, por favor, enquanto se ajeita o resto do cenário e o espetáculo continua. [*Depois da saída dos dois atores.*] Chicó arranjou uma rede e colocou nela o corpo do amigo. Vamos enterrá-lo, ele e eu. Vai começar o quadro final da peça.

(2018, p.178)

Observa-se neste trecho da obra que há uma busca por mostrar novamente a ilusão teatral, o distanciamento entre o personagem (ficção) e o ator ("realidade"). Isso não se via nos autos vicentinos. O jogo dirigido ao público e acentuado por um comentador, no caso o Palhaço, é algo único se comparado à obra portuguesa em estudo. Suassuna faz tais escolhas dramáticas pois quer provocar a emoção no leitor/espectador, ou seja:

A emoção é, para a Arte, tão fundamental quanto a reflexão: um teatro sem riso, sem cólera, sem amores, sem luta, sem choro, é um teatro frio e desumanizado, intelectualizado e castrado pela Política sectária e sufocante. (2008, p.178)

O Palhaço exerce uma função dramática dentro da peça. Ele provoca um distanciamento crítico por parte do leitor/espectador, favorecendo a reflexão do mesmo sobre o que é encenado. Este distanciamento crítico é recurso épico, pois ao invés de mostrar o acontecimento (*mimese*) opta-se por contá-lo (diégese). A citação a seguir exemplifica este distanciamento crítico e a crítica direcionada à Igreja:

Palhaço:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua Igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades.

(2018, p.24)

Ele atua também como uma espécie de “cantador nordestino” (SUASSUNA, 1991.), mostrando novamente a influência da cultura popular:

Palhaço:

A história da Compadecida termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou:

Meu verso acabou-se agora,
minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
vêm dez mil-réis pra a algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
talvez não ache quem queira.

E, se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso.

(2018, p.190)

A interação deste personagem com a audiência é necessária para o desenrolar das histórias na peça. Diante disso, Suassuna reestrutura esta técnica, fazendo com que os gêneros circo e auto dialoguem de forma harmônica no *Auto da Compadecida*.

Além do palhaço-narrador, há outros dois personagens que também exercem um papel semelhante na peça: João Grilo e Chicó. A dupla é composta por um personagem astuto, meio maldoso e valente, no caso João Grilo, e por outro bobo, ingênuo, moralista e covarde, Chicó. Antes de nos aprofundarmos nestes personagens, cabe ressaltar que no *Auto da Barca do Inferno* há um que também se enquadra dentro do contexto circense: o Parvo.

Representando o povo português, rude e ignorante, mas bom de coração e temente a Deus, o Parvo Joane é um dos agentes do cômico na peça. Tido como um personagem gracioso, apresenta uma linguagem chula e muitas vezes ofensiva, com uma certa obscenidade cômica ou termos grotescos, o que caracteriza os autos vicentinos e o teatro popular da Idade Média. Ele é a única personagem que tem a ousadia de injuriar o Diabo e a única condenada a aguardar, no cais, sua vez para entrar no Paraíso, onde, segundo o Anjo, seguramente terá lugar, já que por ser simples e tolo foi isento de seu pecado:

Anjo:
Quem és tu?

Parvo:
Não sou ninguém.

Anjo:
Tu passarás, se quiseres;
Porque em todos seus fazeres
Por tua malícia não erraste.
Tua simpleza te baste
Para gozar dos prazeres.
Espera entanto por aí:
Veremos se vem alguém
Merecedor de tal bem
Que deva entrar aqui.

(1970, p. 116)

Influenciado pela cultura da Idade Média, Suassuna nos apresenta com uma dupla de pícaros. Segundo Candido, em seu ensaio *Dialética da malandragem*, “o termo pícaro significa um tipo inferior de servo, sobretudo ajudante de cozinha, sujo e esfarrapado”³⁷.

Chicó e João Grilo são melhores amigos e confidentes. Os personagens se valem da mentira, da malandragem para viver a vida. Suassuna nos relata que:

Quanto aos tipos, basta lançar uma vista sobre o ciclo heróico ou ciclo cômico, satírico e picaresco – o “ciclo do herói sagaz”, como o mesmo Thiers Martins Moreira gosta de chamar. 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. (2008, p. 177)

Cabe aqui fazer uma breve definição sobre o gracioso. Segundo o Dicionário de termos literários:

Termo da dramaturgia espanhola do Século de Ouro, diz respeito a uma função específica na comédia normalmente atribuída a um ator-comentador dos atos das personagens principais, sempre com o intuito de produzir o cômico pela crítica mordaz ou sutil. Atribui-se a Lope de Vega a sua invenção.

(CASTRO. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/gracioso/> Acesso em: 14/09/2020).

Na peça de Gil Vicente o Parvo representa o homem simplório, tolo. O gracioso é uma espécie de palhaço, bobo, uma pessoa que diverte as outras através de intervenções quase sempre mordazes; sendo, portanto, comparável ao personagem João Grilo, no *Auto da Compadecida*. As mentiras contadas pela dupla na obra têm efeitos sobre o leitor/espectador, um efeito de riso e muitas vezes moralizador. Podemos exemplificar o efeito moralizador também em outro personagem da peça, no caso o Palhaço, como na passagem em que o mesmo organiza o palco junto a Chicó para o julgamento dos mortos:

Palhaço:

Pois fique. Deite-se ali. E você, Chicó?

Chicó:

Eu escapei. Estava na Igreja, rezando pela alma de João Grilo.

³⁷ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: O discurso e a cidade. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

Palhaço:

Que bem precisada anda disso. Saia e vá rezar lá fora. Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir a seu julgamento. **Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas**, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. Música.

(2018, p. 130-131 – grifo nosso.)

Observa-se nesta passagem, além do caráter moralizante (negrito), a ironia presente na fala do personagem (sublinhado). O mesmo aponta os erros/pecados mais cometidos pela maioria das pessoas, fazendo assim uma crítica sarcástica ao comportamento humano. Há, portanto, uma aproximação destes dois fatores em relação ao *Auto da Barca do Inferno*.

Retomando a análise da obra de Ariano Suassuna, notamos que ela é composta, como temos visto, por uma vertente popular e por outra culta. A via de influências literárias do autor paraibano também engloba os romances picarescos espanhóis, principalmente no que se refere à construção dos personagens.

O romance picaresco é um gênero narrativo presente num conjunto de obras escritas no contexto espanhol do século XVI. Tais produções literárias se inspiravam na figura do anti-herói – o pícaro. O pícaro é conceituado como uma personagem de condição social humilde e sem ocupação definida, portanto um herói malandro da classe social baixa, que vive por sua inteligência em uma sociedade corrupta. Este personagem tipo é uma figura anti-heroica, que busca ascender economicamente na sociedade

No *Auto da Compadecida*, João aproxima-se de um personagem pícaro por ser a figura do “trapaceiro”, aquele que, de mentira em mentira, acaba conseguindo o que quer. Representa, portanto, o pobre nordestino no seu modo de falar e em sua obstinação em viver. Por ser magro e raquítico, recebe o apelido de “Grilo”. É a melhor representação do sertanejo, do “amarelo”. Analfabeto, porém “sabido”, trabalha na padaria, vivendo no desconforto e na miséria. É maltratado também pela mulher do Padeiro, que tem um amor genuíno por seu animal de estimação, tratando-o melhor que o próprio empregado. Um outro traço picaresco que pode ser observado no personagem de João Grilo é o fato do mesmo não ter honra. Esse aspecto é perceptível quando ele responde a Severino sobre o fato de não ter sobrenome de família: “Minha senhoria

não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhoria, só tem desgraça” (SUASSUNA, 2018.p.115).

João Grilo tem algumas ações justificadas pelas necessidades básicas que lhe faltam. O pícaro busca deixar claro que a justificativa para suas mentiras são as relações desiguais, os maus-tratos do patrão, a pobreza. O fato de um mentiroso receber uma segunda chance de Cristo e da Compadecida dá a ideia de justiça, de que por mais que se sofra na vida, há uma “recompensa”, pois “Deus vê tudo”.

No julgamento das almas, o personagem Grilo “duela” com o Encourado mostrando a resistência do mais fraco, que utiliza de todas as armas que sabe, mas no fim, quando tudo mais se mostrou inadequado, apela para Nossa Senhora, a Compadecida, para conseguir obter justiça. Mas, sempre convém lembrar que a justiça é “requerida” através das palavras e da esperteza do pícaro João:

João Grilo:

E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João?

Padre:

Quero, João!

João Grilo:

E você, Senhor Bispo?

Bispo:

Eu também, João.

João Grilo:

Padeiro?

Padeiro:

Veja o que pode fazer, João.

João Grilo:

Severino? Mulher e cabra?

Mulher:

Nós também. Nossa esperança é você.

João Grilo:

Tudo precisando de João Grilo! Pois vou dar um jeito.

(2018, p. 157-158)

O trecho citado permite algumas observações. Uma delas é que, sabendo da esperteza de João Grilo, as demais personagens confiam que sua astúcia poderá salvá-los. Agora, não através da mentira, mas da verdade e da misericórdia de uma peripécia que enganará o Encourado e lhes trará uma advogada de alta condição para defendê-los. Suassuna deixa claro como João Grilo, com suas tramoias, consegue ter acesso a todas as classes e na cena do julgamento, João toma a palavra e destrona os mais ricos e a igreja, tomando seu lugar como porta-voz.

Outro ponto a ser destacado no trecho acima citado é que a condição de “amarelo” é novamente abordada. Segundo Almeida Prado, os heróis de Suassuna são esses tipos populares do Nordeste, os “amarelos” e “quengos”, “arlequins nordestinos, astutos, maliciosos, inventivos”, fracos que vencem os fortes através da inteligência e da esperteza.³⁸ Talvez, então, a imagem do “pícaro” na cultura brasileira seja aquela que funciona como um condutor para esta veia de busca pela justiça.

Uma outra observação a ser realizada é o fato de João ser trapaceiro e gostar disso. Para Cândido, em seu ensaio *Dialética da malandragem*, um malandro é um *trickster*³⁹, um trapaceiro que pratica a astúcia pela astúcia, ou, como João Grilo afirma: “Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada!” (SUASSUNA. 2018, p 38). Como sua vida é cheia de privações, quando surge a oportunidade de tirar proveito de algo, ele se agarra a ela, como faz ao tomar a frente em defesa de todos na passagem citada acima.

Ainda analisando o personagem João Grilo, Cândido (2009, p. 54-56), na obra *A personagem de ficção*, conceitua que o personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. É o que observamos no “amarelo” e em Chicó, ambos são personagens típicos do contexto nordestino. Portanto, o personagem é um ser fictício, como João Grilo, mas pode ser transposto com relativa fidelidade de modelos dados aos autores por experiência direta (seja interior ou exterior), ou seja, suas vivências incorporadas e cordéis. Outro ponto a ser considerado na construção dos personagens é quando este ocorre a partir de um modelo real, conhecido pelo dramaturgo, e que serve de eixo ou ponto de partida para a sua criação (os hipotextos). A citação de Ariano Suassuna sobre o processo de criação das personagens João Grilo e Chicó exemplifica as teorias acima citadas:

³⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1996, pp. 79-82.

³⁹ CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da malandragem*. In: “O discurso e a cidade”. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

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 [...] Chicó, 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 recontos populares nordestinos, é o mito dos mais poderosos e simpáticos em nosso novelário popular, fonte contínua do Romanceiro. (2008, p.183-84).

Chicó é o contador de “causos”, o mentiroso ingênuo que cria histórias apenas para satisfazer seu desejo inventivo, sendo sempre protagonista delas. Quase todas as histórias contadas pelos dois personagens são mentiras, mas nem todas têm a intenção de prejudicar. As mentiras de Chicó são inocentes e vemos que nada lhe acontece, enquanto João Grilo é levado a julgamento pois suas mentiras manipulam a realidade e prejudicam outras pessoas. Chicó sempre “está ao lado de João em todas as confusões por ele criadas, no primeiro e no segundo ato, mais por amizade do que por convicção de que tudo aquilo possa resultar em algo que não piore a situação para ambos” (COSTA. 2015, p. 64).

Suassuna, ao dar vida à dupla João Grilo e Chicó, apoia-se na tradição circense que traz no seu elenco o Palhaço e o Besta, João é o esperto, no caso o Palhaço, enquanto Chicó é o tipo bobo, Besta. Chicó não possui tanta malícia quanto seu amigo João Grilo e muito menos se considera um homem forte. Observamos o medo de Chicó na passagem com Severino e o cangaceiro, quando o personagem insiste com João Grilo para que saiam o mais breve possível da cena, demonstrando, assim, toda a covardia que lhe era característica:

Chicó:

Vamos embora, João!

João Grilo:

Mas Chicó, tenha vergonha, você ainda está com medo?

Chicó:

Estou, João, com um pressentimento ruim danado!

(2018, p. 125)

Chicó também é um personagem que traz consigo o conhecimento popular toda vez que tenta explicar como os “causos” por ele contados se justificam. Sempre que precisa argumentar

acerca de uma mentira contada responde com a frase “Não sei. Só sei que foi assim”, e a partir dela acha que foi suficiente toda a explanação dada. É o caso da história do peixe pirarucu, por exemplo:

João Grilo:

Seu pirarucu?

Chicó:

Meu, é modo de dizer, porque, pra falar a verdade, acho que eu é que era dele. Nunca lhe contei isso não?

João Grilo:

Não, já ouvi falar de homem que tem peixe, mas de peixe que tem homem, é a primeira vez.

Chicó:

Foi quando eu estive no Amazonas. Eu tinha amarrado a corda do arpão em redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento. Quando ferrei o bicho, ele deu um puxavante maior e eu caí no rio.

João Grilo:

O bicho pescou você!...

Chicó:

Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites.

João Grilo:

Três dias e três noites? E você não sentia fome não, Chicó?

Chicó:

Fome não, mas era uma vontade de fumar danada. E o engraçado foi que ele deixou pra morrer bem na entrada de uma vila, de modo que eu pudesse escapar. O enterro foi no outro dia e nunca mais esqueci o que o padre disse, na beira da cova.

João Grilo:

E como avistaram você, da vila?

Chicó:

Ah, eu levantei um braço e acenei, até que uma lavadeira me avistou e vieram me soltar.

João Grilo:

E você não estava com os braços amarrados, Chicó?

Chicó:

João, na hora do aperto, dá-se um jeito a tudo!

João Grilo:

Mas que jeito você deu?

Chicó:

Não sei, só sei que foi assim! Mas deixe de agonia que o povo vem aí.

(2018, p. 54-56)

Chicó retrata, portanto, uma parcela da sociedade que está fundada no conhecimento popular e religioso, onde o fato da simples afirmação se torna bastante e suficiente para a reprodução e propagação da ideia, passando esta a ser considerada como uma verdade absoluta.

Suassuna admite na peça que todos os homens são pecadores e tenta mostrar um caminho para a salvação, valendo-se do riso através das peripécias de João Grilo e Chicó, dando assim leveza à obra.

2.4. O cômico e o risível nos autos

Desde a Antiguidade o riso e a comédia têm servido para manifestar os vícios e as fraquezas humanas. Foi na Grécia antiga que a comédia se tornou via de passagem ao homem que não era digno de se prestar às tragédias, de ser chamado de herói. Desde então, aquilo que provoca o riso tem sido o que é condenável na humanidade. Por tal fato, os romanos cunharam a expressão *ridens castigat mores*, ou seja, através do riso, os costumes que estavam em desacordo com a moral eram castigados.

Pensando na relação entre comicidade e castigos, podemos dizer que o riso tem o poder de levar os sujeitos a repensarem nas representações sociais que exercem, principalmente nas categorias dominantes, visto que o riso também é uma forma de questionar as atitudes falhas dos seres humanos. Levando em consideração a função social que o riso ocupa, Bergson (1993) diz que: “Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social”. Desse modo, é permissível afirmar que o riso é um ato social.

Para a alta sociedade da Idade Média, o riso sempre foi visto como algo impróprio, imoral. Complementando o que foi exposto anteriormente, Suassuna, em sua *Iniciação à Estética*, diz que “do ponto de vista social, o riso é uma espécie de castigo ou reprimenda que a sociedade inflige a alguma coisa que a ameaça” (2005, p.155), o que explica o fato de o riso ser considerado tão perigoso ao longo do tempo.

No século XVI, em Portugal, com a contribuição de Gil Vicente, o riso é incorporado na cultura portuguesa do teatro, trazendo este elemento da cultura popular nas dramatizações realizadas nas cortes. Gil Vicente aproveitava a ocasião para criticar as imperfeições da sociedade portuguesa da sua época, principalmente os erros cometidos pelos representantes da Igreja. Ao analisar o *Auto da Barca do Inferno*, notamos o cômico como um fator predominante na peça. O Parvo, personagem cômico da obra, é o único que ironiza o diabo, vejamos:

Diabo: Ao inferno, entra cá!

Parvo: Ao inferno, ieramá?!
 Hiu! Hiu! Barca do cornudo,
 Pêro Vinagre beicudo,
 Rachador de Alverca, huhá!
 [...]

(1970, p. 115)

Desta forma, o riso tem a função social de criticar e reprimir os desvios e as fraquezas da sociedade. Para Bergson (1993), 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 no caráter, ou seja, no âmbito moral e psicológico. O risível e o cômico seriam uma forma de desfazer a rigidez, evidenciá-la, corrigi-la. Sob esta perspectiva é que o riso aparece na obra de Gil Vicente, seja através da ridicularização dos tipos sociais, da linguagem de baixo calão, o jogo de palavras ou pelo os equívocos na peça.

O personagem do Onzeneiro no *Auto da Barca do Inferno* representa a modernidade embrionária de Gil Vicente no que se refere ao teatro. Por ser o personagem do Onzeneiro um indivíduo que enriqueceu à custa dos altos juros de dinheiro, através de empréstimos aos necessitados, ele torna-se a figura de um antepassado dos nossos modernos penhoristas, a quem o diabo chama de seu “parente”. Personagem ambicioso, interesseiro, avarento, ganancioso e obsessivo por dinheiro, acaba condenado à barca do inferno por sua conduta. O fato de trazer consigo um bolsão, cria uma situação cômica quando questionado sobre o que havia dentro dele:

Anjo:

Porque esse bolsão tomará todo o navio.

Onzeneiro:

Juro a Deus que vai vazio!

Anjo:

Não já no teu coração.

(1970 – p. 113)

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 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.

Ao subverter a ordem, Gil Vicente apresenta o que há de corrupto no tecido social e apresenta ao público de sua época a única instância onde os homens podem ser julgados com verdadeira justiça, a instância supra terrena. Somente o céu ou o inferno podem decidir de forma justa sobre as fraquezas humanas. Por isso, o riso humaniza aquilo que se destrói de algum modo no comportamento do homem, alertando-o de algo que não está em perfeito funcionamento na sociedade.

O riso e o cômico também estão presentes no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Alguns artifícios propiciadores do riso na peça assemelham-se aos usados por Gil Vicente em sua época, como o fazer alguém de bobo, porém na obra do poeta paraibano aparecem outros como a repetição de palavras, por exemplo:

Mulher:

(Entrando) – Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

João Grilo:

(Mesmo tom) – Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

(Dá uma cotovelada em Chicó)

Chicó:

(Obediente) – Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

(2018, p. 56)

Em relação à repetição de palavras, pode-se mencionar o efeito hilariante decorrente do caráter sucessivo e mecânico da interjeição que, supostamente, só se emite espontânea e até

inesperadamente. O humor ocorre também no fato de João Grilo dar uma cotovelada em Chicó para que o amigo também “chore” pela perda do cachorro da Mulher do padeiro.

Outro mecanismo ligado ao risível é a presença da decepção na obra. No *Auto da Compadecida* a decepção ocorre no momento em que Chicó, depois de ficar feliz com a notícia de que João Grilo havia sobrevivido, lembra-se de que havia feito a promessa que os deixaria pobres novamente:

João Grilo:

Por que essa gritaria, homem de Deus?

Chicó:

Eu pensei que você tinha morrido, João!

João Grilo:

E o que é que tem isso, homem?

Chicó:

Tem que eu, pensando que não tinha mais jeito, fiz uma promessa a Nossa Senhora para dar todo o dinheiro a ela, se você escapasse!

João Grilo:

Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora!

Chicó:

Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora!

(2018, p. 185)

Outro artifício que propicia o riso usado no auto de Suassuna é a mentira, como podemos observar no trecho abaixo quando João Grilo conta a Chicó que vai vender um gato à Mulher do padeiro:

João Grilo:

Pois vou vender a ela, pra tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro!

Chicó:

Descome, João?

João Grilo:

É, descome, Chicó. Come, ao contrário.

Chicó:

Está doido, João! Não existe essa qualidade de gato.

João Grilo:

Muito mais difícil de existir é pirarucu que pesca gente e você mesmo já foi pescado por um.

Chicó:

É mesmo, João, do jeito que as coisas vão eu não admiro mais nada!

(2018, p. 86)

Nota-se que João Grilo convence Chicó a participar da façanha com uma mentira contada por ele mesmo. Pois, no decorrer do auto, o coadjuvante de suas trapaças conta que foi pescado por um peixe pirarucu. A desigualdade é uma realidade vivenciada por muitos sertanejos, e, como armas de defesa para a sua sobrevivência percebemos a esperteza e astúcia dos personagens considerados “amarelos”. É interessante também destacar que na peça a mentira representa a queda e, ao mesmo tempo, a salvação do homem se pensarmos em João Grilo, já que este teve a chance de reviver.

Suassuna cria em seus personagens tipos cômicos e burlescos, e são esses personagens que caracterizam e evidenciam as corrupções, os fracassos e as trapaças que individualizam o ser humano e macula toda a sociedade. Desse modo, nos é possível afirmar, que Ariano investiga, da mesma maneira que Gil Vicente, as submissões da humanidade, os indivíduos típicos da sociedade, o falar popular, denunciando, através do cômico, o mundanismo, os vícios cometidos pelos representantes da Igreja e a injustiça social que assola os mais oprimidos no sertão.

Um outro ponto a ser analisado em relação ao cômico é que o coletivo se faz válido, para que o mesmo tenha forças e sua repercussão se amplie; ou seja, a peça só atingirá o seu objetivo se provocar no público o riso. Observa-se, com essa afirmação, o mesmo pensamento que tem o estudioso Bergson (1993), quando diz: “o riso parece precisar de eco”. Nota-se, portanto, que o riso é, principalmente, em um grupo, primordial para não nos sentirmos sozinhos, ou seja, o riso não é tão desfrutável individualmente quanto que coletivamente.

Pode-se afirmar, portanto, que o teatro como crítica social se torna muito mais eficiente quando se trata da comédia, pois este tipo de representação permite ao espectador realizar uma reflexão pautada muito mais na razão do que na própria emoção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Gil Vicente foi incumbido de divertir a corte da sua época e o fez com maestria com suas peças teatrais. Em suas obras satirizou as diferentes classes sociais e não temia em apontar o que de errado via na sociedade, acreditava que era necessário restabelecer a moral e a religiosidade que andavam sucumbidas. O auto, inspirado nos mistérios, milagres e moralidades medievais, era um dos gêneros textuais escolhidos pelo autor, pois trazia a intenção moralizante ou religiosa como característica.

Seus personagens eram generalizações, símbolos ou alegorias que personificavam anjos, demônios, vícios, virtudes, instituições sociais, tipos humanos e categorias profissionais entre outros e, através da função didática de sua peça, Gil Vicente satirizava a sociedade da época. Assim, o dramaturgo português construía as cenas de seu teatro, misturando elementos sérios e cômicos, passando de um tom a outro sem qualquer restrição.

O *Auto da Compadecida*, por sua vez, é uma peça teatral que retrata também dentro do gênero auto a experiência religiosa do sujeito nordestino e a sua relação com o contexto de privações provocado pela pobreza e seca, permeado por uma riquíssima cultura que lhe é peculiar. A inventividade de Suassuna se aproxima em muito do ideário vicentino por ser capaz de unir o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, o universal a partir do regional; além, obviamente, da temática religiosa. As situações retratadas na peça, como o mundanismo da igreja, o coronelismo, o adultério, a avareza da pequena burguesia e a miséria do sertanejo, constituem a representação do real dentro da obra, numa perspectiva moralizadora e satírica, o que condiz com o tratamento dos folhetos populares e também com o gênero textual do medieval.

Durante a pesquisa, ficou evidente que há, portanto, uma intertextualidade entre as peças de Gil Vicente e Ariano Suassuna. Uma dessas intertextualidades ocorre, por exemplo, com a representação de personagens simplórios, bobos, de origem humilde que perante à sociedade tornam-se motivos de zombaria, provocando muitas vezes o riso. No caso do *Auto da Barca do Inferno*, tal representação ocorre através do Parvo, enquanto que no *Auto da Compadecida*, quem desempenha tal papel é João Grilo. O interessante é que em ambas as obras este tipo de personagem, considerado bobo, é que desmascara a sociedade e enfrenta o Diabo. Na verdade, são a representação de indivíduos que usam de bastante esperteza e astúcia para sobreviver, o Parvo na corte Portuguesa e João Grilo no sertão nordestino.

Nesta perspectiva, é pertinente ressaltar que no auto português, bem como no auto nordestino, o descaso e a exploração da burguesia para com o povo são representados, respectivamente, pelas figuras do Sapateiro e do Padeiro, por exemplo. Além disso, tanto os nobres da peça vicentina quanto a aristocracia rural da peça brasileira têm o ócio como importante característica.

Com relação aos personagens religiosos, estes têm como função revelar a atitude mesquinha e o mundanismo, incluindo o apego ao dinheiro, o que não condiz com o seu papel social ligado aos rituais sagrados. Tal atitude é observada em ambos os autos, porém a caracterização dos personagens ocorre diferentemente; em *Gil Vicente* o clérigo traz consigo objetos e uma dama que o condena, enquanto que em *Suassuna* a encenação, ou seja, as rubricas e o próprio texto são responsáveis por essa caracterização no palco.

Um ponto que nos chama a atenção em relação aos personagens ligados à Igreja no *Auto da Compadecida* é que de todos os personagens desvirtuados, ruins ou sem escrúpulos na peça, o Palhaço cita apenas os eclesiásticos ao mencionar o julgamento, excluindo, por exemplo, o padeiro avarento e sua mulher adúltera.

Essa simbologia de aproximação entre o sagrado e o humano que aparece nas obras analisadas permite ao leitor/espectador tomar conhecimento de que estará diante de uma relação entre a justiça humana e a divina, sendo esta ideia apoiada no imaginário coletivo segundo a qual após a morte todos nós teremos o “juízo final”.

No *Auto da Barca do Inferno*, os representantes da nobreza e clero vigente são condenados, ao passo que em *Suassuna* os mesmos têm a intervenção da misericórdia, pois o povo mostra certas intimidades com Nossa Senhora, que lhes permite ter um desfecho diferente na peça em relação aos personagens vicentinos.

Assim, os personagens de *Suassuna*, mesmo estando carregados de aspectos regionais, conservam seus elementos universais que transportam a obra para um patamar único, unindo as várias influências que cercaram o autor, desde o teatro popular nordestino até os pícaros da Idade Média. Pode-se citar como exemplo deste tipo de personagem João Grilo e Chicó. Sendo João Grilo o representante mais humilde, é perdoado e absolvido. Em *Suassuna*, Severino também tem o perdão, já que na cultura nordestina o cangaço é justificado pela violência e opressão que o nordestino sofre durante a vida. No *Auto da Barca do Inferno*, o parvo representa a ingenuidade do povo português humilhado e explorado pela corte, enquanto os quatro

cavaleiros têm a absolvição por morrerem em nome da Igreja nas Cruzadas sendo, portanto, imunes ao pecado cometido.

A comicidade está presente nas duas obras que compõem o *corpus* deste trabalho e desempenha a função social de denunciar vícios de uma dada sociedade, para que haja uma possível releitura e transformação da mesma. Mesmo o riso sendo visto como algo impróprio, imoral, e, banido durante a Idade Média, foi utilizado pelo homem como modo de autoanálise e revisão de seus atos. Desse modo, o riso serve de instrumento para conscientizar os indivíduos na época de Gil Vicente. Relacionando o cômico a Ariano Suassuna, percebemos que o autor tenta “aproximar-se da vida real, de modo a detectar-lhe certos aspectos, precisamente os que provocam o riso” (MOISÉS. 2004, p. 81). O espaço onde a peça se desenrola, a atmosfera sertaneja que envolve a peça, traz ao palco esta parcela da população composta pelos tipos comuns, pelos fatos corriqueiros, provocando com suas trapaças e mentiras o riso na obra *Auto da Compadecida*. Pode-se compreender, dessa forma, que o escritor paraibano tece a sua crítica social através do humor de seus personagens.

Outro ponto analisado aborda o fato de a peça vicentina ser apresentada como uma procissão, ou seja, os personagens entram um a um, não há um enredo, não há uma ação contínua, encadeada, com começo, meio e fim. As cenas desenvolvem-se sem relação de causalidade, constituindo quadros mais ou menos independentes. A obra de Suassuna tem um enredo que envolve os personagens em ação e apresenta a figura do Palhaço como interlocutor, ou seja, ao mesmo tempo que conversa com alguns personagens no decorrer dos atos, também dialoga com o leitor/espectador com o intuito de provocar o riso e também de levá-lo a refletir sobre a crítica que está sendo realizada.

Dessa forma, enquanto o auto vicentino contribui para que o homem renascentista refletisse sobre os seus atos, buscando transformá-los para alcançar a salvação celestial, Suassuna, com humor, satiriza o contexto político-social de nosso país, onde as injustiças predominam e o pobre, que é a maioria de nossa população, vive o contexto da miséria e exploração, restando apenas a apelação aos santos e à misericórdia divina para que, após a morte, tenham ao menos a justiça divina, já que em vida não teve a mesma sorte.

O fato de o *Auto da Compadecida* se aproximar das obras vicentinas não significa que Ariano Suassuna tenha feito uma cópia ou uma reprodução dos temas e personagens de Gil Vicente. Ou mesmo uma imitação do Romanceiro ou dos cordéis que influenciaram a obra. Ao contrário, o autor consolida sua linhagem literária dialogando com autores do passado ou do

presente, estabelecendo formas particulares de intertextualidade. Assim, cria e recria enredos, cenários e personagens capazes de expressar toda a angústia que perpassa a sofrida existência humana do sertanejo, permitindo que sua obra seja autêntica e contagiante ao leitor/espectador de todos os tempos.

O modo, portanto, como Suassuna utiliza nesta peça o medievo ibérico, os episódios e personagens de uma tradição antiga como a literatura de cordel, com séculos de existência, dá-nos um bom exemplo de como recorrer a estas fontes. Copiar, mas transformando. Reutilizar, mas dando sangue novo. Na medida do possível, tentar escrever algo tão novo e tão vivo quanto o original; procurar fazer da obra algo que o autor do hipotexto pudesse apreciar com prazer e aplaudir com orgulho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, M.T.A. *Gil Vicente no nordeste brasileiro*. In: Brilhante, M.J. et al. *Gil Vicente 500 anos depois*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p.241-252, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARROS, Diana Luz de & Fiorin, José Luiz (Org). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidades: em torno de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BARROS, Leandro Gomes de. *O cavalo que defecava dinheiro*. Acervo digital da casa Rui Barbosa. Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao - Acesso em 15 de agosto de 2019.

_____. *O Dinheiro*. Acervo digital da casa Rui Barbosa. Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao - Acesso em 15 de agosto de 2019.

BAKHTIN, M. (1929/1963). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª edição. Brasília/São Paulo: Editora UnB/HUCITEC, 1993.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade. /UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso - ensaio sobre a significação do cômico*. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BERNARDES, José Augusto. *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*. Volume I e II. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

_____. J. A. *Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

_____. J. A. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol II. Lisboa: Verbo, 2003, p.77-153.

BERTROLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BEZERRA, C.R.A. *Do teatro ao cinema: três olhares sobre o Auto da Compadecida*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. Anais. São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/17726>

CANDIDO, Antonio. ROSENFELD, Anatol. ALMEIDA PRADO, Decio de. SALLES GOMES, Paulo Emilio. *A personagem de ficção*. Editora Perspectiva.

_____, A. *Dialética da Malandragem*. Revista USP. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/69638/72263/>

CARDOSO, Dolores Pires Tânia; GARBELINI, Mônica Aguiar Moreira Felipe. *A Sátira Social De Gil Vicente Na Peça O Auto Da Barca Do Inferno (1517)*. Miguillim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 3., n. 3, SET.-DEZ. 2014, p. 60-68.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 45. ed. São Paulo: Ática, 2001.

COELHO, Jacinto do Padro. *Dicionário de Literatura*. 3.^a edição, 1^o volume, Porto: Figueirinhas, 1979.

COSTA, Dalila Pereira da. *Gil Vicente e sua época*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

COSTA, Jonas Nogueira da. *O Tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ed. Loyola, 2015.

CASTRO, Catarina de. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/gracioso/> Acesso em: 14/09/2020.

DACANAL, Débora Cristina. *O Parvo em Gil Vicente e o Gracioso em Antônio José da Silva: Expressões do Cômico no Teatro Português*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2011.

FERREIRA, Valéria Marcelino. *Os Autos da Barca do Inferno, da Barca do Motor Fora de Borda, e da Compadecida sob a Óptica da Moralidade*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUINSBURG, Jacó et al. (Org.). *Semiologia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates).

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. 2.ed. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1985

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

_____, J. *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 60

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: *Poétique – revista de teoria e análise literárias*. Livraria Almedina, 1979, p. 05-50.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

LIMA, Silvino P. de. *O castigo da Soberba*. Disponível em: <http://cordelparaiba.blogspot.com/2014/03/o-castigo-da-soberba-obra-recolhida-por.html>

Acesso em: 15 de agosto de 2019.

LOPES, Oscar, SARAIVA, Antônio José. Gil Vicente. In: *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001, p. 189-125.

MAGALDI, Sábato. *Introdução ao teatro*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

_____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Global Editora, 1997.

MACHADO, Irley. (2007). *Gil Vicente: o teatro e o ambiente medieval de sua obra*. *OuvirOUver*, 1 (1). Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/219>

MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Esdeva Empresa Gráfica LTDA. Juiz de Fora – MG, 1988.

MEYER, M. *Literatura comentada* – Autores de Cordel. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *M. A literatura portuguesa*. 30.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____, M. *A Literatura Portuguesa*. In: O teatro popular Gil Vicente. 13. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 153).

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008.

SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Rio de Janeiro: Editora Europa-américa, 1965.

SARAIVA, Antônio José. *História da Cultura em Portugal. Gil Vicente: Reflexo da Crise*. Lisboa: Gradiva, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHNEIDER, M. *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985 (Apud: SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008)

SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Portuguesa. Idade Média (vol. 1)*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. In: *A Compadecida e o romanceiro nordestino*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.173-188.

_____, A., [2008a]. *Almanaque Armorial*. In: *O teatro, o circo e eu*. Rio de Janeiro: José Olympio. 2008, p. 209-212.

_____, A. *Auto da Compadecida*. 39.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____, A. *A Compadecida e o romanceiro nordestino*. In: SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2007, p. 30.

_____, A. *Iniciação à Estética*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. 6 ed. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2009.

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

VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

_____, Gil. *Obras completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942.