

CHRISTIANE MARQUES SZESZ

**UMA HISTÓRIA
INTELECTUAL DE
ARIANO SUASSUNA:
LEITURAS E
APROPRIAÇÕES**

Brasília
2007

CHRISTIANE MARQUES SZESZ

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em História, programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília (UnB). Orientador: Professor Dr. Estevão Chaves de Rezende Martins.

Brasília
2007

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Processos Técnicos BICEN/ FUB

S Szesz, Christiane Marques.
Uma história intelectual de Ariano: leituras e apropriações
Suassuna. / Christiane Marques Szesz. Brasília. 2007. 300 f.

Tese (Doutorado em História).
Universidade de Brasília. DF.
Orientador: Estevão Chaves de Rezende Martins

1. Ariano Suassuna, História Cultural, História intelectual.
2. Ariano Suassuna, obra, texto, contexto.
3. Ariano Suassuna, história da leitura, apropriação. I
Resende Martins. Estevão Chaves de .II Universidade de
Brasília- Doutorado em História. III.T

CDD:

TERMO DE APROVAÇÃO

CHRISTIANE MARQUES SZESZ

UMA HISTÓRIA INTELECTUAL DE ARIANO SUASSUNA: LEITURAS E APROPRIAÇÕES

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de doutor no programa de Pós-Graduação em História. Setor Ciências Humanas da Universidade de Brasília pela seguinte banca examinadora:

Orientador :Prof Dr.Estevão Chaves de Resende Martins
Universidade de Brasília. DF

Dr^a Maria Tereza Ferraz Negrão de Mello
Universidade de Brasília. DF

Dr^a Elizabete Sanches Rocha
Universidade Estadual Paulista.SP

Dr Luís Sérgio Duarte da Silva
Universidade Federal de Goiás.GO

Dr^a Silvana Oliveira
Universidade Estadual de Ponta Grossa.PR

Dedico

A meu pai (in memorian) e minha mãe
Ao Renato

Agradecimentos

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão deste trabalho, dando-me carinho e/ou valiosas observações acadêmicas. De forma muito especial ao meu orientador professor Estevão Chaves de Rezende Martins que acolheu meu projeto na UNB e me iniciou nos debates historiográficos da história intelectual e da história das idéias. Agradeço imensamente sua compreensão e sua paciência. Agradeço aos professores que compuseram a banca de qualificação e em especial a professora Thereza Negrão que tanto insistiu para que eu também destacasse no trabalho as tradições satíricas presentes em Ariano Suassuna.

Aos meus colegas da Universidade Estadual de Ponta Grossa que assumiram minhas atividades acadêmicas, durante um ano, para que eu pudesse realizar os créditos do curso de doutorado aqui na Universidade de Brasília.

Aos meus pais, meu pai (in memoriam) e minha mãe, pelo incentivo, pela dignidade e por acreditar que a perseverança e o trabalho eram os caminhos para as conquistas. E de forma muito especial ao meu marido Renato que foi meu grande amor, amigo e o apoio de todas as horas, com quem também fiz longas conversas sobre minhas inquietações de pesquisa.

RESUMO

Procurou-se mostrar as origens intelectuais de alguns temas e personagens do escritor paraibano Ariano Suassuna. Ou seja, o contexto do autor, e de seus textos, foi investigado através da averiguação do modo como ocorreram suas apropriações e transferências intelectuais. A partir dos anos de 1945, Ariano Suassuna, em conjunto com outros escritores, lançou o Teatro de Estudante e passou a utilizar temas e fontes da forma popular de cultura para compor seus textos. Entre 1948-1953 escreveu diversas peças de teatro, como o Auto da Compadecida, exemplo de apropriação de folhetos, contos e textos clássicos. Para analisar a relação entre texto e contexto foram utilizadas as reflexões de Dominick LaCapra sobre história intelectual. Foi também utilizado o conceito de apropriação de Roger Chartier. Foi possível constatar, na obra de Suassuna, a intertextualidade de personagens e temas fruto da recepção, pelo autor, de folhetos, almanaques e relatos orais da forma popular de cultura. Além destas influências, foi também perceptível a apropriação de tradições letradas como a sátira picaresca, ou a figuração cristã medieval, para a composição de personagens como Benedito, João Grilo, Chicó ou Quaderna.

PALAVRAS-CHAVE: Ariano Suassuna; texto e contexto, apropriação.

Título: Uma história intelectual de Ariano Suassuna: Leitura e apropriações

ABASTRAT

This work is meant to show the intellectual origins of some subjects and characters of Ariano Suassuna, a writer from the State of Paraíba. The context of the author and his texts were investigated through the examination on how his appropriateness and intellectual transferences had occurred. Starting in 1945, Ariano Suassuna, with some other writers, launched The Teatro de Estudante (Student's Theater) and introduced themes and sources taken from the popular culture to write his texts. Between 1948-1953 he wrote several plays, like *O Auto da Compadecida*, an example of the appropriation of leaflets, short stories and classical texts. To analyze the relationship between text and context, Dominick LaCapra's ideas on intellectual history were used. The concept of Roger Chartier's appropriateness was also used. It was possible to verify, in Suassuna's work, the intertextuality of the characters and themes, the result of the perception, by the author, of leaflets, almanacs and oral reports of the popular form of culture. Besides these influences, for the composition of characters such as Benedito, João Grilo, Chicó ou Quaderna, the appropriation of literate traditions like the picaresque satire or the medieval Christian figuration was also perceived.

Key words: Ariano Suassuna, text and context, appropriation.

Title: Un intellectual history of Ariano Suassuna: lectures and appropriation

SUMÁRIO

RESUMO	iii
ABSTRAT	iv
INTRODUÇÃO	1
1 ORIGENS INTELECTUAIS DE ARIANO SUASSUNA: O PROBLEMA DA FORMA POPULAR DE CULTURA	9
2 TEXTO CULTO E LITERATURA ORAL: LEITURAS E APROPRIAÇÕES	49
3 INFERNO, JULGAMENTO E SALVAÇÃO DA ALMA	123
4 HISTÓRIA E SÁTIRA E CARNAVALIZAÇÃO NO ROMANCE A PEDRA DO REINO	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS	283
FONTES E REFERÊNCIAS	286

INTRODUÇÃO

Um das preocupações desta pesquisa foi procurar mostrar as origens intelectuais de alguns temas e personagens do escritor paraibano Ariano Suassuna. Procurou-se observar, principalmente, as influências do folheto nordestino, dos contos orais e dos almanaques para a criação de personagens como Benedito, João Grilo, Chicó ou Quaderna.

Em um dos mais informativos textos sobre o escritor, uma tese de doutorado da Universidade de Paris III, de 1981, Idelette Muzart Fonseca dos Santos argumentou que o romance *A Pedra do Reino*, publicado por Ariano Suassuna em 1971, era comparável a um romance de cavalaria (“cavaleiro = cavalheiro”). Os sonhos utópicos de Quaderna seriam semelhantes a um Don Quixote enlouquecido. O herói do romance de Suassuna, Don Pedro Dinis Quaderna, seria portanto uma apropriação de Don Quixote, pois Suassuna fora influenciado pelo aspecto “maravilhoso cavalheresco”¹ do romance de cavalaria. A autora pouco fala do herói picaresco, preferindo ver Quaderna como um cavaleiro, manifestação de romances de cavalaria.

Outros estudos acadêmicos, que analisaram as influências da forma popular de cultura nas obras do escritor, procuraram mostrar que a imaginação criativa de Ariano Suassuna privilegia aspectos medievais, renascentistas e barrocas. Este é o caso, por exemplo, da tese de doutorado de Lígia Vassalo, intitulada “*Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna*”, defendida na Faculdade de Letras da UFRJ, em 1988². Ao procurar mapear algumas fontes européias do escritor, a autora defende que o próprio sertão brasileiro é caracterizado por estruturas de poder e propriedade semi-feudais. A principal hipótese de Lígia Vassalo é provar os “inumeráveis aspectos medievais que permeiam a obra dramática de Ariano Suassuna”. Ou seja, a autora parte do argumento do suposto caráter medieval do

¹ MUZART, Idelette. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*. Campinas : UNICAMP, 1999, p. 81-97, 116.

² A tese foi publicada em VASSALO, Lígia. *O Sertão Medieval: origens européias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. Apesar da autora estruturar sua proposta de análise a partir de um estudo intertextual, ela se limita a apontar quais tradições estão presentes na obra sem se preocupar com o contexto.

Nordeste do Brasil: “a estrutura social do Nordeste brasileiro, de modo geral até o início da era Vargas, se identificaria com a situação medieval portuguesa e mesmo européia”³.

Para Lígia Vassalo, a oralidade portuguesa sobrevive na literatura popular nordestina desde o descobrimento. Tal oralidade:

“se fixa em especial nessa região, depositária do acervo cultural e social da Europa medieval onde permanece devido a múltiplas razões: por ser a mais antiga zona de colonização que prosperou; pelo isolamento prolongado em que a região permaneceu; pelo encontro e cruzamento contínuo de raças e culturas; pela estabilidade e longa duração de uma organização social semi-feudal de latifúndio e patriarcalismo, perpetuadora das tradições herdadas”⁴.

Deduz-se que o universo poético e criativo de Suassuna é extremamente complexo, a ponto de incentivar um debate que o compara a autores de romances de cavalaria, ou até mesmo vêem o Nordeste como medieval, renascentista ou barroca (ou tudo isso conjuntamente).

O caráter medieval do Nordeste transformou-se em questão temática de debate por intelectuais de áreas como a crítica literária, a música, o teatro e a história da literatura. Mas autores como Didier de Moraes procuram limitar a tese do medievalismo nos textos de Suassuna:

“Entretanto, a proximidade cosmológica do medievo europeu com o Nordeste brasileiro, que se faz expressar em temas, religiosidade e ambivalência na visão de mundo, do qual surgem as recriações armoriais, não pode ser pensada como sobrevivência cristalizada que se justifica pelo isolamento ou fenômeno de pouca mudança social no interior sertanejo. Não pretendemos estabelecer uma noção de continuidade entre o medievo europeu e a cultura do interior nordestino, porque entendemos que o antigo vem revestido de sentidos instituídos pelo novo”⁵.

³ VASSALO, Lígia. *Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro : Tese de Doutorado, Faculdade de Letras da UFRJ, em 1988, p. 1. Tal tese lembra os termos do debate historiográfico do período estruturalista (com auge nos anos 1950-1960). E, pelo menos entre os historiadores, seria de difícil sustentação após a crise dos paradigmas posterior a 1980.

⁴ VASSALO, Lígia. *Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna*. Op. Cit., p. 50.

⁵ MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial*. Recife : UFPE, 2000, p. 179.

Embora haja muitos textos sobre o escritor paraibano, tais estudos limitam-se à aspectos parciais, e tendem a negligenciar problemas como a influência da literatura oral expressa pelos contos ibéricos dos séculos XVI e XVII. Trabalhos como o de Mário Guidarini, por exemplo, afirmam que pícaros como João Grilo, Chicó e o quengo Negro Benedito personificam apenas personagens do sertão nordestino⁶. Interpretação semelhante é perceptível também em Idelette Muzart, para quem tais personagens inspiraram-se nos contos de Malazartes no Brasil⁷.

Outro aspecto relevante neste debate é que a historiografia é quase-unânime em afirmar uma relação de identidade entre o cordel português e a literatura de folhetos nordestina, esta proveniente daquele. Em tese de doutorado recente, porém, a historiadora Márcia Abreu procurou refutar esse lugar comum, e sugere com evidência de detalhes que o folheto nordestino não é uma herança portuguesa⁸.

Ora, o fato de Ariano Suassuna reinventar em seus textos situações como cavalhadas, histórias de romances de cavalaria, com reis e fidalgos, seria argumento suficiente para caracterizar a “medievalidade” do sertão em pleno século XX?

O objetivo deste trabalho é, pois, bem mais modesto que os arrolados acima. E se preocupa mais em contextualizar a produção intelectual de Ariano Suassuna para observar suas leituras e o modo de suas apropriações e adaptações tanto da literatura de folhetos e dos contos orais, quanto dos almanaques.

Noções como contexto, leituras e apropriações serão tratadas a seguir.

REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

⁶ GUIDARINI, Mário. *Os pícaros e trapaceiros de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ateniense, 1992.

⁷ MUZART, Idelette. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*. Op. Cit., p. 235-239.

⁸ Cf. ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas : Mercado de Letras : Associação de Leitura do Brasil, 1999.

Nesta tese serão utilizadas algumas ferramentas teóricas da história intelectual, como contexto e apropriação.

A reviravolta cultural que tem caracterizado a recente mudança de paradigma da ciência da História (*cultural turn*), parece ter gerado duas noções predominantes para o conceito de cultura, quais sejam: há uma cultura como um sistema de símbolos e significações (retórica, lingüística), e há ainda uma cultura como prática. Apesar das divergências, sugere-se ainda a possibilidade de se pensar estas duas perspectivas em conjunto. Ou seja, a noção de cultura “pode ser entendida como uma dialética entre sistema e prática”⁹.

Esta é uma constatação importante. Já que se pretende, a seguir, pensar a história intelectual da perspectiva dos métodos de interpretação de textos debatidos por diferentes escolas teóricas como a história cultural francesa, a história literária norte-americana e a história contextualista inglesa. Isto porque a produção historiográfica que se seguiu à inflexão da *cultural turn* renovou conceitos como práticas, apropriações e cultura popular (a história cultural) e contexto (escola de Cambridge e *linguistic turn*). E houve ainda debates entre noções como história da retórica e história literária, textualismo e contextualismo, história e ficção, internalismo e externalismo.

Os métodos da história intelectual úteis para auxiliar na interpretação do escritor Ariano Suassuna serão expostos, pois, a partir de duas linhas de raciocínio: 1) primeiramente, a dificuldade em lidar com os mais variados significados dos textos gerou preocupações comuns à noções como “contexto lingüístico” (Quentin Skinner), “história da *traditio*” (J. Pocock), e *worklike* (Dominick LaCapra); 2) Em segundo lugar, se procura conceituar a noção de apropriação, de Roger Chartier, noção útil para compreender e delimitar o complexo conceito de “cultura popular”, tão habitual em Ariano Suassuna.

Quentin Skinner formulou a noção de contexto intelectual e retórico em que foram concebidos os textos porque, para ele, há uma relação de equivalência entre vocabulário e ação, entre ato de fala e contexto lingüístico. É essencial “o contexto das obras anteriores e dos axiomas herdados a propósito da sociedade política, bem como o contexto das

⁹ SEWELL, JR, William H. “The Concept(s) of Culture”. In: BONNEL, Victoria E.; HUNT, Lynn (org). *Beyond the cultural turn: new directions in the study of society and culture*. Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 52. Ver também o “Prefácio” dos organizadores do livro, principalmente as páginas 12-14.

contribuições mais efêmeras da mesma época ao pensamento social e políticos". O contexto intelectual se contrapõe, para Skinner, à limitação de "ler o texto `vezes e vezes sem conta', como propuseram os expoentes do procedimento `textualista'". O vocabulário evidencia e se delinea como um dos fatores a determinar a ação do autor¹⁰.

Esse aspecto do contextualismo, porém, sofreu acesa crítica¹¹. Sob este aspecto é necessário esclarecer que há algumas diferenças de abordagens entre o contextualismo de Pocock e de Skinner, sendo que este atribui maior importância ao intencionalismo dos autores¹². Pocock procurou reformular o problema da intenção, efetuação ou "performance" do autor na elaboração de seu texto, através da noção de "continuidade e mudança" de um texto¹³.

Pocock sugere, pois, um método para compreender as tradições da "existência de um *continuum* e de *performances* de autores". Tal método para compreender a história da linguagem política deve, segundo Pocock, privilegiar o texto em sua tradição¹⁴.

Enquanto para Pocock a história da linguagem deve privilegiar o texto em sua tradição, LaCapra insiste nos diversos usos e interpretações das formações discursivas estudadas em sua dinâmica temporal. Como Pocock e Skinner, LaCapra também propõe superar a dicotomia clássica entre o ponto de vista internalista e a abordagem externalista

¹⁰ SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996, p. 10-13. SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. São Paulo : UNESP/Cambridge, 1999, p. 21, 22.

¹¹ Cf. BEVIR, Mark. "Mind and method in the history of ideas". *History and Theory* 36 (February 1997), 167-189.

¹² Cf. DOSSE, François. *La marche des idées : Histoire des intellectuels - Histoire intellectuelle*. Paris : Éditions la Découverte, 2003, p. 240-241.

¹³ Cf. POCOOCK, John. *Linguagens do ideário político*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 42-49. Um dos argumentos mais utilizados pelos textualistas (críticos do contextualismo) é o da morte do autor e da intersubjetividade do texto, isto é, o texto se dissolve em uma série ininterrupta de interpretações. Essa morte do texto tornaria inútil sua inserção em um contexto lingüístico, uma vez que o texto não exerceria nenhuma autoridade. Cf. HARLAN, David. "A História Intelectual e o retorno da Literatura". In. RAGO, Margreth; GIMENES, Renato (org.). *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas : UNICAMP, 2000, p. 15-62. TUCK, Richard. "História do pensamento político". In.: BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo : UNESP, 1992. PALTÍ, Elías. "El `giro lingüístico': debates y problemas em la historia intelectual norteamericana". *Logos* (Enero - Abril 1996). Texto disponível, em 30 maio 2003, no endereço: http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/lasalle/logos/70/sec_4.htm.

¹⁴ Cf. POCOOCK, John. *Linguagens do ideário político*. Op. Cit., p. 54-85.

graças a rearticulação destas duas dimensões. Para LaCapra, no entanto, há dois níveis de análise de uma obra: 1º) pode-se localizar o plano documental que retorna à literalidade, a factualidade que o observador fala de uma realidade empírica passada e reconstruída; 2º) O outro plano é denominado *worklike*, que retorna a parte interpretativa, da imaginação e do engajamento de uma história intelectual que dialoga com o passado a partir de questões do presente¹⁵.

A principal contribuição de LaCapra neste sentido é sugerir seis “contextos” para auxiliar a interpretar o autor e sua obra: são eles a relação entre a intenção do autor e o texto (intenções), a relação entre a vida do autor e o texto (motivações), a relação da sociedade para o texto (sociedade), a relação da cultura para o texto (cultura), a relação de um texto para o *corpus* do escritor (*corpus*) e a relação entre os modos de discurso e o texto (estrutura). No 4º plano, sobre a reconfiguração das relações entre as obras e os diversos níveis culturais, LaCapra convida a levar em consideração a diferença entre uma abordagem histórico-documental e uma abordagem mais dialógica. Para ele, é legítimo restringir a abordagem histórica a uma legítima ambição historicista e documental para restituir o contexto dos atores num momento passado preciso, excluindo as interpretações mais tardias, algo que é condição de não postular um pseudo-objetivismo do historiador. Reitera-se que tal concepção de LaCapra, para renovar a história intelectual, é semelhante às preocupações dos historiadores contextualistas da escola de Cambridge. Mas, segundo LaCapra, não é suficiente mostrar a existência de uma influência ou de um paradigma comum, mas deve-se elucidar com o maior número de detalhes possível a maneira como as obras procederam a estes empréstimos. Para LaCapra, um exemplo seria a forma como Mikhail Bakhtin usa a noção de diálogo (*dialogue*) entre cultura do saber e cultura popular¹⁶. Chega-se aqui às preocupações que estão na raiz da ascensão da história cultural, e que serão valiosas para interpretar os textos de Ariano Suassuna. Nos anos 1970, Michel de Certeau, Jacques Revel e Dominique Julia criticaram a

¹⁵ Cf. LACAPRA, Dominick. “Rethinking Intellectual history and Reading Texts”. In. LACAPRA, Dominick; KAPLAN, Steven L. *Modern European Intellectual History: reappraisals and new perspectives*. Ithaca; London : Cornell University Press, 1982, p. 47-85. O mesmo artigo foi publicado em LACAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca; London : Cornell University Press, 1983.

¹⁶ Cf. LACAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Op. Cit., p. 36, 50-53.

simples hierarquização da relação cultura popular e cultura do saber até então predominante. A cultura popular era então vista como uma forma degradada da cultura de elite, elaborada por clérigos especializados, segundo Robert Mandrou e Geneviève Bollème. Já para Marc Soriano, ela seria a ressurgência inferior de uma cultura oral que se baseia na literatura clássica. Certeau, Julia e Revel propuseram, então, uma espécie de democracia cultural: “Se recusamos a distinção elite/povo, não podemos ignorar que um ato escrito (o nosso por conseguinte), visa não somente suprimir a história de uma repressão, mas fundar um tipo novo de relato: é o último engano do saber que se reserva a profecia política”¹⁷.

Ou seja, ainda que o mundo cultural seja atravessado por linhas de tensão, por relações de dominação, por tentativas de hierarquização, é necessário compreender que as relações entre culturas dominantes e dominadas são complexas e não podem se reduzir a uma simples transposição degradada de uma relação à outra. Fundamentalmente híbridas, elas são feitas de empréstimos e trocas, captação e desvio. Michel de Certeau conclui por notar que a cultura popular é levada a procurar as “‘maneiras de fazer’ a cultura dominante transformar-se em quotidianidade”¹⁸.

Há, pois, um caráter não mecânico da recepção das mensagens da cultura dominante pelas categorias populares, através de um reparo muito seletivo. Esse problema das formas de recepção transformou-se, assim, em ferramenta para se pensar os modos de apropriação de textos, desde seus suportes, seus pontos de ancoragem institucionais, até o estudo das práticas socialmente diferenciadas: práticas ecléticas que atravessam frequentemente os estratos sociais¹⁹.

Roger Chartier, cujos textos sobre história do livro e história da leitura inspiraram essa tese, define apropriação da seguinte forma: “a apropriação tal qual nós a entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados as suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que lhes produzem”. O processo de construção do sentido

¹⁷ Michel de Certeau, Jacques Revel e Dominique Julia citados por DOSSE, François. *La marche des idées : Histoire des intellectuels - Histoire intellectuelle*. Op. Cit., p. 145.

¹⁸ Michel de Certeau citado por DOSSE, François. *La marche des idées : Histoire des intellectuels - Histoire intellectuelle*. Op. Cit., p. 146.

¹⁹ DOSSE, François. *La marche des idées : Histoire des intellectuels - Histoire intellectuelle*. Op. Cit., p. 146-147.

das modalidades concretas do ato de ler e de escrever é o resultado do encontro entre “mundo do texto” e “mundo do leitor”. Para interpretar as diversas formas de apropriação, algo possível com o cruzamento entre história das representações e história das práticas socialmente diferenciadas, Chartier recomenda recorrer a pluralização das construções culturais, centrada nas formas de apropriações que questionam o dualismo dominante/dominado da hierarquia socio-profissional²⁰.

A noção de apropriação parece, pois, pertinente para compreender a maneira como o texto culto escrito por Ariano Suassuna mescla folhetos e relatos orais que andam nas bocas dos nordestinos.

Ao se apropriar dos folhetos e relatos orais, Ariano Suassuno o faz com os olhos de um leitor de alguns textos cultos do século XVI. Sua generosa interpretação das estórias dos contos orais e dos folhetos fundamenta-se em uma criação inovadora para a noção de forma popular de cultura. A construção deste conceito será contextualizado no 1º capítulo. Nos capítulos 2º e 3º serão analisados alguns exemplos de apropriações do relato oral e da literatura de folhetos do Nordeste brasileiro, apropriações permeadas por sua leitura de textos cultos do Século de Ouro espanhol. No capítulo 4º se observa a forma como o personagem Quaderna se apropria das tradições nordestinas.

²⁰ CHARTIER, Roger. “O Mundo Como Representação”. In: *Revista de Estudos Avançados*, v. 5, n.11. São Paulo : Instituto de Estudos Avançados (USP), 1991, p.173-191. Ver também CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 68.

CAPÍTULO 1 - ORIGENS INTELECTUAIS DE ARIANO SUASSUNA: O PROBLEMA DA FORMA POPULAR DE CULTURA

Nos anos 1970, o cargo de diretor de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco fez Suassuna sistematizar suas reflexões sobre as fundações da cultura brasileira. Tais estudos ajudaram a criar a prática estética do Movimento Armorial.

Para Suassuna, o Armorial seria um movimento de resistência da cultura popular:

Não sei se o pessoal do Sul já se apercebeu suficientemente da importância, para o Brasil, do movimento artístico que está se realizando atualmente no Nordeste. Os escritores e artistas nordestinos não se preocupam com a crise que, segundo os alarmistas, vai exterminando a cultura brasileira. E, enquanto os do Sul, parece que apavorados por essa notícia criada artificialmente, vão entrando pelos becos-sem-saída do desespero, do vanguardismo, do som universal, da arte cosmopolita, os nordestinos vão levando adiante seu trabalho criador de modo cada vez atuante, mais profundo, mais ligado às raízes da cultura brasileira²¹.

A arte armorial tinha sua especificidade na forma popular de cultura, pois seria aquela arte: “que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do romanceiro popular do Nordeste (literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus cantares, e com a xilogravura, que ilustra suas capas, assim como o espírito e as formas de artes e espetáculos populares com este mesmo romanceiro relacionados”²².

Para os artistas armoriais, o suporte da cultura brasileira é a cultura ibérica do século XVI e a arte popular nordestina²³. No depoimento reproduzido a seguir, o filósofo e

²¹ *Jornal da Semana* 28 de janeiro a 3 de fevereiro de 1973.

²² *Jornal da Semana* 20 de maio de 1973.

²³ Marco Aurélio Barbosa fala dos propósitos de Ariano em relacionar a matriz ibérica e a cultura nordestina. Diz ele: “È Ariano Suassuna, analisando as origens da literatura de Cordel e da poesia improvisada dos cantadores, quem mostra a raiz ibérica e o classissismo medieval do romanceiro. Para ele *A Desventura de*

violinista Jarbas Maciel descreve sua experiência no Departamento de Extensão e Cultura de Recife, e sugere a síntese dos elementos ibéricos e da arte popular:

A volta às raízes populares nordestinas nos coloca em contato com a música renascentista e barroca, para não falar das constantes medievais, veiculadas pela música sacra que os missionários faziam misturar-se à música primitiva dos índios catequizados. Tudo isso está curiosamente preservado nos verdadeiros fósseis musicais que estamos encontrando na música nordestina do sertão, do Agreste e da Zona da Mata²⁴.

O artista armorial recria elementos do Renascimento ibérico e expressa essa tradição na arte e na literatura. No depoimento a seguir, Antonio Carlos Nóbrega caracteriza o trabalho do artista armorial:

A partir de 1970, em Recife junto ao Movimento Armorial, iniciei uma longa jornada de pesquisa estudo e aprendizado das formas de expressão teatral dos artistas populares brasileiros. Fascinado e também encorajado pelo trabalho de estudiosos da cultura popular, como Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho, Leonardo Mota, Mario de Andrade, Câmara Cascudo, Théó Brandão e de artistas e escritores como Ascenso Ferreira, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, lancei-me a uma convivência com o amplo e festivo universo dos brincantes folgazões ou presepeiros dos espetáculos populares e circos mambembes, ruas e praças do Brasil²⁵.

Ariano Suassuna liderou, portanto, um movimento artístico que objetivou buscar os fundamentos da cultura nordestina na cultura ibérica.

um Corno ganancioso é uma herança de Bocaccio, como a *História de Dona Genera* tem como fonte Decameron. Assim entre as cantigas de apoio (semelhantes aos cantachões gregorianos introduzidos na península Ibérica) e criação e adaptação de instrumentos capazes de reproduzir a temática regional e seus sons característicos, o nordeste viu crescer a mais direta e simples forma de comunicação já desenvolvida nestas terras (...).” Cf BARBOSA, Marco Aurélio. *Jornal Opinião*, 26 de dezembro de 1976.

²⁴ *Jornal de Brasília*, 1 de fevereiro de 1976.

²⁵ Relatório apresentado no Dia do estudo sobre a cultura popular no CESCONE, em 26 de março de 1988.

1. A CULTURA BRASILEIRA E A TRADIÇÃO IBÉRICA: UM DEBATE ANTIGO

A ascendência da tradição ibérico-medieval sobre a cultura brasileira é um argumento do movimento romântico, no século XIX.

O romantismo surgiu no final do século XVIII na Europa e passou a valorizar as tradições culturais populares dos séculos V ao XV. Esse trabalho de recuperação do passado, inicialmente reservado a um grupo restrito de eruditos, se popularizou. Na Alemanha, em meio a fragmentação política, os românticos encontraram na cultura popular elementos para a construção da nacionalidade. Os românticos se interessaram pelas origens de seu país e de seu povo²⁶.

O pensamento romântico se opunha ao Iluminismo e seus fundamentos. Criticavam nos iluministas o progresso racional, cosmopolita, que via no passado o irracionalismo²⁷.

Em contraponto aos valores do iluminismo, os românticos recuperam o passado, as tradições populares. A visão romântica se opunha aos valores universalizantes, e valorizava os particularismos e as manifestações culturais próprias e locais. Centravam no povo o lugar onde estaria a cultura nacional²⁸. Os românticos foram encontrar na Idade Média suas tradições²⁹. O trabalho de pesquisa e coleta feito por Herder e por Jakob Grimm dá-nos um bom exemplo dessa recuperação do passado. Eles compilaram contos e poesias da tradição oral e fizeram pesquisas de baladas e festas populares. Recorriam ao passado para recuperar resquícios de expressões populares da poesia e da música, que, no século XVIII, haviam sido desprezadas³⁰.

²⁶ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 33 -35.

²⁷ RONACARI, Luís. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora EDUSP, 2002. p. 297.

²⁸ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 31.

²⁹ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997. p. 22.

³⁰ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Op. Cit. p. 49.

Os ecos do romantismo no Brasil influenciaram a arquitetura e principalmente a literatura do século XIX³¹. O romantismo rejeitava o mundo urbano-burguês, e idealizava o mundo da natureza e a imaginação, buscava transformar a identidade em símbolos de nacionalidade: as matas, os índios, a fauna e a flora³². Para substituir o passado medieval, os românticos brasileiros identificavam o passado com o sertão povoado por povos indígenas que assemelhavam-se à cultura européia³³. Alguns românticos consideravam nossas tradições dúplices, pois “o poeta que quisesse ser nacional deveria harmonizar as (tradições) indígenas com as portuguesas”³⁴. Como afirma Antonio Cândido, o romantismo brasileiro transfigurava uma realidade mal conhecida e era atraído irresistivelmente pelos modelos europeus que acenavam com a magia dos países onde morava a nossa cultura intelectual: “ao lado do nacionalismo, há no romantismo a miragem da Europa”³⁵.

Para alguns românticos, o Brasil possuía de fato uma medievalidade ibérica própria, herdeira direta da transmigração da cultura portuguesa. Migalhas de Idade Média que permaneciam implícitas em práticas diversas, como a língua, as tradições literárias, a devoção religiosa, as festas, e sensibilidades que modelavam e atribuíam significado ao espaço e a natureza³⁶.

No final do século XIX, além dos românticos, outros escritores se ocuparam das origens da cultura brasileira e suas relações com as tradições ibéricas. Em 1879, Silvio Romero começa a publicar, na Revista Brasileira, os estudos sobre poesia popular no Brasil. Esses estudos foram reunidos, em 1888, no tomo Estudos Sobre Poesia Popular no Brasil. Esses trabalhos tinham como propósito analisar o folclore brasileiro, particularmente a

³¹ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Op. Cit. p. 31.

³² RONACARI, Luís. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. Op. Cit. p.300.

³³ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997. p.16.

³⁴ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997. p.12.

³⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*.Op. cit. p. 16

³⁶ RONACARI, Luís. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. Op. Cit. p. 310.

literatura oral, a poesia e as orações. Sílvio Romero acreditava que a poesia revelava “o caráter dos povos”³⁷.

Sílvio Romero integrava o grupo de intelectuais que, no final do século XIX, preocuparam-se com o problema da formação nacional. Trata-se de questão suscitada pela construção do Estado-Nação e pela modernização capitalista³⁸. E uma das principais vertentes do debate sobre a formação do povo foi a chamada questão racial³⁹.

Legitimou-se, neste período, um modelo epistemológico de ciência fundado no naturalismo, e no darwinismo social, com idéias como a de uma luta universal e natural entre os homens, divididos entre raças inferiores e superiores. Tais dogmas, difundidos como leis científicas por publicistas do colonialismo europeu como Arthur de Gobineau, foram assimilados pela intelectualidade brasileira, e latino-americana: formulou-se, assim, uma série de diagnósticos sobre o trágico destino reservado às nações egressas de múltiplas etnias⁴⁰.

A idéia da miscigenação estava presente em alguns pensadores no Brasil desde a fundação do Instituto Histórico, em 1840. Porém coube a Sílvio Romero retomar o plano original do naturalista Carl Friedrich Philipp Von Martius⁴¹.

A partir de Sílvio Romero, distinguem-se duas maneiras de abordar o tema da raça, a partir da miscigenação: a 1ª previa a esterilidade cultural, e até mesmo biológica, a

³⁷ Ver o artigo ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. p. 31–53.

³⁸ IANNI, Otávio “*Estilos de pensamento*”. in BASTOS, E. R & MORAES, J. Q. de (orgs.): *O pensamento de Oliveira Vianna*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993, pp. 429-38.

³⁹ BASTOS, E. R. “Octávio Ianni: a questão racial e a questão nacional”. IN: FALEIROS, M. I. & CRESPO, R. A (Orgs.): *Humanismo e compromisso: ensaio sobre Octavio Ianni*: São Paulo: UNESP, 1996. p. 79

⁴⁰ SCHWARCZ. Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia das letras, 1993. p.47-66.

⁴¹ Segundo Von Martius qualquer definição do que seria o brasileiro deveria partir da fusão das três diferentes raças que aqui se encontraram. Diz Martius que “qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorrerão para o desenvolvimento do homem. São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou telópica. Do encontro, da mescla das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular. Cf. MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von. “Como se deve escrever a história do Brasil” In: *O Estado do Direito entre os autóctones do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia/ EDUSP, 1982. p. 87.

argumentava sobre a inviabilidade de qualquer esforço civilizador. A outra corrente procurava alternativas a essa suposta condenação, e propunha um tipo de terapêutica étnica que assegurasse gradual predomínio dos caracteres brancos sobre os caracteres negros, via miscigenação: a chamada teoria de branqueamento⁴². Além de ideologia discriminatória baseada no dogma da supremacia das supostas “raças arianas”, o gradual branqueamento da população brasileira foi pensada por seus artífices como um mecanismo normativo capaz de assegurar a coesão ou unidade étnica do país. Como acreditava Silvio Romero, um dos seus primeiros entusiastas, a redenção étnica do país se daria da seguinte forma:

O tipo branco irá tomando a preponderância, até mostrar-se puro e belo como no velho mundo. Será quando já estiver de todo aclimatado no continente. Dois fatos contribuem largamente para tal resultado: de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante dos índios, de outro a imigração européia⁴³.

Essa postura vai refletir-se nos estudos sobre a poesia e os contos populares do Brasil. Para Silvio Romero:

O que se pode assegurar é que no primeiro século (XVI) da colonização, portugueses, índios e negros, acharam-se em frente uns dos outros diante de uma natureza esplêndida, em luta pela vida (...) O português lutava e vencida e escravizava; o índio defendia-se, era vencido(...), o africano trabalhava(...). Cada um devia cantar as canções de seu país. De todas elas amalgamadas e fundidas em um só molde – língua portuguesa, a língua do vencedor, é que se formaram nos séculos seguintes as nossas canções populares. O europeu foi o concorrente mais robusto por sua cultura e o que deixou mais tradições. No século XVI, pois, por uma lei de evolução que dá em resultado antecederem as formas mais simples às mais compostas, as canções e contos populares das três raças ainda corriam desagregados, diferenciados. Nos séculos

⁴² SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

⁴³ ROMERO, Silvio. “Mestiçagem e literatura nacional”. In: CANDIDO, Antonio. (Org.) *Silvio Romero. Teoria, crítica e história literária*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 55.

seguintes, sobretudo no século XVIII e XIX, é que se foram cruzando e amalgamando para integrar-se à parte, produzindo o corpo de tradições do povo brasileiro. Nós ainda hoje assistimos a este processo de integração⁴⁴.

Silvio Romero constata haver uma miscigenação cultural decorrente da miscigenação biológica: “os contos ou histórias populares existem em larga escala entre nós. Temo-los de origem portuguesa, indiana, africana e mestiça”. E nota também que “se diz das raças deve-se repetir das crenças e tradições”. Pois na formação da sociedade brasileira resultante da mestiçagem, o branco deveria “ficar com a preponderância absoluta no número como já tinha nas idéias”. Ou seja, ele considera que o português foi o agente mais forte da formação cultural do brasileiro: “Devemos-lhe as crenças religiosas, as instituições civis e políticas, a língua e o contato com a civilização européia. Na poesia popular a sua superioridade, como contribuinte, é, portanto, incontestável. Pertence-lhe, entre nós, todos os romances cavalleirescos, como D. Infanta, Noiva Roubada, Bernal Francês, D. Duarte e Donzilha, D. Maria e D. Arico”⁴⁵.

Silvio Romero também considera que:

A literatura ambulante e de cordel é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua, são: A História da Donzela Theodora, A Imperatriz Porcina, A Formosa Magalona, O Naufrágio de João Calais, a que juntam-se: Carlos Magno e os Doze Pares de França, O Testamento do galo e da galinha, e agora bem modernamente: as Poesias do Pequeno Poeta João de Santa’Anna de Maria sobre a guerra do Paraguai⁴⁶.

Algumas dessas tradições foram depois sistematizadas pela intelectualidade brasileira do início do século XX. Isso é perceptível, por exemplo, nas análises e confrontos de duas

⁴⁴ ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 39.

⁴⁵ Idem. p. 39, 53, 197.

⁴⁶ Ibid. p. 257.

correntes interpretativas que tiveram muita influência nas décadas de 1920 e 1930: uma veio a ser conhecida como modernista, e contempla a produção de Luis da Câmara Cascudo nos anos 1940 e 1950. E a outra é a chamada corrente regionalista, liderada por Gilberto Freyre⁴⁷. Ambas, porém, buscam compreender a cultura brasileira.

Na década de 1920, Câmara Cascudo era crítico literário em Natal, onde desempenhou importante papel na difusão dos acontecimentos dos grandes centros. Registrava, divulgava e atualizava, através de resenhas e artigos semanais publicados no periódico *A Imprensa*, as idéias e eventos ligados tanto à campanha modernista quanto ao movimento regionalista que o influenciava, pelos contatos com o meio literário do Recife⁴⁸.

Cascudo travou contato com vários grupos intelectuais. Trocou correspondências com Mário de Andrade, com Gilberto Freyre e com Acenso Ferreira sobre o resgate da brasilidade. Quando iniciou correspondência com Mário de Andrade, nos anos 1920, Cascudo já havia publicado dois livros de crítica literária: *Alma Patrícia*, em 1921, e *Joio*, em 1924. Registrou as obras de escritores e poetas norte rio-grandenses desde o século XIX e reuniu ensaios críticos visando a valorização e fixação da identidade regional, em textos sobre a tradição literária norte rio-grandense escritos para a *Revista do Centro Polymático*. Em 1924 publicou ainda um livro sobre o Rio Grande do Norte, *Histórias que o tempo leva*, em que narra, através de crônicas, histórias da província. Estas publicações buscaram constituir, pelo registro e pela análise crítica, um conjunto de obras que fundasse uma tradição literária regional. Assim identifica no regionalismo o impulso de constituição de uma autenticidade literária, uma literatura que não fosse, segundo suas palavras:

“uma literatura de reflexo... Isso quer dizer que somos amadores das letras. Não implica ausência de cultura (...) instinto de seleção, este olvido de regionalismo.

⁴⁷ SEYFERTH, Giralda. *O regionalismo da Tradição na perspectiva nacionalista; A identidade regional segundo Gilberto Freyre*. In: <http://nmmt.fgf.org.br/artigos/o-regionalismo.html>.

⁴⁸ Cf. ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995, p. 99.

Significa que a absorção diária da vida asfixiante da província seduz a esterilidade desarmadora da renúncia aos primeiros impulsos da renovação”⁴⁹.

Cascudo formula uma das questões centrais da intelectualidade modernista: a do compromisso entre literatura e formação de uma identidade nacional. Em um trecho do artigo “*Na ilustre companhia*”, publicado em *A Imprensa*, incomodado com o uso de modelos externos no processo de criação das obras de arte, como literatura, poesia ou pintura, critica a dependência à modelos importados e defende a literatura como possibilidade de acesso a uma tradição nacional legítima. A literatura seria a síntese da criação que, como havia sido proposto no *Manifesto* de poesia pau-Brasil, integrasse a diversidade dos elementos regionais:

“O que se devia fazer era um mais sério e formidável trabalho de conhecimento entre o sul e o norte. É deixarmos de julgar o nortista como matuto e o sulista, um frívolo. E tentarmos um serviço de publicação que os fosse reunindo, ligando, numa síntese vitoriosa de grandeza sadia”⁵⁰.

Segundo Cascudo, “o modernismo, o verdadeiro como eu tenho feito é independente de modelos impostos”⁵¹. Cascudo se referia a um universo original e autônomo: Diz ainda: “Convenhamos que as idéias associadas de Blaise Cendrars e a prosa rítmica de Gustave Kahn não podem constituir moldes para mim, brasileiro impulsivo, desigual, romântico, com o sangue cheio de pimenta, de azeite de dendê, de sambas, de choros de yayá. O primeiro

⁴⁹ CASCUDO, Câmara. “Breve resumo da literatura norte-rio grandense”. In: *A Imprensa*, 18 de junho de 1922. “APUD. ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995, p. 99.

⁵⁰ CASCUDO, Câmara. “Na ilustre companhia”. 11 de julho de 1924.. In: *A Imprensa*, 24 de agosto de 1924. APUD. ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995, p. 107.

⁵¹ CASCUDO, Câmara. “O que diria o sr. Graça Aranha”. In: *A Imprensa*, 24 de agosto de 1924. APUD. ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995, p. 110.

dever de uma literatura tal qual deseja o sr. Graça Aranha é um país incolor . Um país Maria-vai-te com as outras”⁵².

Para Cascudo, o colorido original brasileiro surgiria de uma literatura que, deixando de lado Cendrars e Jean Cocteau, fosse construída a partir da espontaneidade e independência individual de cada autor. Segundo ele, a expressão da terra é incolor e inodora porque os retratistas não se voltam para ela: “Veja a terra e nela faça residir o seu esforço”, diz ele. No entanto, ele explicita ainda que as cores e cheiros a serem representados são do brasileiro impulsivo, desigual, romântico, “com sangue cheio de pimenta, de azeite de Dendê, de sambas, de choros de yayá”. As cores surgem de todas as partes, sendo o elemento regional, o particular, uma forte referência na composição da totalidade desejada e a garantia de sua autenticidade e originalidade. Da mesma forma, sua identidade individual transforma-se em atributo coletivo: o para mim transforma-se em para nós, quando desloca a afirmação, de si, para o país.

A partir de 1922, o movimento modernista introduziria a preocupação de se construir uma nova literatura nacional que definisse uma identidade cultural para a nação. Em 1924, tal movimento sofre mudanças. Coloca-se no centro de debates as noções de brasilidade e de modernidade. A publicação em 1924 do *Manifesto Pau Brasil*, por Oswald de Andrade, introduziria a problemática do nacionalismo literário no movimento: “só seremos modernos se formos nacionais”⁵³. Passou a ser valorizado elementos da realidade histórica nacional como pólos opostos da brasilidade, como casebres açafraão e ocre nas representações de favelas. Como ressaltou Moraes:

Até 1924 o importante era o processo de modernização-atualização e o combate a quaisquer formas de passadismo. No Pau-Brasil não é o passado genérico que é negado, mas parte concreta deste passado, o lado doutor, aquele que escondia, em função do processo de transplantação cultural o verdadeiro passado brasileiro. Daí a

⁵² CASCUDO, Câmara. “O que diria o sr. Graça Aranha”. In: A Imprensa, 24 de agosto de 1924. APUD. ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995, p. 110.

⁵³ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro : Graal, 1978, p. 83.

recuperação do nosso lirismo, dos traços bárbaros da civilização brasileira(...) Nosso material cultural deve ser descoberto aqui mesmo.⁵⁴

Ao valorizar um certo passado, o *Manifesto* sugere um caminho para construir a cultura brasileira.

Ele se constitui num marco a partir do qual se definiram diversas posições dentro do modernismo. Ele explicita duas propostas deste período: as noções de integração e de alma brasileira. Ele ecoa nas distintas posições deste período, como o movimento verde-amarelo de Plínio Salgado. Ou as formulações de Mário de Andrade de que a literatura brasileira, para ser universal, deve ser primeiramente nacional e, para isso, deve relacionar presente e passado histórico, e resolver as aparentes disparidades culturais da realidade brasileira. Igualmente é central nas formulações dos modernistas a busca pelo caráter brasileiro, o que expressa uma visão psicológica de nossa realidade, segundo a qual existiria uma alma brasileira a ser captada pelos novos missionários. A questão de como abrasileirar nossa cultura é respondida de inúmeras formas por estes agentes culturais. Todos eles, desde a vertente autoritária e intuitiva de Plínio Salgado até o projeto liberal erudito de Mário de Andrade, valorizam a “obra de nossos antepassados, sobretudo nossos antepassados populares, não contaminados pelo eruditismo de importação”⁵⁵.

Enquanto o movimento modernista em São Paulo se revelava futurista, com valores estéticos criados pela vida urbana moderna, em Recife e em Natal o modernismo se voltou para a cultura agrária da região⁵⁶. Uma resenha de Câmara Cascudo do livro *Cantadores*, de Leonardo Motta, confronta a valorização do regionalismo cultural contra as deformações que o avanço da era moderna estavam provocando:

⁵⁴ MORAES, Eduardo Jardim de. Op. cit., p. 87.

⁵⁵ ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995. p.115.

⁵⁶ MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia de Itapiruna, 1988. p. 40.

“no sertão o progresso matou a originalidade dos costumes da vida. Nos períodos de secas o automóvel varou fanfonando todas as várzea; atravessou capoeirões, bateu os descampados, grimpou os serrotes, indo a toda parte, num alarido da civilização, atordoando e confundindo a lenta andadura dos comboios, tangidos a ponta da linha, no passo demorado e lerdo do hábito secular(...). As estradas de rodagem, os serviços de açudagens, deram ensanchas a um caminho mais amplo e seguro para o litoral. Começaram as viagens, as demorações na praça, vendo a luz elétrica, bebendo sorvete, andando de auto. Com a alta do algodão, a proximidade da capital, a relativa facilidade do transporte, o sertanejo semeou lâmpadas osram pelas cidade e vilas do interior, abriu cinemas, conhece as *girls* americanas e a saltitante loucura de Charles Chaplin. Os velhos instrumentos ... sertanejos, o violão sonoro, o harmônio acochador de quadrilhas, esmoreceram ante o roufenho grogouleiro da gramofone businando tangos remedos e modinhas disfônicas. (...)”

O sertão dos cantadores, o ambiente romântico de desafios e lundus, (...) está vivendo quase nas comédias regionais e nos versos de Catullo Cearense. (...)”

Para este sertão que recua e morre, (...) O que se deve fazer é apanhar dos lábios dos tropeiros a fina flor desta inspiração maravilhosa e selvagem. Foi o que se fez o Sr. Leonardo Motta nos *Cantadores*. (...)”

O que se deve fazer é seguir o exemplo do jovem escritor cearense. Deixai de parte as vacuidades elegantes de Paris, o prosear vetusto de Lisboa, e entrar no sertão, e bem depressa, todo nosso sentimentalismo e emoção se regozijará ante o cenário magnífico. Esqueçamos um pouco as importações mentais e, pelas nossas belezas, volvamos à messe loira da infinita seara da alma sertaneja⁵⁷.

Câmara Cascudo publicou várias obras de 1924 a 1964. Os textos voltados para a temática do sertão aparecem principalmente a partir dos anos trinta⁵⁸. Nestes estudos se

⁵⁷ Citado por ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995. p. 47.

⁵⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Porto Alegre: PUC, 1963. p. 7-9.

ocupou das origens da forma popular de cultura brasileira. Essas questões aparecem, por exemplo, quando ele faz um inventário dos textos lidos no Brasil dos séculos XVI e XVII. Segundo Cascudo, liam-se volumes de orações, hagiolários, sermões, livros de exemplos. Mas lia-se também a *Diana de Montemor*, *O Quixote e Novelas de Cervantes*, a *Celestina*, *O Lunário Perpétuo*, *História de Peregrino e Percito*, além de contos de fadas. Para Cascudo, os romances também teriam influenciado a poesia sertaneja:

A poesia tradicional sertaneja tem nos romances um dos mais altos elementos. Recebidos em Portugal em prosa ou em verso todos foram vertidos para as sextilhas habituais e cantados nas feiras, nos pátios, nas latadas das fazendas, esperando da missa do galo, na hora das fogueiras de São João, nas festas dos oragos paroquiais, nas bodas de outrora. Esses romances trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval. Cavaleiros andantes paladinos cristãos, virgens fiéis, esposas heróicas, ensinaram as perpétuas lições da palavra cumprida, a unção do testemunho, a valia da coragem, o desprezo pela morte, a santidade dos lares. (...)

Não entra aqui discutir origem do romance, do rimance, a controvérsia erudita sobre sua tradução literal, ampla e histórica. O que é real é sua ancianidade veneranda. Todos os acontecimentos históricos estão ou foram registrados em versos. Guerras de Saladino, proezas de Carlos Martel, aventuras de cavaleiros, fidelidade de esposas, incorruptibilidade moral de donzelas, são materiais para a memória coletiva. Só esse verso anônimo carregou para o nosso conhecimento fatos que passariam despercebidos para sempre. A lenda de Roland, Roldão, a gesta de Robin Hood, heróis da Geórgia e do Turquestão, da Pérsia e da China, só vivem porque foram haloados pela moldura sonora de rimas saídas de homenagem popular. Dentro desse cenário entusiasta passa, hirta e grave a figura de Carlos Magno, como voam as flâmulas verdes da Ala dos namorados na manhã radiosa de Aljubarrota.

O sertão recebeu e adaptou ao seu espírito as velhas histórias que encantaram os rudes colonos nos serões das aldeias minhotas e alentejanas. Floresceram, noutra indumentária, as tradições seculares que tantas inteligências rudes haviam comovido. Os

versos do cego Baltazar Dias, madeirense contemporâneo a el-rei dom Sebastião, o Desejado, prosa hispida e monótona descrevendo as aventuras de Roberto Diabo, duque da Normandia, do marquês Simão de Mântua, de João de Calais, da imperatriz Porcina, da Donzela Teodora, episódios vindos de vinte fabulários, de árabes, francos, sarracenos, germanos, ibéricos, confusos e maravilhosos de ingenuidade, de grandeza anímica, de arrojo guerreiro ou de disposição intelectual, ficaram n'alma do povo como uma base cultural inamovível e profunda. Sobre ela é que o sertanejo confronta, compara, coteja e sente. Estudá-lo sem reler os velhos romances é fixá-lo lateralmente. Ele só está completo e perfeito dentro de suas leituras, dos ritmos da cantoria de suas tradições.⁵⁹

Sobre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares e França* considera Cascudo que:

Foi, até poucos anos, o livro mais conhecido pelo povo brasileiro do interior. De escassa popularidade nos grandes centros urbanos, mantinha seu domínio nas fazendas de gado, engenhos de açúcar, residências de praia, sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima no sertão seria a casa sem a história de Carlo Magno nas velhas edições portuguesas. Nenhum sertanejo ignorava as façanhas do Pares ou a imponência do Imperador da Barba Florida⁶⁰.

Cascudo identificava-se com os estudiosos da cultura popular, principalmente os portugueses e espanhóis. Almeida Garret, Theóphilo Braga, José Leite de Vasconcelos, Jaime Cortesão, Marcelino Menendez y Pelayo, Ramon Memendez Pidal, Francisco Rodriguez Marin ocupam lugar de destaque em sua biblioteca e comparecem como fontes de informação

⁵⁹ CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Edições de ouro. p. 22-23.

⁶⁰ Idem. p. 23.

e de apoio analítico. Cascudo os toma como apoio para suas digressões eruditas sobre determinadas manifestações do que chamou de “cultura popular brasileira”.

Além de identificar-se literariamente com esses intelectuais, Cascudo também compartilha algumas idéias políticas de Menéndez y Pelayo, Pidal e Francisco Rodriguez Marin. Estes estudiosos da cultura popular da Espanha estiveram ligados politicamente à Restauração monárquica de 1875, que veio justamente se contrapor ao período revolucionário e republicano na Espanha. Os trabalhos de Menéndez y Pelayo, Pidal e Francisco Rodriguez visavam reencontrar no povo espanhol a índole, a essência da cultura e da vida nacional, que haviam se manifestado de forma gloriosa no passado e que, no século XIX, haviam se perdido.

2. TRAJETÓRIA INTELECTUAL: O TEATRO DE ESTUDANTE E A TRADIÇÃO

Nos anos 1970, Ariano Suassuna chegou a sustentar que o trabalho que estava realizando no Movimento Armorial fazia parte de um antigo sonho que tentava concretizar desde 1946. Apesar de ter tido contato com a forma popular de cultura muito cedo, nos anos 1940 Ariano Suassuna iniciou sua pesquisa sistemática⁶¹. Em 1945, por exemplo, fundou o Teatro de Estudante de Pernambuco, junto com Hermilo Borba Filho. Este teatro estudantil trabalharia com temas da forma popular de cultura.

O Teatro de Estudante foi uma criação de Pascoal Carlos Magno. Pretendia-se inicialmente com esse projeto trazer para o palco autores nacionais. Considerava-se que o público de teatro daquela época estava acostumado apenas com a encenação de peças estrangeiras que estavam muito distantes dos problemas regionais. Isso não era peculiar só ao Recife. No Rio de Janeiro e em São Paulo, nos anos 1940, assistia-se à peças que faziam

⁶¹ Ariano descreve o primeiro contato que teve com a forma popular de cultura: “Meu pai tinha um excepcional gosto por poesia popular, e a biblioteca que ele me deixou exerceu uma influência forte na minha formação eu via cantoria desde muito menino. Certa vez, vi um grande cantador chamado Antonio Marinho. Além de improvisar versos nessa cantoria, ele cantou um folheto seu que sabia de memória. Nesse texto havia a presença de elementos fantásticos, uma aparição. Foi algo que me impressionou muito. Depois dali eu passei a ouvir cantadores na feira de Taperoá e lá vi, pela primeira vez, uma apresentação de mamulengos, o teatro de bonecos do Nordeste”. SUASSUNA, Ariano. “Ariano Suassuna: Eu sou é imperador”. *Nossa História*. Ano 2, n. 14, novembro 2004, p. 50.

sucesso em Nova York, Paris e Londres. Alguns teatrólogos começaram a se opor às encenações de peças desvinculadas da realidade brasileira⁶².

Em Pernambuco, o Teatro de Estudante ganhou especificidades⁶³. Seus integrantes diziam que o teatro devia ser representado para o povo: ou seja, os temas deveriam ser os do folheto da literatura popular em verso, da poesia épica, trágica, cômica, passional, que o povo ouvia nos versos contados pelos cegos nas feiras. Em 1945, em uma conferência sobre o teatro e a arte popular, Hermilo Borba Filho não vacilou em afirmar “que o poema dramático de Garcia Lorca, *Bodas De Sangue*, não tinha a potencialidade da história da Maria Bonita, Lampião, Antonio Conselheiro, Zumbi”⁶⁴, dos heróis dos folhetos populares. Hermilo Borba Filho considera que havia uma repercussão muito grande desses poemas sobre o público. E declara que a utilização da forma popular de cultura pelos escritores cultos seria o meio para atrair os não letrados para o teatro. Para Hermilo era necessário que se fizesse o teatro com esse material pois através disso “a multidão sairia das feiras para as casas de espetáculo... Que se acostume primeiro o povo com seus dramas que vivem dentro do seu sangue”⁶⁵.

⁶² Paschoal Carlos Magno descreve as mudanças provocadas no teatro e na cultura brasileira com essas experiências: “O Teatro de Estudante nasceu de minha mais total loucura. Eu tinha chegado da Europa e via aqui a situação melancólica do teatro brasileiro, um teatro sem muita orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação. Digo melancólico, porque havia uma crescente ausência. (...)Acho que a coisa mais importante do Teatro de Estudante, nessa época, foi impor a língua brasileira no nosso palco. Naquele tempo, o ator nacional falava português com um terrível sotaque lusitano. Um ator famoso da época, O Leopoldo Fróes, quem o ouvisse interpretando, pensava ser um lisboeta exilado no Brasil. Todos os seus colegas de trabalho falavam e se movimentavam em cena como se fossem portugueses exilados entre nós.” Cf. MAGNO, Paschoal Carlos. “O Teatro de Estudante”. *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC, DAC- Funarte, Serviço Nacional de Teatro, n. 23, 1978, p. 5.

⁶³ Hermilo Borba Filho estabeleceu, mais tarde, um balanço da ação do Teatro de Estudante de Pernambuco, que confirmou seu importante papel para despertar os artistas e criadores para a função da cultura popular: Para Hermilo o “TEP estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito popular têm de mais verdadeiro e profundo. Embora tendo o teatro como atividade básica, realizou, sem dinheiro e apoio, um movimento artístico completo, total, que alcançou quase todas as artes, sendo escola de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo; criou uma editora e lançou livros” Cf. Hermilo Borba Filho. “Um problema de Cultura Popular” *Ensaaios*. Secretaria da Educação e Cultura do Estado Pernambuco, n. 1, jul/dez, 1970, p. 71-87.

⁶⁴ BORBA FILHO, Hermilo. “Um problema de Cultura Popular” *Ensaaios*. Secretaria da Educação e Cultura do Estado Pernambuco, n. 1:71-87, jul/dez, 1970.

⁶⁵ BORBA FILHO, Hermilo. “Um problema de Cultura Popular”. *Ensaaios*. *Op. cit.*

O objetivo do Teatro de Estudante era popularizar o teatro. Para Hermilo Borba Filho era preciso fazer com que o povo assistisse apresentações teatrais sem a impressão de se estar diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida, procurando abolir, sempre que possível, os cenários pintados. Já nos anos 1940, Gilberto Freyre, Hermilo Borba Filho e José Otávio Freitas Jr. participaram da II Semana de Cultura Nacional. Hermilo Borba Filho falou em “*Teatro, arte do povo*”, da necessidade de se levar o teatro para espaços públicos: “O teatro brasileiro tem vivido fechado nas casas de espetáculos, caro e inacessível ao bolso da maioria. O nosso teatro precisa de umas férias. Precisa tomar ar, respirar a plenos pulmões”.⁶⁶ Propunha encenações nos “centros operários, fábricas, cidades do interior, sanatórios e presídios, redemocratizando o teatro”⁶⁷.

O grupo de teatro dos estudantes montou espetáculos gratuitos na Praça Treze de Maio.⁶⁸ O Teatro de Estudante modificou as encenações. As apresentações, que eram feitas em palcos formais, foram substituídas por encenações ao ar livre na “Barraca”.⁶⁹ Os

⁶⁶ PONTES, Joel. *O Teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo : DESA, 1966, p. 68.

⁶⁷ Gilberto Freyre escreveu um artigo que destaca o vínculo do Teatro de Estudante de Pernambuco com a cultura popular: Uma vez aos estudantes que se tornassem uma espécie de traço de união entre as artes populares do Nordeste e a gente redondamente burguesa que desconhece ou despreza essas artes. (...) A sugestão encontrou apenas vagas simpatias. (...) Daí a surpresa com que acompanho há meses o esforço paciente dos estudantes e dos artistas e intelectuais jovens que, em Pernambuco, não só iniciaram, como mantêm o Teatro de estudante que é também um teatro para o povo. Estudantismo do bom. Populismo ou socialismo do melhor. (...) O mal do nosso teatro está no divertimento burguês ou só para burgueses ricos ou quase-ricos. Perdeu o contacto com o povo mais simples. É que “o povo” era para o teatro erudito do Brasil o negro, o escravo, a senzala, o caboclo, o moleque, a canalha, a língua errada - tudo que a escravidão só fez tornar desprezível. Daí a artificialização do nosso teatro numa caricatura de teatro, quase sem sentido humano, nem contacto com a terra. Pomposo, fechado, inumano. Pretexto para a exibição de decotes e de casacas, de jóias caras e de perfumes franceses, de rivalidades entre estudantes de cartola e caixeiros aliterados. Contra esse teatro artificial e de luxo que por muito tempo girou em torno da gordura ou da palidez, mais ou menos erótica das atrizes estrangeiras, mulheres também de luxo, é que os estudantes de Pernambuco estão opondo o seu: um teatro que pouco exige dos cenógrafos. Que não pede casaca nem decote. Que se faz debaixo das mangueiras ou nos pátios de igrejas como os velhos mamulengos e pastoris das festas populares. Dentro desse sentido humano e social popular e franciscano de teatro, é que os estudantes de Pernambuco, com Hermilo Borba à frente estão levando à gente do povo, ao pernambucano mais simples, ao homem da rua, peças de Garcia Lorca. E encontrando da parte da gente do povo, interesse, e até entusiasmo por um teatro que parecendo todo novo tem alguma coisa do velho teatro português do tempo de Gil Vicente. Cf. PONTES, Joel. *O Teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo : DESA, 1966, p. 6

⁶⁸ PONTES, Joel. *O Teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966.

⁶⁹ O nome dado às formas de encenações, *A Barraca*, foi inspirada em Frederico Garcia Lorca e Eduardo Ugarte que, em 1932, criou em Madri um teatro universitário ambulante. O Teatro Estudantil de Pernambuco tornou-se, também, ambulante.

estudantes representavam peças de escritores estrangeiros como Shakespeare, Marivaux, Sófocles, Molière, Gil Vicente, Ibsen, Garcia Lorca, e também de autores locais⁷⁰. A primeira série de espetáculos foi inaugurada com o texto de Hermilo Borba Filho, *João Sem Terra*, em 12 de agosto de 1952⁷¹.

O principal compromisso do Teatro Estudantil de Pernambuco, e de Ariano Suassuna, era com a forma popular de cultura. Esse compromisso tornou-se explícito em 1946, quando Ariano organizou um encontro de cantadores no Teatro Santa Isabel.⁷² Em 1947, o grupo conheceu o mamulengueiro Cheiroso. Cheiroso trabalhava nos mercados e feiras de Pernambuco, há vários anos, quando foi descoberto pelo pintor Augusto Rodrigues, que o apresentou ao Teatro Estudantil de Pernambuco. Em 1947, para preparar um ciclo de representações populares, o TEP realizou uma mesa redonda da qual participam o poeta e folclorista Ascenso Ferreira, o mamulengueiro Cheiroso⁷³, o poeta popular João Martins de Athayde, Antonio Pereira, capitão do famoso bumba-meu-boi, cantadores, artistas de circo,

⁷⁰ Para Hermilo Borba Filho o TEP não era composto só de atores de teatro. Reunia também escritores de dramaturgia. “O Teatro de Estudante foi muito mais que um grupo de teatro(...). Quer dizer ele reunia intelectuais, artistas etc. Tinha um romancista, como Gastão de Holanda, um pintor, como Aloísio Magalhães, um poeta, como José Laurênio de Melo ou como Guerra de Holanda, e assim por diante. Um ensaísta, como Joel Pontes. Até que surgiram os três primeiros dramaturgos do Teatro de Estudante. O primeiro deles foi Aristóteles Soares que escrevia, realmente, um teatro digestivo, e preocupado com a problemática levantada pelo Teatro de Estudante de Pernambuco, passou a escrever dentro e sobre essa problemática do homem do Nordeste, e então produziu as peças que vocês conhecem. Depois, um outro autor, José de Moraes Pinho que infelizmente abandonou a dramaturgia, mas que produziu várias peças que vocês conhecem. Depois, um outro autor, José de Moraes Pinho, que infelizmente abandonou a dramaturgia, mas que produziu várias peças, inclusive peças para o Departamento de Mamulengo do teatro de Estudante de Pernambuco, que já se preocupava, naquela época, com o problema de uma cultura popular. Problema dos espetáculos populares. E, finalmente, Ariano Suassuna, que surgiu de um concurso organizado sob os auspícios de Paschoal Carlos Magno, que foi também um dos grandes impulsionadores desse nosso movimento em Pernambuco”. MAGNO, Paschoal Carlos. “O Teatro de Estudante”. *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC, DAC- Funarte, Serviço Nacional de Teatro, n. 23, 1978, p. 9.

⁷¹ DÓRIA, Gustavo. “O Teatro Duse”. *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC, DAC, Funarte, Serviço Nacional de Teatro, n. 23, 1978, p. 47.

⁷² BORBA FILHO, Hermilo. “Caminhos de um teatro popular”. *Diário de Pernambuco*. Recife, 28/11/1974.p. 11 n. especial do 150 aniversário.

⁷³ Cheiroso foi o sucessor de um mamulengueiro famoso chamado de Doutor Babau. Cheiroso ganhou este apelido porque fabricava essências de odor forte, extraídas de flores, ervas e raízes, as quais vendia em pequenos frascos nas feiras de casa Amarela. Foi até os anos de 1940, o mais expressivo mamulengueiro atuante, influenciando Ginu e toda geração de mamulengueiros que a ele se seguiu. Cheiroso dava espetáculos em todas as festas populares de Recife. Ganhou projeção quando foi divulgado pelo pintor Augusto Rodrigues fora de Pernambuco. Cf. SANTOS, Fernando Santos. “Mestre Januário de Oliveira- Ginu-, Um mamulengueiro maior”. *Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Bonecos* ano 4, n. 7, dezembro de 1978. p. 24.

escritores e estudantes. Sob a orientação de Cheiroso, o Teatro Estudantil de Pernambuco criou um departamento de bonecos. Com cenários de Aluísio Magalhães e os bonecos de Cheiroso, apresentou-se a farsa de Garcia Lorca “*O amor de Dom Perlimplim e de Belisa em seu jardim*”⁷⁴.

Na *Barraca* os estudantes lançaram, em 1948, as primeiras peças dos seus dramaturgos. Elas foram extraídas de lendas nordestinas e encenadas por bonecos-luva do teatro de mamulengo tradicional.

Além destas experiências, criaram-se outros vínculos com a tradição através de debates públicos em mesas redondas, e da promoção de espetáculos folclóricos. Segundo Joel Pontes, vários intelectuais participaram do evento:

Barreto Jr. falou sobre a chanchada; Suzana Rodrigues, sobre o teatro de bonecos; Augusto Rodrigues, sobre a caricatura; Martim Gonçalves, sobre o teatro europeu; Silvino Lopes, sobre suas recordações de autor dramático. (...) Os espetáculos folclóricos foram bumba-meu-boi, mamulengo e exposições de passistas. Realizaram-se a título de estudo, para o próprio pessoal de TEP, e de recepção a amigos de passagem pelo Recife: Paschoal Carlos Magno, Rubem Braga, Tônia Carrero, Aníbal Machado⁷⁵.

Através dessa experiência, Ariano Suassuna passou a escrever peças fundadas em textos folclóricos para o Teatro de Estudante de Pernambuco. Em 1948, escreveu *Uma mulher Vestida de Sol* e *Cantam a Harpas de Sião*. Um ano depois, lançou mais duas peças, *Os homens de barro* e *Auto de João da Cruz*. Em 1953, escreveu um entremez para mamulengo: *Torturas de um Coração* ou *Em boca fechada não entra mosquito*⁷⁶.

Em 1953, o Teatro de Estudantes de Pernambuco encerrou suas atividades. Cinco anos depois, Ariano Suassuna lançaria o *Auto da Compadecida*. Desde a sua primeira peça, Uma

⁷⁴ SANTOS, Fernando Santos. “Mestre Januário de Oliveira - Ginu -, Um mamulengueiro maior”. *Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Bonecos* ano 4, n. 7, dezembro de 1978, p. 24.

⁷⁵ PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966, p. 79.

⁷⁶ SUASSUNA, Ariano. “Pequena explicação sobre a peça”. In: *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1971. p. 2.

mulher vestida de Sol⁷⁷, Ariano Suassuna já havia manifestado a grande preocupação com sua apropriação literária de temas do Romanceiro. Entretanto, foi com o *Auto da Compadecida* que realizou a experiência de forma mais concreta ao transpor para o teatro elementos da literatura e dos espetáculos folclóricos como o bumba-meu-boi e o teatro de mamulengo⁷⁸. O próprio Suassuna, ao responder a uma crítica, comentou as fontes folclóricas de sua dramaturgia no artigo Um plagiário confesso:

Para falar a verdade e como o título deste artigo à farta, não tenho dúvida em confessar que sou plagiário consumado. Faço-o sem nenhuma dificuldade. Sempre fui o primeiro a dizer que o *Auto da Compadecida* era baseado em histórias populares anônimas do nordeste. Peço somente licença a Raimundo Magalhães Júnior para não aceitar sua tese de que me apropriei do que era “bem engendrado”, isto é, de Le Sage. Se o tivesse feito não me importaria dizê-lo. O valor de uma peça não fica diminuído pelo fato de ser baseado numa simples anedota. Porque teatro é uma coisa muito diferente. Entretanto, faço questão de dizer que plagiei foi um romance popular nordestino. E se exijo que se diga isto, é porque o indivíduo genial que criou o romance nosso é, como pessoa, muito maior artista que Le Sage. Pelo menos a se tirar pelos dois textos que podemos comparar agora. A anedota de Le Sage, como Raimundo Magalhães a conta é incrivelmente sem graça. O romance do nordestino, muito pelo contrário, é vivo e engraçado, de qualidade muito superior. Porque o que ele tem de melhor é exatamente o fato da repetição, isto é, o padre que condena o enterro do cachorro em latim e, depois de subornado, concorda com ele, logo seguido pelo bispo, que age de modo absolutamente igual. Essa repetição foi o que mais me impressionou no romance popular nordestino. Aproveitei-a logo, acrescentando, inclusive, mais um degrau na hierarquia, que em minha peça é formada pelo trio sacristão-

⁷⁷ Esta peça tomou o romance de José de Souza Leão e tratou-o dramaticamente, procurando conservar o que havia de universal e de poético no romanceiro. Cf. BORBA FILHO, Hermilo. “O Dramaturgo do Nordeste”. In: SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964. p. 19.

⁷⁸ Isso é perceptível em um depoimento de Ariano Suassuna: “Eu já tentara, com uma peça *Uma mulher vestida de sol* e com o *Auto de João da Cruz* um teatro ligado ao Romanceiro, um teatro mais poético do que realista. Mas não era ainda o que eu queria(...) De tal modo que foi , em 1955, eu retomava o caminho do Romanceiro e, com o *Auto da compadecida* fazia a primeira experiência para mim satisfatório, daquilo que seria, daí em diante, o meu caminho”. SUASSUNA, Ariano. “Xilogravura popular do nordeste”. *Jornal Universitário*, s/1; agosto, 1960.

padre-bispo. E grande parte do cômico do primeiro ato é devida a essa repetição mecanizada, um dos processos de fabricação do cômico mais eficiente desde os tempos de Plauto e já observado com maior agudeza por Bérqson, na sua teoria para explicar o cômico. Foi aliás, coisa que sempre me interessou, na minha peça .

Ora, eu sempre afirmei que minha peça se baseava nestas histórias. Apenas sempre conheci a do cachorro como anônimo, fato que provarei. Mas quero dizer logo que se Raimundo de Magalhães Júnior pensa que surpreende todos os plágios de minha peça, está enganado; a história do gato também é plagiada de outra popular nordestina - se os historiadores vão descobrir autor erudito para ela ou não, é coisa que não sei - o terceiro ato é moldado num auto popular nordestino O Castigo da Soberba e algumas cenas da peça são cópia fiel dos processos cômicos de Plauto, Molière, Shakespeare, etc. E cito como exemplo o quiproquó moldada numa famosa de aulária de Plauto⁷⁹.

3. ARIANO SUASSUNA E O TEATRO POPULAR DO NORDESTE

Com o fim do Teatro de Estudantes, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho criaram, em Recife, o Centro de Cultura Popular.

O primeiro Centro Popular de Cultura surgiu em 1961 no Rio de Janeiro⁸⁰. O Centro Popular de Cultura era ligado a UNE, à época sob influência do Partido Comunista Brasileiro. Os Centros Populares de Cultura pretendiam difundir a consciência de classe junto às camadas oprimidas⁸¹ através de uma estratégica cultura nacional-populista⁸².

⁷⁹ Ariano Suassuna. “Um plagiário confesso”. *Diário da Noite*, 27 abril 1957.

⁸⁰ PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 90-95.

⁸¹ HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

⁸² Entre os anos 50 e 60 a esquerda brasileira passa a estabelecer uma relação entre política e cultura. Para melhor compreender é interessante observar um extrato do anteprojeto do manifesto do centro popular de cultura da UNE de março de 1962 “o que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só poder ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações coma base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura(...) Não ignorando as forças propulsoras que partindo da base econômica, determina em larga medida nossas idéias e nossa pratica , não podemos ser vítimas das ilusões infundadas que convertem as obras dos artistas brasileiros em dóceis instrumentos da dominação, em lugar de

O surgimento do CPC é consequência de um grande debate sobre a ideologia nacionalista⁸³ dos anos 1950 e 1960: o nacional-popular. Esse debate influenciou instituições, partidos e movimentos sociais. Para o Partido Comunista Brasileiro a construção dessa ideologia nacionalista significava organizar unidades políticas para realizar uma revolução anti-imperialismo e nacional-democrática⁸⁴.

Esse projeto se manifestou, na área da produção artística e cultural, na constituição de uma pedagogia estética voltada para a classe média intelectualizada adaptar o nacional-popular. Ferreira Gullar, integrante do CPC, nota que “naquele momento não se tinha muito claro essas teorias do nacional popular, ninguém pensava nisso”.⁸⁵ Ele acrescenta, porém: “nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira”⁸⁶.

Como mesmo do CPC, porém, já havia um contexto de debate sobre o nacional-popular que induziu atores, escritores, dramaturgos, diretores, produtores e companhias teatrais a politizarem o teatro⁸⁷: é o exemplo do Teatro Arena.

Segundo narra Sábato Magaldi, o teatro brasileiro dos anos 1950 e 1960, apesar dos esforços de Pascoal Carlos Magno e do Teatro de Estudante, continuava com um repertório concentrado nos clássicos europeus.⁸⁸ O Teatro Brasileiro de Comédia foi o mais visado e

serem como deveriam ser, as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo(...) Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural. Citado por HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 123-127

⁸³ O vínculo com o ISEB era muito grande. Carlos Estevam Martins foi assistente de Álvaro Vieira Pinto e trabalhava no ISEB na momento em que assume a direção do CPC. Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 48.

⁸⁴ Ver declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro, março de 1958. In: PCB: vinte anos de política, 1958-1979: documentos. São Paulo: LECH, 1980, p. 3-27.

⁸⁵ RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 128

⁸⁶ RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 128.

⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p. 1.

⁸⁸ MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 7.

criticado por essa vertente engajada do teatro brasileiro⁸⁹. A crítica era feita pelo Teatro Arena. Este grupo, após se unir ao Teatro Paulista de Estudante, procurou, além de resistir às pressões econômico-financeiras e a concorrência das grandes empresas de teatro, criar uma identidade própria, uma identidade fundada na arte cênica e na dramaturgia brasileiras.

O Teatro Arena também estava interessado no teatro nacional-popular.⁹⁰ Em 1959, Gianfrancesco Guarniere, após contato com Oduvaldo Viana Filho, publicou o artigo *O teatro como expressão da realidade nacional*, que delimitava os pressupostos teóricos da arte e do teatro nacional-popular. Para ele, “a obra dos novos autores brasileiros demonstra claramente a necessidade geral de tratar de temas sociais, problemas do nosso povo em nosso tempo, o que nos dá a medida de quanto nossa juventude se aflige com os problemas atuais e quanto os artistas jovens procuram participar dessas lutas”⁹¹.

Alguns integrantes do Teatro Arena começaram a se identificar com o vocabulário marxista.⁹² Oduvaldo Viana Filho, junto com Carlos Estevam e Leon Hirszman, redigiram por exemplo a peça *A mais valia vai acabar*. Eles também propuseram à direção da UNE a realização de um curso de filosofia no Teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Ao distanciarem-se do Teatro Arena fundaram o CPC⁹³.

Embora existissem divergências sobre o conceito de “popular”, de forma geral o projeto estético do Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro baseava-se na visão

⁸⁹ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 48.

⁹⁰ GABRIELLI, Murilo Fernandes. “Construção da identidade nacional na arte dos anos de 1960-1970. In: MADEIRA, ANGÉLICA; VELOSO, Marisa. *Descobertas do Brasil*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001, p. 293-324.

⁹¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. “O teatro como expressão da realidade nacional”. *Brasiliense*, São Paulo, n. 25, p. 121-126, set/out. 1959, p. 122.

⁹² As reflexões em torno do tema da *mais valia* foi proporcionado pelo contato com O ISEB.

⁹³ Os integrantes do Arena migraram para CPC. Para Oduvaldo Viana Filho o teatro Arena havia se contentado apenas com a produção da cultura popular, mas não havia colocado diante de si a responsabilidade de divulgação ponto fundamental da atuação do CPC. Ver HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde*. Op. Cit. 121-144. Ver o extrato de Rocha Filho In; ROCHA FILHO et. al. Teatro Popular. *Cadernos Brasileiros*, v. 6, n. 3, p. 40-55, maio/jun. 1964, Mesa Redonda, p. 43. Ver também VIANA FILHO, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC(1962)”. In: PEIXOTO, F. (org) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 93.

revolucionária da realidade brasileira⁹⁴. Segundo Celso Favaretto o popular nos anos 1960 estava vinculada a um projeto nacionalista e a tônica desse nacionalismo se expressava na conquista da autonomia econômica e política do país. Daí a defesa da cultura nacional⁹⁵. Segundo os membros do CPC, três alternativas se impunham para os artistas e intelectuais: o conformismo, o inconformismo e a atitude revolucionária. Estevam Martins, um dos líderes do movimento de cultura popular, considerava que a negação da ideologia opressora caracterizada pelo inconformismo era insuficiente para a ação revolucionária. Para Oduvaldo Viana Filho, “o [Teatro] Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado”⁹⁶. No manifesto de fundação do CPC, é dito que os intelectuais do CPC “optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front* cultural”⁹⁷. Surgiu dessa forma um novo tipo de artista que defendia a opção pela arte revolucionária vista como instrumento a serviço da devoção revolucionária. Nesse projeto deveria se abandonar a ilusória liberdade abstrata de obras sem conteúdo, para voltar-se coletiva e didaticamente à conscientização transformadora⁹⁸. Para isso, Carlos Estevam Martins diferenciava a arte

⁹⁴ Entre a fundação em 1961 e a extinção em março de 1964, três nomes integraram a direção do CPC. O primeiro, Carlos Estevam Martins o segundo, Carlos Diegues e por fim Ferreira Gular. De início o CPC pretendia manter e fortalecer o grupo formado com as apresentações da peça *A mais valia vai acabar*, Seu Edgar passou a apresentar dissidências na UNE. Nos anos de 1963 e 1964 formam-se duas correntes distintas no interior do CPC: uma corrente liderada por Oduvaldo Viana Filho e outra por Carlos Estevam Martins, esta vinculada às idéias e teses do manifesto do CPC. Cf. BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 89-90.

⁹⁵ Carlos Estevam Martins considerava que o que diferenciava os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país era “a clara compreensão de que todo e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura”. MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Op. cit. p. 123.

⁹⁶ VIANA FILHO, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 93.

⁹⁷ Cf. MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 123.

⁹⁸ Cf. MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Op. cit. p. 126.

popular a partir de três formas: a arte do povo⁹⁹, a arte popular e a arte popular revolucionária¹⁰⁰. Para Carlos Estevam Martins, “a arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação popular ou do povo”¹⁰¹. Desse modo, “só se pode falar de uma arte do povo e de uma arte popular porque se tem em vista uma outra arte ao lado delas, ou seja, a arte destinada aos circuitos culturais não populares”¹⁰². Os integrantes dos centros populares de cultura faziam arte popular revolucionária, o único caminho para transformar a sociedade¹⁰³. Carlos Estevam considerava que arte do povo, produto de comunidades atrasadas, e a arte popular, produzida por um grupo de especialistas, era

⁹⁹ Para Carlos Estevam Martins “a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária, e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a oriente é a de oferecer ao público um passatempo uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência”. Cf. MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. p. 90-91.

¹⁰⁰ Para Carlos Estevam Martins “a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que maior define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar de dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle”. Cf. MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 129.

¹⁰¹ MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Op. cit. 129-130.

¹⁰² MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Op. Cit. p. 130.

¹⁰³ MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Op. Cit. p.

consumida por uma massa passiva, consolidavam a dominação burguesa, sendo ambas expressões de alienação¹⁰⁴. Desse modo, os integrantes dos centros populares de cultura se propuseram a realizar uma arte como forma de conscientização popular¹⁰⁵.

O conceito “popular” aparece nos manifestos do CPC. Seu significado, entretanto, aponta para uma interpretação distinta daquela adotada pelos folcloristas. Para Carlos Estevam Martins: “a cultura que o CPC propõe-se levar ao povo é aquela que seus membros chamam de cultura para a libertação. Trata-se da utilização de vanguarda cultural para a conscientização do povo, o que lhe facultará, posteriormente, a tomada de poder. A cultura para a libertação é portanto, como podemos inferir, uma cultura essencialmente política”¹⁰⁶.

Um dos principais objetivos do CPC foi determinar a diferença entre o popular e o folclórico¹⁰⁷. Estes conceitos haviam sido apresentados como sinônimos pela geração anterior.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ No manifesto do CPC Carlos Estevam afirma que os artistas e intelectuais cepecianos haviam escolhido a arte revolucionária pois ela era o único caminho para a construção da cultura popular e para chegar a transformação da realidade. Para Carlos Estevam a arte revolucionária do CPC “pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo(...) Eis porque afirmamos que em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular.” Uma das formas interessantes para se analisar a relação dos artistas, intelectuais e massas nos anos 60 se faz na compreensão da produção artística vinculada ao CPC como espécie de educação política e estética voltada para a constituição de uma intelectualidade engajada, capaz de conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinante no Brasil. O artigo Cultura popular: conceito e articulação - quem leva cultura, quem recebe cultura e o livro de Ferreira Gullar Cultura posta em questão apresentaram as diversas etapas a serem seguidas pelos integrantes do CPC. Cf. MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 131. Ver também CHAUÍ, Marilena. Seminários. São Paulo: Brasiliense. Ver ainda CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 108.

¹⁰⁶ REIS, M. K. Centro de Cultura Popular. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, n. 1, p. 78-82, jan./fev. 196, p. 79.

¹⁰⁷ Essas críticas se referem Diz Carlos Estevam Martins “repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como fomalizações das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita.” Cf. MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.132..

Ferreira Gullar, na introdução do livro *Cultura posta em questão*, define o popular como uma coisa nova no contexto histórico brasileiro¹⁰⁸.

O CPC e a UNE eram os promotores do popular e, para tanto, convocam a intelectualidade para participar ativamente do processo revolucionário que estava nascendo no Brasil. A primeira batalha da intelectualidade pelo nacional-popular foi travada contra o imperialismo.

Além de aproximar o debate sobre a cultura entre a intelectualidade carioca e paulista, o Centro Popular de Cultura também tratou da questão da forma popular de cultura em Recife, nos anos 1960. No Recife o Movimento de Cultura Popular foi fundado por Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Luís Mendonça, Paulo Freire e Germano Coelho¹⁰⁹. Segundo Celso de Rui Beisiegel havia um importante grupo de esquerda em Recife vinculados a Miguel Arraes e Paulo Freyre. “Paulo trabaja em Recife, Pernambuco, em la Frente Amplia, um grupo de intelectuales católicos, comunistas y todos los sectores progressistas de Pernambuco em torno

¹⁰⁸ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 1. Para Renato Ortiz quando Ferreira Gullar afirma que a expressão “cultura popular” designa um fenômeno novo na vida brasileira quer dizer que a noção se desvincula do caráter conservador que lhe era atribuído anteriormente. Rompe-se, desta forma, a identidade forjada entre folclore e cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como sendo manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de cultura popular é definida em termos exclusivos de transformação. Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 71.

¹⁰⁹ Os remanescentes do Teatro Estudantil criam Teatro Popular do Nordeste. Hermilo volta a Recife e em contato com Ariano propõe a criação de um grupo de teatro popular. Segundo Hermilo o TPN “surgiu daquela conversa minha com Ariano. Cheguei ao Recife para ensinar no Curso de Teatro da Escola de Belas-Artes da Universidade. Resolvemos então pôr a idéia em prática. Reunimos oito pessoas: Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho, quase todos do antigo Teatro de Estudante, Aldomar Conrado e Leda Alves, estes dois então alunos do Curso de Teatro e Capiba, e eu. Fundamos o TPN que, nessa primeira, tinha os mesmos propósitos do Teatro de Estudante. Quer dizer: autores clássicos e nordestinos. Estreamos com *A Pena e a Lei* de Ariano. Musicada por Capiba, no Teatro do Parque. Depois apresentamos um espetáculo que foi um dos maiores fracassos da história de Pernambuco: *A Mandrágora* de Maquiavel. (...) Veio novamente outro fracasso: um espetáculo chamado *Processo do diabo*, onde juntei quatro autores pernambucanos: Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, José Moraes Pinho e eu. Eram três peças em um ato”. sobre o problema do diabo.(...) A Segunda fase partiu depois de cinco anos de estudos sobre os espetáculos dramáticos populares do nordeste e tinha o propósito, a busca do espetáculo antiilusionista muito menos baseado em Brecht do que nos mestres do Bumba, e nos ledeguelas de pastoris, e nos capitães de fandango, e assim por diante. Quer dizer, espetáculos todos eles que se baseassem ainda em autores clássicos e autores da região, mas que tivessem o espírito e a técnica dos espetáculos populares dramáticos do Nordeste. (...) Encenamos o *Inspetor* de Gogol o *Cabo Fanfarrão*, peça minha, *Antígona*, de Sófocles, *Andorra* de Marx Frisch, *Santo Inquérito* de Dias Gomes, *Inimigo do Povo* de Ibsen, *Don Quixote*, de Antonio José, *o Judeu*, *O Cabeleira aí vem*, de Silvio Rabelo(...) *A farsa da boa preguiça* (...)”. Cf. BORBA FILHO, Hermilo. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura, 1981.p. 98-99.

a Miguel Arraes”.¹¹⁰ Em Recife o Movimento de Cultura Popular (MCP) também estava empenhado no projeto de desalienação do povo brasileiro¹¹¹, mas apresentava uma abordagem diferenciada sobre a forma popular de cultura, entendida como guardiã das tradições brasileiras. Tal movimento propunha, por exemplo, um intercâmbio entre a intelectualidade e o povo. Germano Coelho, presidente da MCP, assim se referiu ao relacionamento dos intelectuais com o povo:

o que eles (o povo) precisavam da gente, o que a gente poderia dar a eles era conhecimento técnica e ciência. Porque isso é o que a gente adquiriu na universidade. Mas em compensação, tudo o mais a gente tinha para receber do nosso povo. Então, não era um relacionamento no qual nós fôssemos intermediários, no qual nós fôssemos os doadores. Sabíamos exatamente que a experiência resultaria num processo de nacionalização nossa. Sairíamos menos alienados e iríamos aprender isto com eles¹¹².

Apesar de propor uma integração entre a intelectualidade e o povo, no discurso dos integrantes do MCP, o povo aparece como massa desprovida de conhecimento, gente cuja cultura é despossuída de saber. O MCP em Recife atuava no papel de vanguarda e como tal organizou uma série de eventos e movimentos para efetuar uma comunicação eficiente com o povo. Entre os projetos estava a proposta de alfabetização para adultos e a realização de festas de São João e espetáculos teatrais. Paulo Freyre, por exemplo, utilizou o cancionário para implementar seu projeto de alfabetização. As atividades culturais e educacionais eram usadas como forma educativa para ampliar a visão crítica do povo frente à realidade social.

O MCP em Recife definiu a função da forma popular de cultura: ela serviria para promover a desalienação cultural. Nesta perspectiva, o artista popular deveria assumir uma postura crítica em relação a esta realidade e expressá-la criticamente.

¹¹⁰ Ver o seguinte artigo Celso de Rui Beisiegel. “Paulo Freyre y la Educación Popular em Brasil: EL EDR FEUSP”. www.hottopos.com/notant/1/celso/htm.

¹¹¹ Em Recife o MCP se apoiava na pedagogia de Paulo Freyre e estendia seus preceitos para a tomada de consciência social, política e cultural dos moradores da periferia urbana de Recife lançando mão das tradições culturais populares.

¹¹² COELHO, Germano. *Memorial do MPC*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1986.

A partir do Movimento de Cultura Popular, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho criaram o Teatro Popular do Nordeste. Em 1961, esse grupo imprimiu um manifesto onde se propôs a reagir contra um teatro sem ligações com a realidade local¹¹³. No Teatro Popular do Nordeste o grupo se propôs “fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste”.¹¹⁴

O Teatro Popular do Nordeste incluiu em seu repertório os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o teatro elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière, Antonio José da Silva, Goethe, Schiller, Martins Pena, Ariano Suassuna, Osman Lins e Luiz Marinho. Incluiu ainda temas debatidos pelos regionalistas. Diz o texto de fundação:

“Temos preferência pelos textos nacionais, em geral, e nordestino em particular: é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total de seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurado pela arte”¹¹⁵.

Ariano Suassuna foi sócio fundador do MCP e do TPN e, em 1963, desligou-se do MCP. No romance *A Pedra do Reino*, publicada em 1971, encontram-se algumas influências deste período, como o questionamento ao imperialismo norte-americano representado pela invasão econômica e cultural no Brasil dos anos 1960¹¹⁶. Suassuna alegou, porém, que discordava da elaboração artística como um projeto político educacional. Em 1963, por exemplo, publicou no jornal *Ultima Hora* um artigo onde fez críticas aos educadores envolvidos com a cultura popular. Para Ariano, os educadores seduzidos pelo programa de libertação do povo começam a proferir sentenças condenatórias contra os artistas que não seguiam os programas do movimento. Sob este aspecto Ariano conta que um escritor marxista

¹¹³ Joel Pontes. *O teatro moderno em Pernambuco*. Op. cit. p.112.

¹¹⁴ Hermilo Borba Filho. “Um problema de Cultura Popular”. *Ensaios*. Recife: Secretaria da Educação e Cultura.

¹¹⁵ PONTES, Joel . *O teatro moderno em Pernambuco*. Op. cit. p.. 115

¹¹⁶ Ariano Suassuna faz uma crítica à Igreja e a ditadura militar.

havia chamado Dostoiévski de reacionário. Para Suassuna essas condenações eram “de uma estreiteza e de um sectarismo que seriam ridículo se não trouxessem tanto mal”. E acrescenta: “Digo isso porque, boa ou má, minha arte se enfileira no grupo dos artistas ligados à arte do povo: nem por isso vou julgar ilegítima a daqueles que preferem outras maneiras. Quem me deu procuração para distribuir certificados de legitimidade?”¹¹⁷.

Ao se distanciar do Movimento de Cultura Popular, Suassuna criaria na década de 1970 o Movimento Armorial. O Armorial tinha como propósito a construção de uma arte universal a partir das raízes populares da cultura brasileira. Os integrantes do grupo consideravam que a expressão mais autêntica da cultura brasileira estava na forma popular de cultura. Na perspectiva Armorial, tal cultura era fruto da fusão das culturas indígena, negra e europeia (ibérica). A região nordestina teria sido o espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. À região nordestina, e, de forma específica, o sertão é a matéria-prima das pesquisas artísticas armoriais. Para os integrantes do movimento Armorial, o Nordeste havia preservado uma forma autêntica de cultura. Nos folhetos do romanceiro popular e na poesia dos cantadores estaria a formação da cultura brasileira. Caberia, então, ao artista armorial estudar os elementos ibéricos e folclóricos presentes nessa cultura e recriá-los na literatura, na pintura e na música¹¹⁸.

4. O ROMANCEIRO NA POÉTICA DE SUASSUNA

¹¹⁷ Cf. *Jornal Última Hora*, 1 de dezembro de 1963. Ainda em recente entrevista Ariano comenta o difícil relacionamento com os comunistas. Diz Ariano: “Os comunistas tinham comigo um relacionamento muito curioso. Quando eu denunciava o imperialismo americano, eles se juntavam a mim, e batiam palmas. Mas, queriam que eu calasse a boca quando, por exemplo, eu protestei contra a perseguição ao Pasternak e outros na União Soviética. Um amigo meu marxista, chegou a dizer: “Você está respaldando a tese de que comunista come criancinha” Comunista não come criancinha. Eu sei e você sabe também. Mas comunista fuzila intelectualzinho”. Cf. “Ariano Suassuna: Eu sou é imperador.” *Nossa História*. Ano 2, n. 14, novembro 2004. p. 52.

¹¹⁸ Ver *Revista Brasileira de Cultura*, n. 2, out/ dz. de 1969, ano 1. p. 38-44.

Como é perceptível, Suassuna rompe com os termos do debate de sua própria época, e cria instrumentos conceituais inovadores para se apropriar dos objetos da forma popular de cultura.

Sua ação prática representa um posicionamento teórico expresso, por exemplo, em texto do jornal "*Correio da Manhã*", de 8 setembro 1971. Neste texto Suassuna critica a tradicional divisão entre popular e erudito em termos de superior e inferior. Para ele trata-se mais de mera diferença de expressão cultural. Nas suas palavras:

"Esse preconceito começa a ser demonstrado pela divisão em literatura popular e literatura erudita. E continua com o julgamento feito em termos de valor e não de diferença. Em termos de hierarquia, como se a literatura erudita fosse superior, quando, a meu ver, a questão é só de diferença".

"Pode acontecer que uma literatura erudita seja superior a uma literatura popular. Mas pode acontecer o contrário, também. E, às vezes, numa grande obra, a gente encontra a vertente de várias correntes - ora eruditas, ora populares"¹¹⁹.

Para Suassuna, a influência da tradição sobre a forma popular de cultura é um processo dinâmico através do qual essa última incorpora elementos do dia-a-dia, ou até mesmo da cultura erudita, sem descaracterizar-se.

Tal noção é totalmente inovadora para a década de 1970, período no qual Michel de Certeau inicia uma dura crítica ao projeto de domínio intelectual exercido pela tradicional cultura do saber (cf. "Introdução"). No Brasil do período tal projeto é fortemente influenciado pela concepção cultural do Partido Comunista, que vê o popular como heresia obscura passível das luzes da revolução operária.

É precisamente a reação contra este projeto de domínio intelectual que estimula Suassuna a pensar a cultura brasileira como a confluência de duas fontes: uma universal e outra particular. Isso é perceptível, por exemplo, em sua reflexão sobre o teatro publicada no jornal "*A Tribuna*", em 1965 ("*Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro*"). Aqui

¹¹⁹ Suassuna citado. In.: NOVAIS, Maria Ignes Moura. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. São Paulo : Dissertação de mestrado FFLCH/USP, 1976, p. 39.

Suassuna afirma que o teatro no Brasil, e em particular no Nordeste, é produto de duas vertentes: uma tradição popular, e uma manifestação teatral de todo o mundo. Essa tradição do espetáculo popular, que tem formas variadas tanto no litoral quando no sertão, ora apresenta influências de:

"nossas origens ibéricas - como o auto popular da *'Nau Catarineta'* e *'Cheganças'* (ainda baseadas nas lutas de cristãos e mouros da Península) -, ora reinventadas pela *'civilização do açúcar'* do litoral ou pela *'do couro'* do sertão, como o bumba-meu-boi; sem se falar no teatro popular de bonecos - o mamulengo"¹²⁰.

É precisamente a junção desses elementos que Suassuna denomina o "Grande Romanceiro Moderno da Língua Portuguesa"¹²¹: ou seja, a união entre o mamulengo e o bumba-meu-boi, de modo a complementar o folheto e os romances. São esses os elementos que constituem o Romanceiro na poética de Suassuna.

Ao discutir o nome adequado dessa literatura popular, se "Romanceiro Popular do Nordeste" ou "Literatura de cordel", Suassuna defende sua preferência pelo primeiro por ele representar a herança do "Romanceiro medieval ibérico". E complementa: "no Sertão, ainda hoje, cantam-se [provável referência a oralidade] vários romances ibéricos sobreviventes, aqueles mesmos constantes das coletâneas organizadas por Silvio Romero e Antonio Lopes"¹²².

A apropriação de fontes artísticas tão distintas é um dos pontos mais controversos do projeto estético de Suassuna. Ele constantemente reafirma que seu trabalho de poeta, teatrólogo e escritor resume-se a um projeto estético que busca a unidade entre a forma popular de cultura e os clássicos da cultura ocidental. Ele sempre ressalta seus vínculos com a literatura popular do Nordeste, que chama "Romanceiro Popular Nordestino". Para Suassuna, as histórias e mitos do Romanceiro estão fundados nos folhetos e nas histórias dos cantadores:

¹²⁰ Suassuna citado. In.: NOVAIS, Maria Ignes Moura. *Op. cit.*, p. 40.

¹²¹ O termo é de Thiers Martins Moreira.

¹²² SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção. Op. cit.*, p. 167.

"Os folhetos e romances dos Cantadores têm a dupla vantagem de, ao mesmo tempo, nos religarem à tradição mediterrânea -- pois muitos dos seus temas vieram de lá -- e nos apontarem um caminho de renovação e atualização perenes, um caminho pelo qual podemos evitar os problemas de uma Arte imobilizada, fechada, de uma Arte exausta e cerebralizada, hoje colocada num beco-sem-saída, como acontece, sem dúvida, com a Arte e a Literatura contemporâneas 'de vanguarda' da Europa"¹²³.

Suassuna prefere o termo "Romanceiro" justamente por este 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 mediterrânica que foi exportada para o Brasil no século XVI (daí também justifica-se, para Suassuna, a ascendência da literatura do Século de Ouro espanhol, conforme veremos no capítulo 2):

"Filmes, histórias populares antiquíssimas de origem árabe ou europeia -- sejam mediterrâneas, nórdicas ou de cavalaria -- romances brasileiros ou não, tragédias clássicas, comédias, sátiras, novelas de Boccaccio ou de Luigi da Porto -- tudo é absorvido pelo MODO do Romanceiro, recebendo um 'caráter', às vezes presente, mas às vezes ausente dos modelos; e sempre transformados, num caso ou noutro, quando da transposição ou recriação brasileiras..."¹²⁴.

Para Suassuna, a literatura oral "constitui uma espécie de 'tradição viva', peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fontes para uma Literatura erudita realmente nossa". Trata-se de uma rica literatura popular "em prosa ou em verso, oral ou de origem oral -- nos contos e

¹²³ SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro : J. Olympio; Brasília, INL, 1974, p. 163-164.

¹²⁴ SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção em prosa e verso*. *Op. cit.*, p. 164.

recontos da Poesia improvisada dos Cantadores, ou na Literatura de cordel dos 'romances' e 'folhetos' impressos". Note-se o aspecto da oralidade, perceptível nos espetáculos do teatro vivo, como o mamulengo, o auto dos guerreiros, os pastoris, o bumba-meu-boi¹²⁵.

Suassuna elogia o Romanceiro Nordestino, fonte inesgotável que "nos recoloca no fecundo caminho ibérico, mouro-negro, asiático e mediterrâneo do qual somos herdeiros"¹²⁶. Note que Suassuna menciona uma influência "asiática". A explicação provável é que ele pensa, como os folcloristas, na importação de contos orais do Oriente. (Trata-se de lugar comum para Câmara Cascudo e outros estudiosos).

É essa proveniência do Romanceiro que faz Suassuna refletir sobre uma "cultura barroco-ibérica" desde a colônia, com a seguinte divisão (que depois evolui para seis ciclos):

1] um "ciclo heróico, épico e trágico" do Romanceiro Popular do Nordeste (aspecto que ele compara a idêntico ciclo de clássicos como Homero e Virgílio; e,)

2] um "ciclo cômico, satírico e picaresco do nosso Romanceiro" presente em folhetos - - "*As proezas de João Grilo*", "*História do cavalo que defecava dinheiro*" -- cujo caráter cômico é comparável à novela picaresca ibérica.

Note-se a moderação e o cuidado de Suassuna ao mencionar essa influência sobre a "cultura barroco-ibérica no Brasil" colonial. Anos depois, devido à excessivas generalizações, sem contexto, vê-se um exagero ao se debater o caráter feudal ou medieval do sertão.

Eis as formas poéticas que influenciaram a família base do Romanceiro, segundo Suassuna:

1] Sextilha

2] Mourão

3] Septilha

4] Repente/Sextilha:

¹²⁵ SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção. Op. cit.*, p. 164.

¹²⁶ SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção. Op. cit.*, p. 166.

4.1) gemido, ou "ai-ai"

4.2) martelo de seis pés ou martelo gabinete (em desuso)

5] Décima: elemento de origem erudita e barroco-ibérico

5.1) Martelo agalopado: este não existe na Península Ibérica, é de criação nordestina

5.2) Galope a beira-mar: somente no Nordeste¹²⁷.

Já na literatura de folhetos, Suassuna identifica três tipos de versos: Pelejas, "abecê", e "cantiga". Este último possui vários tipos de versos, a maioria provém de "romances"¹²⁸ ibéricos, como *Bernal Francês*, *Clara Menina* e *Dom Carlos*¹²⁹.

Como mostra Suassuna, uma das principais estrofes dos versos dos cantadores é também uma forma de rima dos clássicos do Século de Ouro espanhol: trata-se da décima, uma forma de rima comum às duas literaturas. E este é um argumento técnico em favor da tese da exportação da literatura da Península-Ibérica para o Brasil. É tal raciocínio que induz Suassuna a refletir sobre os dois fundamentos mais importantes da literatura brasileira: o popular e o barroco ibérico. Esses dois sustentáculos se encontram, como sugere essa forma comum de rima, utilizada tanto por Calderón quanto pelos cantadores do Nordeste.

Seria possível constatar a preocupação de Suassuna com o Romanceiro desde o início de sua carreira. Isso porque um ano depois de escrever sua 1ª peça, *"Uma mulher vestida de sol"* (em 1947), ele declarou em uma entrevista ao jornal *"Folha da Manhã"*, de Recife, que apenas reescrevera uma história do romanceiro em outro estilo: ou seja, tratara em forma de drama "um romance popular do Sertão". Ele se baseou na poética universal e eterna do "nosso riquíssimo Romanceiro, onde há obras primas de Poesia épica"¹³⁰.

¹²⁷ Cf. SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleto. Op. cit.*, p. 185-189.

¹²⁸ Note-se que Suassuna utiliza-se do termo "romance" no sentido da forma popular da literatura brasileira, qual seja, narrativa poética (em sextilha) do romanceiro popular nordestino. Nesta acepção os romances podem ser também as histórias cantadas que, eventualmente, publicaram-se nos folhetos.

¹²⁹ Cf. SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleto. Op. cit.*, p. 189.

¹³⁰ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizontes : Itatiaia; São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 181.

Desde os anos 1940 ele já estava, portanto, preocupado com os sustentáculos da arte e da literatura nordestina, quais sejam, "os folhetos e repentes do Romanceiro". Em "*Uma mulher vestida de sol*" tal influência limitou-se ao tema, pois:

Em *Uma mulher vestida de sol*, o romance popular fornecera apenas, quase que só, o fio central da história: mesmo assim, seria essa ligação com a rica veia poética dos Cantadores que iria fazer desta minha peça algo diferente dos chamados “romances regionalistas do Nordeste”¹³¹.

Já a peça o "*Auto de João da Cruz*", de 1949, sofreu influência direta da arte popular:

Mas o *Auto de João da Cruz* era, já, inteiramente baseado em três folhetos nordestinos ... [de] Leandro Gomes de Barros, Severino Minanês da Silva e Francisco Sales Arede, poetas populares do Nordeste” segundo eu explicava na introdução escrita para a peça¹³².

Para Suassuna, pois, é esse modo oblíquo de apropriação do Romanceiro que induz sua obra para uma corrente universal, e retira-o do mero regionalismo ou nacionalismo-populista do PCB.

Para corroborar que sua preocupação com a arte popular é antiga, Suassuna cita mais dois outros artigos. No 1º artigo, de 1958, ele propôs dividir o Romanceiro em dois grupos: a) da poesia improvisada e o da literatura de cordel, e b) o da poesia tradicional, ou de composição literária. Neste texto de 1958 ele propôs pela 1ª vez a divisão, que defende até hoje, que classifica os folhetos e romances nordestinos em seis ciclos principais, quais sejam:

1] o ciclo heróico, trágico e épico

¹³¹ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 181.

¹³² SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 181.

- 2] o ciclo do maravilhoso
- 3] o ciclo religioso e de moralidades
- 4] o ciclo cômico e picaresco
- 5] o ciclo histórico e circunstancial
- 6] o ciclo de amor e fidelidade

Sugere assim uma "sistematização dos estudos sobre o Romanceiro"¹³³, cuja base foram os ciclos sertanejos de Gustavo Barroso (*Ao som da viola*).

Ainda sobre esses ciclos do Romanceiro, e sua importância "como fonte para a literatura erudita brasileira" (objetivo último do poeta paraibano), Suassuna comentou em texto publicado em 1967 na revista *Cultura*, que seu projeto estético busca um diálogo entre a forma popular de cultura e os clássicos da cultura ocidental, através de técnicas que ele denomina desdobramento e substituição:

"É tudo um cortejo da vasta humanidade que desfila livremente por aí, na força da literatura coletiva, enquanto a nossa literatura de salão, acadêmica acanhada, sufocada de preconceitos de bom gosto, se estiola, sem fôlego, no formalismo e no individualismo. Baste um pormenor para mostrar a diferença: quantas obras não já deixaram de ser escritas por causa da preocupação mesquinha, orgulhosa e estéril da criação individual? 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. Não era assim que procediam Molière, Shakespeare, Homero e Cervantes? ... Os Cantadores procedem do mesmo jeito. Há mesmo, uma palavra que entre eles, indica o fato, o verbo versar, que significa colocar

¹³³ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 182.

em verso a história em prosa de outro. Quando Shakespeare escreveu Romeu e Julieta não fez mais do que versar as crônicas italianas de Luigi da Porto e Bandello"¹³⁴.

Esse problema da experimentação com os materiais populares induziu Suassuna a exercitar várias formas de apropriação, muitas delas intertextuais. Por isso seus críticos não tardaram em afirmar que, nas peças posteriores ao "*Auto da Compadecida*", ele repetia técnicas e recursos. Conhecendo as peças anteriores, pode-se verificar que a intertextualidade é um dos ingredientes de um programa estético e ainda mais, é a técnica de apropriação da tradição, recurso também freqüente na literatura de folhetos do Nordeste. Foi com o "*Auto da Compadecida*" que Suassuna conseguiu transpor para o teatro "os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances", do bumba-meu-boi e do mamulengo¹³⁵. Pois este texto é o resultado da apropriação de três histórias populares do Nordeste, quais sejam: *O enterro do cachorro* de Lendro Gomes de Barros, a anônima história do gato, e o auto popular nordestino *O Castigo da Soberba*. Além disso, "algumas cenas da peça são cópia fiel dos processos cômicos de Plauto, Molière, Shakespeare, etc". Um exemplo: a confusão entre o padre e Antonio Morais foi "moldada numa famosa de aulária de Plauto"¹³⁶.

Como se vê, o trabalho de Suassuna vai muito além do que seria um mero processo mecânico de apropriação: ele incorpora a poética popular em suas peças através das normas e funções que constituíram o próprio Romanceiro.

Acusado de plagiário e repetitivo, Suassuna se justifica em carta a Hermilo Borba Filho, de 1958, quando da estréia da peça "*O casamento suspeito*" pela Companhia de Sérgio Cardoso e Nydia Lícia. Ele afirma não se preocupar com as semelhanças entre suas peças: "fiz isso um pouco propositadamente, para firmar uma espécie de estilo. Depois, poderei agir com mais ousadia, quando o público estiver acostumado com minhas coisas. Além disso, não me preocupa muito a originalidade sob tal aspecto". E complementa que sua

¹³⁴ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 182-183.

¹³⁵ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 183.

¹³⁶ SUASSUNA, Ariano. "Um plagiário confesso". *Diário da Noite*, 27 abril 1957.

preocupação, naquele momento, era a "criação de personagens", traço de Balzac, Boccaccio e Molière, Shakespeare ou Plauto. E ele exemplifica: "'*Sonho de uma noite de verão*', por exemplo, lembra '*A tempestade*' e outras do mesmo tipo"¹³⁷.

Creio que aqui, mais uma vez, a crítica não apenas exagerou, mas cometeu um equívoco. Pois o modo de apropriação de Suassuna caracteriza-se, precisamente, pela intertextualidade de temas e de personagens. Processo, aliás, comum à criação literária.

Foi o contato de Suassuna, ainda na infância, com as fontes do Romancero (e de seus pesquisadores) que possivelmente explica o seu percurso em direção à cultura letrada do Século de Ouro espanhol:

"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 da Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romancero Popular Nordestino, com o qual tive estreito contato desde a minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba".

"Quem quiser tirar a prova disso, leia o CANCELONÁRIO 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 Romancero, que exerceram, com isso, um papel decisivo na criação da peça"¹³⁸.

O que Suassuna chama de "plágio" ou semelhança com outros textos e autores sugere, da nossa perspectiva, um árduo e criativo processo de apropriação seletiva, em que defende

¹³⁷ Suassuna citado. In.: NOVAIS, Maria Ignes Moura. *Op. cit.*, p. 42.

¹³⁸ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romancero nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. *Op. cit.*, p. 184-185.

pólos da cultura que dialogam para criar uma síntese universal da originalidade da alma (cultura) brasileira.

Uma última constatação: o Romanceiro de Suassuna é um modo de ver e valorizar o Brasil e, mais especificamente, o sertão:

“Considero-me um realista, mas sou realista não à maneira naturalista... mas à maneira de nossa maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com a imaginação, para ser fiel à vida. ... [No] meu teatro, ... um cangaceiro se deixa enganar por uma flauta...[,] os anjos se vetem de judeus e os diabos de frades ou de vaqueiros. ... Procuro me aproximar ... [do mundo interior] com as histórias, os mitos, os personagens, os cabras, as pedras, o planalto seco e frio de minha região parda, pedregosa e empoeirada. ... Meu teatro procura se aproximar da parte do mundo que me foi dada; um mundo de sol e de poeira, como o que conheci em minha infância, com atores ambulantes ou bonecos de mamulengo representando gente comum e às vezes representando atores, com cangaceiros, santos, poderosos, assassinos, ladrões, palhaços, prostitutas, juízes, aventos, luxuriosos, medíocres, homens e mulheres de bem..., todo este conjunto de que o sertão está povoado”¹³⁹.

No próximo capítulo procura-se analisar algumas objeções a esse argumento sobre as origens e influências intelectuais do folheto nordestino.

¹³⁹ SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 3ª ed., Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1979, p. 6-7.

CAPÍTULO 2 – TEXTO CULTO E LITERATURA ORAL: LEITURAS E APROPRIAÇÕES

As inúmeras interpretações da obra de Ariano Suassuna são quase unânimes em afirmar que o folheto nordestino, uma das fontes de inspiração criativa do escritor, tem origem e proveniência no cordel ibérico. Este argumento, porém, tem sido questionado por algumas teses recentes, que sublinham diferentes procedências tanto do cordel ibérico quanto do folheto nordestino.

Este capítulo pretende explicitar esse impasse suscitado pelas diversas interpretações da obra de Ariano Suassuna. Inicia-se com as críticas a interpretação, tradicionalmente aceita, de que o folheto nordestino tem origem no cordel português. Em um segundo momento se procura analisar outro viés deste debate, qual seja, a influência da literatura oral como fonte do texto culto. Em terceiro lugar reflete-se sobre os modos de apropriação, por Ariano Suassuna, tanto do folheto nordestino quanto de outras fontes literárias.

O intuito não é, porém, solucionar o problema das origens do folheto do Nordeste brasileiro. Mas apenas procurar salientar alguns problemas que esse debate tem negligenciado, como a função que o relato oral pode ter desempenhado na obra de Ariano Suassuna.

O objetivo deste capítulo será, pois, suscitar o problema de como Ariano Suassuna se apropriou tanto da tradição do folheto do Nordeste brasileiro, quanto da tradição literária ibérica: duas tradições aparentemente longínquas e distantes. Quando o próprio Ariano Suassuna ostenta a sua apropriação da literatura picaresca ibérica, quer com isso salientar não apenas a sua leitura de textos clássicos da literatura culta espanhola, como o *Lazarillo* ou o *Quijote*. Mas também a influência da literatura oral do Renascimento espanhol tanto sobre Portugal¹⁴⁰ e Brasil, quanto sobre a sua própria produção intelectual.

¹⁴⁰ Ou seja, séculos XVI e início do século XVII, momento em que Portugal esteve reunido ao império dos Habsburgo. Inúmeros autores ressaltam a importância, superioridade e influência posterior da literatura oral do Renascimento. CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura: el cuento oral em el siglo de oro*. Barcelona : Editorial Crítica, 1978, p. 62, 30 (em ordem de citação). Ver também ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas : Mercado de Letras : Associação de Leitura do Brasil, 1999, p. 35-39.

Uma das principais questões que norteou o capítulo foi esclarecer essa transferência da tradição literária oral ibérica, além de analisar as apropriações do relato oral pela cultura letrada.

1. DIFERENÇAS ENTRE O CORDEL PORTUGUÊS E O FOLHETO BRASILEIRO

Em tese recente, Márcia Abreu sustentou a hipótese da "impossibilidade de vinculação" da literatura de folhetos nordestina à literatura de cordel lusitana. Para tanto, a autora procura salientar as discrepâncias entre esses dois gêneros literários. Seu principal argumento explora uma contradição: ao contrário do folheto brasileiro, nem todo cordel português é "literatura popular"¹⁴¹.

O problema se manifesta já na conceituação da literatura de cordel portuguesa. Para Márcia Abreu, como “não se deve aceitar que toda literatura de cordel [portuguesa] seja popular”, seu conceito normalmente tem que ser atribuído as características físicas dos cordéis, e à maneira de vendê-los. A literatura de cordel lusitana deve ser vista, assim, como uma fórmula editorial para vender o texto escrito à amplos setores da população:

"A chamada 'literatura de cordel' é uma fórmula editorial que permitiu a divulgação de textos de origens e gêneros variados para amplos setores da população. Essa fórmula editorial não é uma criação portuguesa, já que se encontram publicações similares em quase todos os países europeus -- basta que se pense nos CHAPBOOKS ingleses, na LITTÉRATURE de COLPORTAGE francesa, nos PLIEGOS SUELTOS espanhóis etc."¹⁴².

Para a autora, enquanto o folheto nordestino possui uniformidade, isso não se verifica no cordel europeu. Veja-se esta conceituação do cordel português que ressalta os vários pontos de diferenciação:

¹⁴¹ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 17, 22.

¹⁴² ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 22, 23.

"O que importa reter é a completa falta de unidade no interior da produção dita 'de cordel', sob qualquer aspecto considerado -- exceção feita à materialidade dos livros. Recapitulando: o termo 'literatura de cordel portuguesa' abarca textos em verso, prosa, de diversos gêneros, oriundos de várias tradições culturais, produzidos e consumidos por amplas camadas da população. O sucesso dessa fórmula editorial -- divulgação de material impresso a baixos custos -- atrai para esse tipo de publicação os mais diversos textos, destinados ao mais variado público. Desta forma, é possível entender o porquê da existência de gêneros tão variados, autores de praticamente todos os estratos sociais, traduções das mais variadas línguas, adaptações de autores eruditos, ou seja, 'folhetos de todo o feitio e assunto', como disse Cardoso Marta, no interior da literatura de cordel. Somente pela percepção de que se trata de uma linha editorial é possível entender a existência de um imenso volume de traduções e adaptações para o português de obras de Molière, Corneille, Voltaire, Goldoni, Metastásio, responsáveis por um conjunto significativo dos textos de cordel publicados em Portugal. Seria difícil supor que em um universo de produção e de circulação exclusivamente populares a prática das traduções fosse tão corrente. Os textos veiculados sob a forma de folhetos de cordel não foram, na grande maioria dos casos, escritos visando esse tipo de publicação"¹⁴³.

Para Márcia Abreu, portanto, o folheto do nordeste não provém do cordel português, pois são inúmeras as diferenças entre as duas formas literárias. Quando a autora observa o folheto do Nordeste do Brasil, constata os seguintes nuances diferenciadores:

"Assim, entre o final do século XIX e os anos 1920, a literatura de folhetos [brasileira] consolida-se: Definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura. Nada nesse processo parece lembrar a literatura de cordel portuguesa. Aqui, havia autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de

¹⁴³ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 46.

sucesso. Aqui, autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraiu os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais as vidas de nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editoras, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhava fundamentalmente com obras de domínio público"¹⁴⁴.

O ponto central de divergência entre as duas produções, para a autora, diz respeito a uma característica do texto do folheto nordestino: a rima.

"Nisso resida a característica fundamental dos folhetos nordestinos, que se pautam por regras rigidamente estabelecidas quanto à rima, à métrica e à estruturação do texto, regras estas conhecidas pelos autores e pelo público".

"A obrigatoriedade de se utilizar uma forma fixa parece ser uma criação local, pois não há, em Portugal, tal uniformidade "¹⁴⁵.

A autora trabalha essa tese da distinção entre o cordel português e o folheto nordestino de várias formas, recorrendo em particular à análise das diferenças entre produtores e receptores daqueles textos: para tanto a autora lança mão do conceito de “literatura popular”.

Segue assim, o problema da conceituação e do entendimento do que seria o “popular”? Conforme se verá a seguir, para realçar seu argumento Márcia Abreu procura fazer uma história social de autores e receptores do cordel português.

Márcia Abreu narra, por exemplo, que "a primeira notícia que se tem sobre a literatura de cordel lusitana vincula-se ao nome de Gil Vicente, que publicou, sob esta forma [de

¹⁴⁴ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 104, 105.

¹⁴⁵ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 108

cordel], algumas de suas peças". Mesmo após a publicação de suas obras completas, em 1562, as histórias de Gil Vicente continuaram por circular em folhetos, folhas volantes e literatura de cordel, apesar de sua produção se orientar para a encenação na corte, e não para essa publicação barata. Alguns discípulos da "Escola vicentina", como Baltasar Dias, Afonso Álvares e Ribeiro Chiado publicaram sob a forma de literatura de cordel. Baltasar Dias é tido como o autor mais significativo da literatura de cordel portuguesa: natural da ilha da Madeira, ele era cego e pobre. Apesar da existência desse "indivíduo `bicultural`", "os autores que continuaram a ser editados nos séculos seguintes são, de alguma forma, membros da elite, econômica ou cultural, leiga ou religiosa", como Dom Francisco Manuel de Melo, Frei Antonio da Estrela e Frei Rodrigues de Deus¹⁴⁶.

Alguns cordéis do século XVII que parecem ter tido sucesso, pois eram vendidos por cegos papelistas no início do século XVIII, são "*Auto do fidalgo aprendiz*", "*Trovas da menina formosa*", e "*Tratado dos passos que se andam na Quaresma*". Foram várias vezes reeditadas também as obras de Francisco Lopes, como "*Auto e colóquio do nascimento de Cristo*" (1646), e "*Santo Antônio de Lisboa*" (1610)¹⁴⁷.

No século XVIII assiste-se a um reflorescimento dos cordéis, através de traduções de romances tradicionais. Cordéis como "*História da donzela Teodora*" (1712), "*História do imperador Carlos Magno*" (1728), "*Princesa Magalona*" (1732), e "*História de Roberto do Diabo*" (1732), sugerem que as traduções desempenham um papel importante no mundo do cordel. O público tem preferência pelas adaptações, ao "gosto português", de autores estrangeiros como Molière:

Além dos textos citados, há, por exemplo, "as comédias `Esgaranelo, ou o casamento por força`, uma imitação de Molière que contou com dez edições lusitanas ou o `Capitão Belizário` -- traduzido por Nicolau Luis a partir de um original italiano -- variadas vezes publicado nos séculos XVIII e XIX. Corneille, Molière, Voltaire, Goldoni, Metastásio foram traduzidos e adaptados à sociedade"¹⁴⁸.

¹⁴⁶ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 27, 28, 35, 39.

¹⁴⁷ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 38.

¹⁴⁸ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 39, 41.

Para Márcia Abreu, a diferença entre o cordel português e o folheto brasileiro não está somente na diferença sócio-cultural dos autores, no caso brasileiro criados por poetas quase-analfabetos. A diferença também se evidencia na recepção, ou seja, em leitores de diferentes camadas sociais. Segundo a autora, o século XVIII põe "a dificuldade de se tentar identificar o cordel com uma literatura produzida e consumida pelos setores ditos 'populares'". Ou seja, autores do teatro, autores e tipógrafos não eram provenientes apenas de baixa condição social. O público consumidor do cordel "não era basicamente popular": "o público do teatro de cordel, ou pelo menos parte dele, era composto pela burguesia urbana"¹⁴⁹.

Esse raciocínio de Márcia Abreu, segundo o qual nem todo cordel português (ou nem todo livro azul europeu) é "literatura popular", tem sido amplamente debatido por recentes pesquisas sobre a *bibliothèque bleue*, como as de Roger Chartier. Destaque-se apenas duas questões que serão desenvolvidas em outra parte:

1] o problema da noção de forma popular de cultura: a autora não explicita ou trabalha esse conceito, que não aparece em sua obra: opta pelo termo "literatura popular". Ou seja, ao sustentar que nem todo cordel português é "literatura popular", a autora se contrapõe ao folheto do Nordeste do Brasil, criado por poetas quase-analfabetos, e também recebido por leitores semi-analfabetos. A autora parece contrapor cultura dominante e cultura dominada em dois pólos opostos, interpretação que pode gerar problemas, pois lembra uma concepção tradicionalista que via a forma popular de cultura como mero reflexo, ou até mesmo degeneração da cultura letrada;

2] Está fora da perspectiva analítica da autora considerar o uso e universalização do relato oral pelos escritores letrados cultos, em particular espanhóis, dos séculos XVI e XVII. José Antonio Maravall utiliza-se do conceito de "Barroco" para caracterizar a Espanha dos anos 1600-1640, o império *Habsburg* do qual Portugal integrara-se desde 1580. Neste período uma renovação cultural é tão evidente, apesar das flagrantes bancarrotas econômicas do império, que a historiografia espanhola não vê contradição em utilizar-se do jargão "o Século

¹⁴⁹ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 41, 42, 45.

de Ouro”. Escritores como Cervantes e Lope de Vega utilizaram elevado percentual de relatos orais em suas comédias, o que mostra que o desafio de utilizar a literatura oral não intimidou os escritores do Renascimento. É o caso, por exemplo, de comédias como “*Pedro Urdemales*”, de Cervantes.

Em resumo, se no Brasil foi improvável a importação física do livro azul europeu, a circulação da tradição da literatura oral parece ser um fato nas sociedades nas quais a cultura escrita não é predominante¹⁵⁰. Seria uma tarefa para os futuros pesquisadores cotejar, portanto, a tradição da literatura oral com os folhetos nordestinos, na busca de evidenciar que os relatos orais foram registrados nos folhetos impressos no Nordeste do Brasil. Neste capítulo pretende-se apenas sugerir uma alternativa de influência do folheto brasileiro não considerada por Márcia Abreu.

Márcia Abreu nota ainda que “o que uniformiza essa produção e que a torna, num certo sentido, popular não é o texto, os autores ou o público e sim a sua materialidade – sua aparência e seu preço”¹⁵¹. Esse tema é, aliás, amplamente analisado por Roger Chartier, para quem:

“Parece claro que a quase totalidade das obras que compõem o fundo francês da livraria de *colportage* não foi escrita para um tal fim. A *bibliothèque bleue* é uma fórmula editorial que vai beber no repertório dos textos já publicados, aqueles que mais parecem convir às expectativas do grande público que ela quer atingir. Donde duas precauções necessárias: não tomar os livros de capa azul como ‘populares’ em si mesmos, pois eles pertencem a todos os gêneros da literatura erudita; considerar que eles já possuíam uma

¹⁵⁰ Márcia Abreu não desconhece este aspecto, apenas privilegia um viés mais formal do impresso para sua análise. Para ela, “As apresentações orais de narrativas, poemas, charadas, disputas não são peculiares ao Nordeste brasileiro. Todos os povos as conhecem, principalmente aqueles nas quais a cultura escrita não é dominante. Índios, negros e portugueses contavam histórias e faziam jogos verbais oralmente, não sendo portanto de estranhar que esta prática tenha se difundido por todo o Brasil, assumindo, entretanto, formas específicas em cada região. No Nordeste têm grande relevância as cantorias, espetáculos que compreendem a apresentação de poemas e desafios. O estilo característico da leitura de folhetos parece ter iniciado seu processo de definição nesse espaço oral, muito antes que a impressão fosse possível”. ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 73-74.

¹⁵¹ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 48.

primeira existência editorial, às vezes muito antiga, antes de ter ingressado no repertório de livros para um grande número de leitores”¹⁵².

Roger Chartier esclarece, em outra passagem:

“o livro da biblioteca azul se distingue, pois, dos outros, primeiro por seu aspecto físico: é um livro geralmente em rústica, geralmente coberto de papel que, muitas vezes (mas não sempre) é azul. Se distingue também por seu preço”¹⁵³.

2. CÂMARA CASCUDO E AS ORIGENS IBÉRICAS DO FOLHETO NORDESTINO

As conclusões de Márcia Abreu também evidenciam que há um problema de terminologia e imprecisão conceitual em alguns estudiosos do folclore brasileiro, particularmente nos textos de Câmara Cascudo. Isso é perceptível quando se constata que textos como *Lazarillo* ou o *Quijote* não são livros azuis. Tal distinção não é evidente em Câmara Cascudo. Ao abordar tais obras como livros populares, Câmara Cascudo mescla literatura oral com texto culto: a confusão parece ter origem no fato de que tanto Cervantes, quanto o autor anônimo do *Lazarillo*, utilizaram-se amplamente do relato oral que circulava de boca em boca na Espanha do Renascimento.

Dubiedades como essa talvez tenham gerado algumas generalizações interpretativas nas gerações posteriores à Câmara Cascudo. São tais generalizações, consagradas na obra de Cascudo “*Cinco livros do povo*”, que Márcia Abreu aparentemente deseja questionar. Neste estudo, Câmara Cascudo sustenta a hipótese da origem ibérica do folheto do Nordeste do Brasil.

¹⁵² CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília : UnB, 1999, p. 20.

¹⁵³ CHARTIER, Roger. *Sociedad y escritura em la Edad Moderna*. México : Instituto Mora, 1995, p. 170.

Esse diálogo não explícito entre Márcia Abreu e Câmara Cascudo evidencia-se quando a autora expõe outras dificuldades para vincular as duas formas literárias.

Ao analisar a remessa de cordéis para o Brasil, através de um "*Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil*", do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Márcia Abreu nota que no "*Catálogo*" aparecem apenas títulos, e são imprecisos. Não se sabe, pois, se o que veio para o Brasil é livro ou cordel, nem qual edição:

“A história de Carlos Magno, por exemplo, é referida nos pedidos como `Actos de Carlos Magno`, `História de Carlos Magno`, `Carlos Magno em Lisboa`, `Autos de Carlos Magno`, ou simplesmente `Carlos Magno`. Nenhuma destas indicações corresponde a um título de Livros. Corriam em Lisboa a `História do imperador Carlos Magno e dos doze pares da França`, em duas partes, traduzidas por Jerônimo Moreira de Carvalho, além da `Verdadeira terceira parte da história de Carlos de Magno`, escrita por Alexandre C. G. Flaviense e da `História nova do Imperador Carlos Magno`. Apenas esta última foi publicada sob a forma de folheto de cordel, resumindo as aventuras publicadas em livro. É impossível saber que versão era lida no Brasil, embora seja plausível supor que dentre as requisições algumas dissessem respeito ao envio de folhetos e não de livros”¹⁵⁴.

O interessante aqui é que a autora praticamente dialoga com Câmara Cascudo, mas evita o tema das apropriações da literatura oral pela cultura letrada. Embora Márcia Abreu informe que analisa, dentre os livros da literatura de cordel portuguesa, a "parte tida como mais significativa pelo público"¹⁵⁵, limita porém seu foco de atenção a algumas obras analisadas por Câmara Cascudo no seu estudo "*Cinco livros do Povo*". Márcia Abreu exclui, desse modo, o tema da literatura oral, longamente pesquisado por Cascudo, e sintetizado em pelo menos três livros clássicos sobre o relato oral no Brasil.

¹⁵⁴ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 52.

¹⁵⁵ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 72.

Márcia Abreu relaciona os títulos presentes no catálogo que talvez sejam cordéis portugueses que vieram para o Brasil. Ela sublinha uma vez mais que não há como provar se tais títulos são de cordeis ou de livros. O problema é que são títulos genéricos, originalmente publicados na forma de livros com "origem letrada", "escritos por autores eruditos, com vistas à circulação entre as elites". Nas palavras da autora:

“Se essa suposição for correta, os cordéis mais enviados ao Brasil narravam as histórias de `Carlos Magno`, `Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno`, `Belizário`, `Magalona`, `D. Pedro`, `Imperatriz Porcina`, `Donzela Teodora`, `Roberto do Diabo`, `Paixão de Cristo`, `D. Inês de Castro`, `João de Calais`, `Santa Bárbara` e `Reinaldo de Montalvão`. É difícil assegurar que os pedidos se refiram à literatura de cordel, pois todas essas narrativas foram originalmente publicadas sob a forma de livros, escritos por autores eruditos, com vistas à circulação entre as elites”¹⁵⁶.

Para a autora, a transferência do cordel português deu-se somente pela via da importação física do livro azul. Mas por que deixar de lado a hipótese da circulação da literatura oral? Já que o próprio Câmara Cascudo analisa essa possibilidade para justificar essa transferência cultural.

Dos textos mencionados por Márcia Abreu, apenas 3 foram escritos em Portugal: as *Histórias de D. Pedro*, *Santa Bárbara* e a *Paixão de Cristo*. Todas têm "origem letrada" e circularam "inicialmente, no interior da `cultura letrada`". Todos esses textos foram, pois, adaptados para a forma de literatura de cordel portuguesa. Márcia Abreu estranha que nenhuma dessas obras "foi [originalmente] composta tendo em vista esse tipo de edição"¹⁵⁷ (o cordel português).

Márcia Abreu traz novos elementos a seu argumento quando analisa o enredo dos cordéis portugueses. Segundo ela, em tais enredos há pontos comuns que se repetem de uma história para outra. Por exemplo, o caráter dos personagens fundam-se em inúmeros

¹⁵⁶ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 54.

¹⁵⁷ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 54, 55.

atributos morais, a trama contrapõe herói x vilão, a narrativa encadeia-se através de ações, e não há ambientação ou cenário. As histórias concentram-se, pois, na luta entre o bem e o mal. No texto "*História nova do imperador Carlos Magno e dos doze pares da França*", Reinaldos, o benfeitor, é bom e piedoso: tem coragem, lealdade, justiça, fidelidade. Já os reis e imperadores são levados a acreditar naquilo que os malfeitores lhes dizem, e agem de forma equivocada: não têm, portanto, os atributos da dúvida e da reflexão¹⁵⁸.

Idêntica caracterização repete-se em "*O capitão Belizário*". Belizário, herói de Roma, recebe o trono como prêmio após vencer os Persas. O que provoca ciúmes de Filipe (legítimo herdeiro) e Onória, que passam assim a perseguir Belizário e Porcia. Ou seja, enquanto os vilões revelam-se ciumentos, vingativos, rancorosos, mentirosos, os protagonistas são generosos, justos, corajosos, imparciais, benevolentes e fiéis. Já na "*História verdadeira da princesa Magalona*", o malfeitor é o destino, mas o cordel se caracteriza pela exaltação da retidão moral. Nas outras histórias, enfim, como o "*Acto do infante D. Pedro*", a "*Astúcias de Bertoldo e Vida de Cacasseno*", ou a "*História da donzela Teodora*", a retidão moral também é exaltada¹⁵⁹.

Para concluir a análise do enredo de alguns dos principais cordéis, Márcia Abreu nota que todas as histórias passam-se entre nobres. Pobres e ricos vivem em comunhão: não há desnível ou desigualdade pois todos vivem em harmonia. E há uma característica que permeia todos os outros cordéis: "Os pobres são felizes quando conhecem seu lugar"¹⁶⁰.

Aqui evidencia-se a importância do relato oral ibérico, não considerado pela autora. Por exemplo, o autor anônimo do *Lazarillo*, além de Cervantes e Lope de Vega, inspiraram-se no conto folclórico de Pedro Urdemales. Trata-se de herói popular cujas principais características são servir mais de um amo e praticar burlas e pequenos furtos para escapar da fome que incomoda seu estômago. É uma característica oposta àquela encontrada no cordel português por Márcia Abreu: qual seja, a harmonia e felicidade dos

¹⁵⁸ Cf. ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 56-59.

¹⁵⁹ Cf. ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 59-63.

¹⁶⁰ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 66.

miseráveis. A autora diz, por exemplo: um "caso mais extremo ocorre com Bertoldo, que morre ao aderir a um nível de vida superior ao seu: sua morte é causada pela inadequação de seu organismo às comidas finas"¹⁶¹. Já na literatura oral (ibérica) do século XVI, ao contrário, a sátira é um dos elementos mais destacados pelos estudiosos desse gênero: relatos folclóricos tem caráter familiar e jocoso¹⁶². A fome do Lazarillo ou do Sancho são vistas da perspectiva do riso, da sátira. Tais autores fazem assim uma crítica às estruturas sociais sem recorrer à dramatização: contra a feiúra da miséria, da fome, contrapõe-se o antídoto do riso. Considerar o relato oral do Renascimento ibérico poderia, assim, enriquecer a compreensão sobre a natureza da permeabilidade cultural na época Moderna.

Para Márcia Abreu, o cordel português possui também características formais que se repetem. As histórias passam-se, por exemplo, em espaço pouco caracterizado ou indeterminado. Ou seja, a história pode se desenrolar em qualquer espaço. O tempo é também pouco marcado: o passado é indeterminado, quase atemporal. Outro atributo dos cordéis europeus é que não há preocupação com problemas políticos, sociais ou econômicos:

"pode-se pensar que essas histórias retratam um mundo ideal, para o qual não cabe a crítica social, pois nele imperam valores morais claramente delimitados, tem-se certeza de que a justiça será feita, premiando os bons, e onde há uma ordem política também ideal, capaz de unir pobre e ricos na busca da justiça e da bondade. Os cordéis lusitanos, enviados ao Brasil, dizem a seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que a preocupação central deve ser a busca do Bem"¹⁶³.

¹⁶¹ Cf. ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 66.

¹⁶² "Os relatos folclórico que nós conseguimos reunir [para o Século de Ouro espanhol] espremendo nos textos são quase todos de caráter familiar jocoso". CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 30.

¹⁶³ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 69.

Os cordéis portugueses também aproximam-se aos contos de fadas: "os valores pregados pelos textos [qualquer época e qualquer local] podem ser entendidos, pelos leitores, como norteadores de conduta no tempo presente"¹⁶⁴.

3. CÂMARA CASCUDO E A LITERATURA ORAL

Márcia Abreu conclui sua análise com uma crítica a obra “*Cinco livros do povo*”, estudo de Câmara Cascudo dedicado à transferência do cordel português para o Brasil. Para Márcia Abreu, nenhuma das cinco narrativas mencionadas por Câmara Cascudo faz parte do rol dos folhetos impressos no Nordeste.

Não se pretende resolver aqui essa divergência interpretativa a respeito das origens do folheto brasileiro. Tal confronto só nos interessa na medida em que possa esclarecer nossa hipótese de trabalho sobre as especificidades e características da leitura e das apropriações de Ariano Suassuna. Ou seja, talvez tanto Cascudo quanto Márcia Abreu tenham razão, e a divergência entre ambos possa ser vista como diferentes percepções teóricas do objeto, já que um se preocupa mais com a linguagem, e outro com a forma do cordel. São dois lados da mesma moeda cuja aproximação pode auxiliar na compreensão da obra de Ariano Suassuna.

Como foi visto, Márcia Abreu questionou a origem portuguesa do folheto nordestino, essa tese tida por verdade absoluta em várias áreas, como a História da literatura e a crítica literária.

Câmara Cascudo, um dos maiores defensores da permanência da cultura de Portugal no Brasil, dedicou apenas um livro à tese da proveniência portuguesa do folheto nordestino: o já mencionado “*Cinco livros do povo*”. A temática do folheto nordestino pouco aparece nos outros três livros do autor dedicados à literatura, quais sejam: “*Contos*

¹⁶⁴

Id.

tradicionais do Brasil”, “*Vaqueiros e cantadores*”, e “*Literatura oral no Brasil*”. Nestes três livros em que trata do relato oral, Câmara Cascudo sublinha a tese da proeminência da cultura portuguesa no Brasil.

Por exemplo, no livro “*Literatura oral no Brasil*”, a obra mais elaborada de Câmara Cascudo sobre o tema do relato oral, o problema das origens do folheto do Nordeste aparece no capítulo dedicado a permanência da tradição oral portuguesa no Brasil:

"Há uma literatura popular impressa, literatura de cordel, que os franceses denominam de COLPORTAGE, que Charles Nizard estudou na França e que Teófilo Braga esboçou em Portugal. Ninguém decidiu sobre a velocidade inicial desses livrinhos. Saíram do povo ou foram incluídos, pela leitura, na oralidade anônima? Foram temas dados pelo povo ou constituíram trabalho individual, posteriormente tornado popular? Esses livros vêm do século XV, do século XVI, do século XVII e continuam sendo reimpressos em Portugal e Brasil, com um mercado consumidor como nenhuma glória intelectual letrada ousou possuir".

"Nenhum desses livrinhos deixou de influir, na acepção da simpatia. São lidos, decorados, postos em versos, em música, cantados, nos dois continentes. Alguns pormenores reaparecem numa ou outra estória, mesmo anterior, numa convergência. Essas modificações são índices da popularidade do livro e sua repercussão, entre analfabetos que guardam os tesouros dos contos, facécias, cantigas, fábulas"¹⁶⁵.

Ou seja, Cascudo não vê problemas em analisar o folheto impresso em meio a um estudo sobre a literatura oral porque, para ele, o relato oral precedo o texto impresso:

¹⁶⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª ed., Rio de Janeiro : J. Olympio; Brasília : INL, 1978, p. 170.

"Não é bem lógico indicar uma fonte impressa como origem duma estória popular. Creio mais num tema anterior que influencia as duas personalidades distintas. Certamente a fonte impressa suprirá as deficiências das falhas na transmissão oral. Ao lado do povo que sabe e conta as estórias de Trancosa e de Fadas, os livros mantêm em circulação os mesmos assuntos no público infantil sucessivamente renovado. Sílvia Romero ouviu no Rio de Janeiro 'A mulher gaiteira', XV do CONTOS POPULARES do Brasil. É a Novela XXXV do HEPTAMERON da rainha Margarida de Navarra. Meu tio-avô Martinho Ferreira de Melo contava ter sonhado com uma alma do outro mundo que lhe oferecera um tesouro. Não tendo com que assinalar o depósito, tio Martinho dizia tê-lo feito com as próprias fezes. Neste momento acordou-se. Só a última parte do sonho era verdadeira. Seguramente a tradição verbal dessa anedota fora tornada caso pessoal para maior efeito hilariante. É a nº 129 nas FACEZIE de Poggio, e data de 1450. Gian Francesco Poggio Breacciolini (1380-1459) a retirara do anedotário da época. Uma anedota divulgadíssima no Brasil é inteiramente a novela VI da jornada IX do DECAMERONE, também espalhada no idioma inglês. Geoffrey Chaucer divulgara-a no THE REEVE'S TALE, o conto do Mordomo, o IIIº no CANTERBURY TALES... Minha mãe conta a estória de Valdivinos que morreu assassinado num recanto deserto e duas garças testemunhas denunciaram os matadores. É o tema dos grous de Ibicus, o poema de Antipater de Sidon, (745 dos EPIGRAMAS FUNERÁRIOS) e raro será o sermonário que o não haja registrado. Teria o episódio provindo da forma culta que lhe deu Antipater de Sidon? Não me parece possível ter sido este o seu impulso difusor. Há uma continuidade na transmissão das estórias orais sem prejuízo da fixação culta que também é divulgadora"¹⁶⁶.

Apesar da riqueza da linguagem de Câmara Cascudo dar margens a interpretações e leituras excessivamente amplas de sua obra¹⁶⁷, sobressai em suas pesquisas uma maior

¹⁶⁶ CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Op. Cit., p. 14.

¹⁶⁷ Tornou-se um lugar comum nos textos de crítica literária sobre Ariano Suassuna empregar-se conceitos como feudalismo, senhorio ou medievalismo ao Nordeste brasileiro do século XX. Não escapa a essa regra o excelente trabalho de VASSALLO, Lígia Maria Pondé. *Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna*.

preocupação com o relato oral, sendo “*Cinco livros do povo*” uma exceção. Não se quer, com tal constatação, eximir Câmara Cascudo das críticas de Márcia Abreu. Só se pretende acentuar, com isso, que o problema da forma de difusão da literatura oral, tema amplamente estudado por Cascudo, talvez exija outros métodos de análise.

Em seus estudos, Câmara Cascudo também não demonstra maiores preocupações com a relação entre tradição oral e literatura culta: "As duas literaturas raramente têm um canalzinho de comunicação. Vezes esse barro popular vai ao Paço do Rei num Gil Vicente, a mais espantosa síntese do tradicional e folclórico que existe numa literatura qualquer". Ou seja, a maior preocupação de Cascudo parece ser desvendar os meandros da literatura oral:

"Assim, as estórias mais populares no Brasil, não são as mais regionais ou julgadamente nascidas no país mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares, espalhadas por quase toda a superfície da terra. O mesmo para todos os demais gêneros na literatura oral, no plano da tradição e da novidade".

"Não há nessa afirmativa um exclusivismo total. Naturalmente teremos alguma coisa sugestiva e curiosa que não recebemos de fora. Mas, possivelmente, foi feita com elementos importados em sua maioria. A mais alta percentagem viera nas memórias dos colonos, sem pagar direitos alfandegários mas visível em sua procedência alienígena"¹⁶⁸.

O conto brasileiro tem, para Cascudo, forte ascendência portuguesa: "a proporção entre os elementos indígenas, africanos e brancos no Folclore brasileiro, é 1.3.5. Contos indígenas e

Rio de Janeiro : Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988, p. 2. Talvez o próprio Câmara Cascudo tenha contribuído para isso, ao pensar uma continuidade secular ininterrupta das estórias orais no Brasil. Segundo ele diz, o "depoimento testemunhal" no Brasil é comum desde os tempos coloniais, já que "a vida nas povoações e fazendas era setecentista nas duas primeiras décadas do século XX", época em que "todos sabiam contar estórias". CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Op. Cit., p. 12.

¹⁶⁸ CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Op. Cit., p. 170, 33 (em ordem de citação).

africanos justapõem-se de maneira indecifrável.... Vezes dispensamos argumentar que o português está na África..."¹⁶⁹.

Da perspectiva desta pesquisa permanece o problema de compreender como uma tradição oral europeia do século XVI se transfira e permaneça por tanto tempo na cultura brasileira. Para Câmara Cascudo, a passagem da tradição oral portuguesa para o Brasil deu-se através da conquista portuguesa:

"A tradição [da literatura oral portuguesa] manteve no espírito português esse CORPUS. E, no século do Descobrimento, no fecundo século XVI, partindo-se da expedição geográfica de 1501, as estórias populares de Portugal são semeadas no Brasil, para uma floração sem fim...

O português emigrava com o seu mundo na memória. Trazia o lobisomem, a moura encantada, as três cidas de amor, a Maria Sabida, doce na morte, agra na vida, as andanças do Malazarte fura-vida, todo o acervo de estórias, bruxas, fadas, assombrações, homem de sete dentaduras, moleque da carapuça vermelha, hiras, alamoas, cabra-cabriola, gigantes, príncipes, castelos, tesouro enterrado, sonho de aviso, oração-forte, medo do escuro..."¹⁷⁰.

Ainda que se reconheça o exagero da frase uma "floração sem fim", pois um conto ter sido tradicional no século XVI não lhe garante a permanência, o fato é que a ascendência da tradição oral sobre o folheto do Nordeste do Brasil é destacada pela própria Márcia Abreu, quando a autora apresenta uma digressão sobre o que ela denomina "espaço de comunicação oral".

Márcia Abreu nota que as características comuns do cordel português se justificam pela "'descoberta' de fórmulas de sucesso" comuns as composições orais. Ela acrescenta: "Isso não quer dizer que a literatura de cordel portuguesa seja uma literatura oral. Pelo

¹⁶⁹ CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil (folclore)*. Rio de Janeiro : Edições de Ouro, 1952, p. 20.

¹⁷⁰ CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Op. Cit., p. 173.

contrário...". Essa é, enfim, uma das poucas passagens em que a autora menciona o aspecto da oralidade. Mas ela não se reporta à literatura oral:

"A aproximação com as narrativas orais é, portanto, parte das estratégias de criação ou de adaptação de narrativas visando a assimilação dos folhetos por públicos não completamente familiarizados com a escrita"¹⁷¹.

Mas a autora procura ressaltar também que os cordéis portugueses não se comportam como narrativas orais.

"os cordéis não se comportam totalmente como narrativas orais, sobretudo do ponto de vista lingüístico: os textos são construídos com períodos longos, com sintaxe distinta da fala coloquial, sem apoios para a memória, como recorrências sonoras ou ritmos marcados"¹⁷².

Márcia Abreu vê na cantoria a origem, também, do folheto do Nordeste do Brasil. Desse modo a autora ressalta a importância do espaço de comunicação oral, em que "apresentações orais de narrativas, poemas, charadas" existiu em todas as sociedades, em particular onde a cultura escrita não é dominante. A autora acredita que "o estilo característico da leitura de folhetos parece ter iniciado seu processo de definição nesse espaço oral, muito antes que a impressão fosse possível"¹⁷³.

Apesar da importância desse "espaço de comunicação oral", anterior ao folheto impresso no Nordeste, Márcia Abreu não leva adiante o raciocínio para procurar observar as possíveis relações entre o relato oral ibérico e o folheto impresso brasileiro. Isso poderia ressaltar a sobrevivência da literatura oral nos textos letrados, ainda mais quando a própria

¹⁷¹ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 69, 70, 71.

¹⁷² ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 71.

¹⁷³ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 73-74.

autora constata que o caráter fortemente oral do folheto nordestino é a sua marca fundamental, "tanto no que tange à composição quanto a transmissão". Nos desafios, saber romances de memória era obrigação de todo cantador¹⁷⁴.

4. A LITERATURA ORAL COMO PROBLEMA

Aqui surge um novo problema: a proeminência do relato oral tanto para a literatura de folhetos do Nordeste quanto para a literatura ibérica dos séculos XVI e XVII¹⁷⁵.

Lançar mão do relato oral ibérico na busca das fontes intelectuais de Ariano Suassuna justifica-se, portanto, não somente pela transferência desses contos orais para o Brasil, mas também pela apropriação que os escritores cultos do Renascimento espanhol, como Cervantes, fizeram da literatura oral.

Como uma das preocupações desse capítulo é, portanto, refletir sobre as eventuais relações entre o relato oral ibérico e o folheto nordestino, são necessários dois esclarecimentos: 1º)

¹⁷⁴ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Op. cit., p. 74, 79.

¹⁷⁵ Os cânones da História da literatura portuguesa argumentam que a novela picaresca é um gênero literário inexpressivo em Portugal. Uma das exceções é uma recente dissertação de mestrado, que trata o tema da literatura picaresca em Portugal em Gaspar Pires de Rebelo, escritor do século XVIII. O caráter pouco expressivo do gênero picaresco em Portugal, algo que contrasta com o florescimento da literatura oral e do texto culto na vizinha Espanha no Século de Ouro, pode ser compensado quando se constata a riqueza da literatura oral no período do Renascimento, tanto de Portugal quanto de Espanha. Ou seja, quando o escritor Ariano Suassuna alardeia a sua apropriação da literatura picaresca ibérica, quer com isso sublinhar não apenas a sua leitura de textos clássicos da literatura culta espanhola, como o *Lazarillo* ou o *Quijote*. Para o escritor, não se pode também perder de vista a influência que a literatura oral do Renascimento de Espanha e Portugal exerceram, tanto sobre o folheto nordestino, quanto sobre sua própria produção intelectual. O autor clássico nesta área é PALMA-FERREIRA, JOÃO. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa; Secretaria de Estado da Cultura/MEC, 1981. PALMA-FERREIRA, JOÃO. *Novelistas e contistas portugueses do século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983. PALMA-FERREIRA, JOÃO. *Temas de literatura portuguesa*. Lisboa : Editorial Verbo, 1983. Ver também a obra clássica de SARAIVA, Antônio J.; LOPES, Oscar. *Historia da literatura portuguesa*. 17ª ed., Porto : Porto Editora, s/ data. Há uma rápida reflexão de Saraiva sobre o pícaro no Oriente, ver: SARAIVA, Antônio J. "Fernão Mendes Pinto ou a sátira picaresca da ideologia senhorial". Lisboa : *Jornal do Fôro*, 1961, 11-13; 60-81. Ver também GUERREIRO, M. Viegas. *Para a história da literatura popular portuguesa*. 2ª ed. Lisboa : Instituto de Cultura Portuguesa; Secretaria de Estado da Cultura/MEC, 1983. E ainda GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro. *Uma novela pícaro portuguesa: 'O desgraçado amante', de Gaspar Pires de Rebelo*. Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Tese de Mestrado, 1994.

Por que privilegiar a literatura oral do período do Renascimento? E, 2º) Por que o maior destaque à plataforma do conto folclórico espanhol?

Primeiramente, a literatura oral do Renascimento pode auxiliar a esclarecer o modo como Ariano Suassuna leu a novela picaresca. Como ressalta a historiografia do período, a “cultura oral dos analfabetos” dos séculos XVI e XVII adquiriu tamanha difusão que era conhecida e narrada por todos os grupos sociais, como demonstram os textos cultos de Cervantes ou Lopes de Vega¹⁷⁶: “todos os escritores espanhóis do Século de Ouro escrevem, em ocasiões, como falam”¹⁷⁷. Ou seja, como a literatura oral do Renascimento invadiu a cultura letrada do século XVI¹⁷⁸, pode-se ponderar que Suassuna identificou, na novela picaresca espanhola, contos da tradição oral brasileira.

Quanto à 2ª questão, o uso de catálogos de contos folclóricos espanhóis, e de sua historiografia, justificam-se pelo objetivo de esclarecer o modo como Ariano Suassuna se apropriou da literatura ibérica.

Além disso, os estudos sobre o conto folclórico do Século de Ouro de Espanha estão mais adiantados. Trabalhos recentes (Daniel Devoto, Fernando de la Granja) “demonstram que a plataforma de referência [do relato oral] na época moderna é muito mais extensa do que se poderia pensar”. “Não cabe dúvida que o conto tradicional, tal qual o romance, seguiu os conquistadores” na América hispânica. A tradição espanhola é “em vários momentos iluminada pelo estudo do folclore americano”. E o caráter folclórico de uma série de contos que aparecem nos textos espanhóis do Século de Ouro pode ser explicado pela tradição árabe, sefardita, brasileira e pelo “folclore narrativo português, gêmeo do espanhol”¹⁷⁹. Na busca de reunir o *corpus* dos contos folclóricos que viveram na Espanha

¹⁷⁶ CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid : Editorial Gredos, 1975, p. 17 e seguintes.

¹⁷⁷ CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 77.

¹⁷⁸ Cf. CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Barcelona : Editorial Critica, 1983, p. 11-12.

¹⁷⁹ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Barcelona : Editorial Critica, 1983, p. 12. Cascudo analisa os elementos que constituíram a literatura oral portuguesa: “A tradição movia a estória, a facécia, o mito e a fábula, admitindo a absorção de elementos letrados, vindos dos PLIEGOS SUELTOS, dos romanceiros aristocráticos e dos livrinhos vendidos nas feiras e adros de igrejas pelas cegas, este

do Século de Ouro, essa historiografia usa como fonte os textos redigidos no século XVII pela literatura culta, e que figuram nas seguintes coleções e índices:

- coleções de contos folclóricos portugueses e brasileiros;
- coleções de contos folclóricos formados na América hispânica;
- coleções de contos folclóricos recolhidos entre os sefarditas;
- coleções de contos folclóricos árabes;
- coleções de contos folclóricos recolhidos na Espanha¹⁸⁰.

desde o tempo del-rei D. João V. Pela ordem de sua importância, a literatura oral portuguesa, como qualquer outra na espécie, resulta do:

a) fundamento comum das histórias populares, de várias procedências, amalgamadas, fundidas, num processo inconsciente e poderoso de aculturação.

b) influência dos livros e folhas de literatura popular, com elementos da tradição e o contingente da imaginativa individual do autor. Esta ainda podia provir de influência livresca, adaptada ao espírito local. Um dos livrinhos mais populares em Portugal, desde o séc. XVI, assim como no Brasil, é a HISTÓRIA DA IMPERATRIZ PORCINA, MULHER DO IMPERADOR LODÔNIO DE ROMA, EM A QUAL SE TRATA COMO O DITO IMPERADOR MANDOU MATAR A ESTA SENHORA, etc. do cego Baltazar Dias, que viveu sob el-rei dom Sebastião. Continua sendo reeditado em Portugal e Brasil, em versos setissílabos, segundo praxe secular. Teófilo Braga informa que Baltazar Dias romanceara poeticamente um episódio do SPECULUM HISTORIALE, de Vicente de Beauvais. Um estudioso de Wallenskold, analisando o tema grandemente conhecido de Crescentia, THE SLANDERED WIFE, a esposa caluniada (Mt. 712 de Aarne-Thompson), evidenciou a quase universalidade do assunto e sua antiguidade.

c) reminiscência dos sermonários, apologéticos, hagiológicos, leituras místicas, tornadas acessíveis durante as missões, pregações de Semana Santa, festas ao Orago, desobrigas quaresmais, etc.

d) recordação de elementos existentes na Novelística, atos e episódios possivelmente evocados nas casas senhoriais e divulgados, com ampliações e deturpações, pela famulagem. Há episódios do PALMERIN DE OLIVA, novela cavaleiresca, com edição espanhola em 1511, numa história tradicional portuguesa, PALMEIRIZ D'OLIVA. Dois outros contos populares, registrados pelo mesmo autor (n. 97 e n. 182), estão no LAZARILLO DE TORMES (1553, caps. V e XV). É mais lógico haver Diego Hurtado de Mendoza aproveitado temas chistosos, ouvidos na Universidade de Salamanca, onde escreveu o LAZARILL em 1521, que os ter inventado. Se é que seja o autor". CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Op. cit., p. 172-173.

¹⁸⁰ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Barcelona : Editorial Crítica, 1983, p. 12, 13. CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 17. As versões orais contemporâneas podem, eventualmente, ajudar a esclarecer o *corpus* dos contos orais do Renascimento: "existe narrações do Século de Ouro, porém, que procedem de fábulas esópicas ou de alguma das numerosas coleções de novelas italianas dos séculos XIV, XV ou XVI, e que correspondem a contos folclóricos arraigados na tradição espanhola e hispano-americana, das quais se recolheram numerosos versões orais na época contemporânea". CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 29-30. Já Câmara Cascudo caracteriza, da seguinte forma, as origens do conto tradicional português: "Essa literatura foi crescendo e veio, de onda em onda, até o vagalhão em tempo de Mouros. Tudo se juntou, mistorou, coloriu. Vinham elementos locais, gregos, cartagineses, romanos, álamos, visigodos, vinte, trinta tintas para a mesma paleta. Os animais que iam morrendo, os chefes que foram esquecidos, passaram para os bichos vivos e os amos mandões.

Ao contrário do folheto nordestino, o estudo da literatura oral não pode se limitar as fronteiras nacionais precisamente devido a plataforma de referência dos contos na época moderna.

Cabe agora esclarecer melhor alguns conceitos como conto, novela, gracioso, conto folclórico e seus variados matizes, como o *cuentecillo* e o conto novelado. Ou seja, quais as relações entre o relato oral e a literatura ibérica culta?

5. CONTO FOLCLÓRICO, CUENTECILLO E NOVELA

A definição amplamente aceita no século XVI da palavra “conto” apareceu na Espanha em 1534, quando Boscán traduziu do italiano a obra “*Los cuatro libros del Cortesano...*”. Boscán entendeu o termo “conto” como o conjunto variado de relatos que se ocultava sob a expressão NARRAZION CONTINUATA:

“Aquella primera que cae en el hablar largo y que dura un rato sin ser atajado, es casi como quando el hombre dice ALGÚN CUENTO, en el cual se pueden notar una cosa o muchas graciosas”¹⁸¹.

Antes do século XVII, porém, o conto não tem existência concreta. Ou seja, até o século XVI autores e tratadistas traduzem novela por conto. Ou consideram as duas formas sinônimas ou intercambiáveis¹⁸².

Brigas de Recaredo ficavam sendo de Rescenvito. As bondades de um deus herdava-as outro. E o povo ia batendo e servindo, aos lábios sedentos dos filhos, o seu COCK-TAIL oral". CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Op. cit., p. 169.

¹⁸¹ Boscán citado por CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid : Taurus Ediciones, 1982, p. 9. Trata-se do livro “Los cuatro libros del Cortesano...”, traduzidos por Boscán em 1534.

¹⁸² CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid : Taurus Ediciones, 1982, p. 19.

Somente no século XVII alguns críticos de talento, como Cervantes, propõem uma clara definição da palavra conto, diferenciando-o do termo novela. Cervantes parece empregar a palavra conto para narrações orais e populares. E o termo novela para as narrações escritas. Tal oposição de Cervantes é confirmada pelo escritor português Rodrigues Lobo que, no seu CORTE NA ALDEIA (1619), opõe os dois gêneros: novela seria um gênero sério, retórico e escrito. E conto seria mais simples e fundamentalmente oral¹⁸³.

Chega-se assim a percepção que o conto folclórico é um relato breve, jocoso e oral. Sendo uma modalidade de literatura oral que pode recuar à Antiguidade, o conto folclórico não tem, pois, localização concreta em um povo¹⁸⁴.

Os contos folclóricos inspiraram a narração novelesca – a novela picaresca em especial –, e os autores de diálogos (por exemplo: “*El Burlador de Sevilla*”), e também circularam:

“...pelas comédias de Lopes de Vega, de Tirso de Molina, de Calderón, de Cubillo de Aragón e de Rojas Zorrilla, entre outros. Alimentam a fácil inventiva dos entremezistas cujas *opritas* se apoiam com freqüência em contos velhos conhecidos de todos os espectadores. Os mesmos contos revelam-se na narração novelesca”¹⁸⁵.

Tais contos folclóricos, freqüentes nos textos cultos de Cervantes, Lopes de Vega, Tirso de Molina ou Calderón, são por estes escritores denominados *consejas*, patranhas ou contos de velhas¹⁸⁶.

Ou seja, as velhas entretinham ou divertiam as crianças com patranhas, notícia, fábula ou *conseja*¹⁸⁷. Desde a Idade Média tais relatos orais alegravam as conversas, preenchiam as

¹⁸³ Cf. CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 20. Há exceções: “Timoneda e Covarrubias pensam em um gênero distinto da novela propriamente dita, gênero escrito porém próximo a oralidade, gênero misto que podemos chamar, de forma provisória, a novela-conto”. “A novela-conto não é novela que se lê em uma tertúlia, é novela na qual identifica o leitor um conto que lhe é familiar, um conto de tradição oral, um conto folclórico”. CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Op. Cit., p. 23, 24.

¹⁸⁴ CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 57.

¹⁸⁵ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 11.

¹⁸⁶ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 26.

tardes livres, passavam de boca em boca nas longas caminhadas. Esses contos folclóricos, cujos “relatos breves se copiavam correntemente em cadernos [*cartapacio*] e rodavam por mexericos [*corrillos*] e tertúlias”, provavelmente permearam toda a sociedade do Século de Ouro, e não apenas o meio rural, como sugere a grande difusão dos contos orais nas letras da época. Tais relatos eram conhecidos e narrados por todos os grupos sociais, tanto no meio rural quanto urbano. Não se deve crer, pois, no testemunho duvidoso da comédia espanhola, que pôs o conto folclórico na boca do criado ou trabalhador braçal engraçado [daí o termo “*gracioso*” ao pícaro]. Enfim: talvez o relato oral tenha desempenhado um papel menor entre os cavaleiros que entre os camponeses e artesãos¹⁸⁸.

A percepção de que o conto folclórico divertia a conversação dos mais variados grupos sociais transparece na publicação, no século XVI, de *libritos* com coleções de relatos orais. Veja-se esta citação de um *librito* de Timoneda, cujo sugestivo título é EL SOBREMESA Y ALIVIO DE CAMINANTES:

“Primera parte del
SOBREMESA Y ALIVIO DE CAMINANTES
En el cual se contienen muy apacibles y graciosos
Cuentos y dichos muy facetos

EPÍSTOLA AL LECTOR

Curioso lector, como oír y ver y leer sean tres causas principales (ejercitándolas) por do el hombre viene a alcanzar toda ciencia, esas mismas han tenido fuerza para connigo, en que me dispusiese a componer el libro presente, dicho SOBREMESA Y ALIVIO DE CAMINANTES, en el cual se contienen diversos y graciosos cuentos, afables dichos, y muy sentenciosos. Así que fácilmente lo que yo en diversos años he oído, visto y leído, podrás brevemente saber de coro, para poder decir

¹⁸⁷ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 8, 27.

¹⁸⁸ CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 15, 17, 28.

algún cuento de los presentes. Pero lo que más importa para ti y para mí, porque no nos tengan por friáticos, es que, estando en conversación, y quieras decir algún *cuentecillo*, lo digas a propósito de lo que trataren...¹⁸⁹.

A finalidade desses *libritos* com coleções de contos impressos "foi servir de base a relatos orais". Ou seja, eles foram antes de tudo "repertórios para [conversações dos] *graciosos*"¹⁹⁰, tal qual os almanaques dos séculos XIX e XX.

Percebe-se assim que aquela fronteira concebida por Cervantes, entre o conto (oral) e a novela (escrita), tendeu a tornar-se fluida, uma vez que aquilo que era apenas relato oral passou a ser recolhido e impresso em forma de texto, com a publicação de índices, catálogos, ou *libritos*.

Devido às diferenciadas maneiras de coletar os contos orais, surgiu outro problema interpretativo: muitos relatos orais, que às vezes eram diminutas frases ou provérbios, adquiriram outra roupagem ao serem relatados. Ou seja, "todos os paremiólogos da época" (século XVI), para registrarem histórias que eram meras frases, refrães, provérbios, contos curtos ou chistes, "passaram, lógica e naturalmente, da frase proverbial ao relato tradicional que a explicava. Todos vieram a ser colecionadores de contos folclóricos de maneira espontânea, e como sem querê-lo"¹⁹¹. Enfim: recolhia-se a frase proverbial ou o relato tradicional que explicava o conto folclórico.

De modo que refrães, provérbios, chistes, *consejas* ou patranhas que não são compreendidos hoje através da simples leitura de novelas e comédias, na época eram entendidos pois faziam parte da plataforma de relatos orais conhecidos por todos¹⁹². Mas tal constatação remete a outro problema: além do conto folclórico, mais antigo, germina no

¹⁸⁹ Timoneda citado por CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid : Taurus Ediciones, 1982, p. 11.

¹⁹⁰ CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 19.

¹⁹¹ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 11.

¹⁹² "Cervantes, Matias de los Reyes e Timoneda conheciam os contos orais, e sabiam que seus leitores também reconheceriam tais contos". Ou seja, eles sabiam "que as fontes orais de várias de suas narrações eram claríssimas para seu público.". CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Op. Cit., p. 25.

Renascimento outros tipos de relatos orais. Ou seja, dentre os relatos orais há, além do conto folclórico, o *cuentecillo* e o conto novelado:

“...entre o terreno do conto folclórico oral e os domínios da novela se estende uma vasta zona fronteiriça, a do conto novelado”.

“Duas categorias fundamentais integram, pois, o conto do Século de Ouro: os contos breves, ou *cuentecillos*, forma literária elementar abundantemente exemplificada na época; os contos novelados, forma de maior extensão e geralmente mais elaborada...”¹⁹³.

Como já se disse acima, o conto folclórico é relato oral mais antigo, e não tem localização concreta em um povo. Já o conto tradicional ou familiar, também denominado "*cuentecillo*", tem um sabor "realista", é mais recente, suas histórias nomeiam um povo, e se manifestam através de *consejas* e *patranhas*, gênero oral afim ao *cuentecillo*¹⁹⁴. Os *cuentecillos* podem ainda ser transportados por *pullas* e *burlas*¹⁹⁵.

A palavra *cuentecillo* é utilizada pelos escritores do século XVI, como se pôde observar na citação de Timoneda, acima. Eis um primeiro conceito:

"o *cuentecillo* tradicional do Século de Ouro é um relato breve, de tom familiar, de intenção jocosa, em geral de forma de diálogo e de aspecto 'realista'. Quer significar tão polisêmico adjetivo que estes relatos se apresentam como caos ocorridos em

¹⁹³ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Op. Cit., p. 36-37.

¹⁹⁴ CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 57. A seguir, reitera-se essa distinção fundamental: "La narración tradicional en la España de Mal Lara y de Correas es realidad mucho más extensa. Incluye *cuentecillos*, *patrañas*, *burlas* y *consejas* que dejaron huella em los textos dramáticos y novelescos del tiempo". CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 37.

¹⁹⁵ "Antes de concluir examinando las esperanzas que autoriza la investigación, conviene dedicar unas páginas a las *pullas* e *burlas* que acarrea, entre tantos materiales diversos, el *cuentecillo* tradicional así como a las *consejas* y *patrañas* que circulan por la España de los Austrias y forman un género oral afín al de los *cuentecillos*". CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 66-67.

qualquer povo ou cidade da Espanha. Acrescente-se que a réplica final freqüentemente tem, ou vem a ter, caráter proverbial"¹⁹⁶.

E uma definição mais completa seria:

“O *cuentecillo* é um relato breve, de tom familiar, em geral de forma dialogada, que se conclui com uma réplica aguda – ou, ao inverso, uma idiota [bobada] — porém que, em todo caso, produz, ou tenta produzir, efeito divertido [jocoso]. Eu não inventei a palavra *cuentecillo*, nem lhe desviei o sentido que teve no Século de Ouro. A tomo emprestado de Gaspar Lucas Hidalgo, o reconhecido autor dos *Dialogos de apacible entretenimiento*, quem a soube aplicar ao tipo de relatos que agora me interessam”¹⁹⁷.

Ao contrário do conto novelado, no *cuentecillo* em geral o personagem que pronuncia a frase chave fica no anonimato. Mas se conhece a sua idade, seu estado civil, seu ofício e seu grupo social¹⁹⁸.

Tais mini-contos, ou contos-chiste, com freqüência circularam através dos livros do cortesão, ficaram estampados nas páginas dos *refraneros* [isto é, coleções de refrões, provérbios] e coleções de relatos breves, ou engastados nos versos da comédia e da prosa novelística¹⁹⁹. Muitos *cuentecillos* se copiaram mezclados com outros textos, como:

“*opritas* de caráter distinto -- de apotegmas, anedotas – em várias recopilações muito conhecidas do século XVI: *El Sobremesa* (1563) e o *Buen aviso y Portacuentos* (1594) de Timoneda, *La Floresta* (1574) de Melchor de Santa Cruz, entre outras”²⁰⁰.

¹⁹⁶ CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 41.

¹⁹⁷ CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 9.

¹⁹⁸ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Op. Cit., p. 37,38.

¹⁹⁹ Cf. CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Op. Cit., p. 15-16.

²⁰⁰ CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 10.

Ou seja, a literatura espanhola é responsável pela enorme difusão do *cuentecillo* que, por seu turno, salienta a dívida da novela e da comédia espanhola para com o relato oral.

Menéndes y Pelayo não se apercebeu deste aspecto capital, e viu nos *cuentecillos* jocosos relatos de puro entretenimento, mera anedota²⁰¹. Câmara Cascudo parece seguir Menéndes y Pelayo neste aspecto, pois também viu no conto familiar mera anedota:

"A tradição reúne elementos de estórias e de história popular, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas, amalgamados, confusos, díspares, na memória geral. Confundem com certas superstições. Parece-me articular-se aos 'rumores' clássicos, o 'rumor antigo conta', como dizia Camões, numa forma de comunicação de valores indistintos do saber coletivo. Sua caracterização é compreendida quando uma tradição é evocada. Quais sempre inicia-se pela frase: -- 'os antigos diziam ...' Não é uma lenda, nem um mito, fábula ou conto. É uma informação, um dado, um elemento indispensável para que se possa sentir o conjunto mental de um julgamento antigo, de meio século, de cem anos, do século XVIII. 'Como diz o provérbio dos antigos', lê-se no primeiro livro de Samuel, XXIV, 13"²⁰².

Câmara Cascudo se reporta a várias modalidades de relato oral, como mito, fábula, conto, facécia, adágio e provérbio, mas não se preocupa em classificar ou hierarquizar essa tradição oral, nem tampouco em observar a relação entre o oral e o escrito.

Tanto o *cuentecillo*, quanto o conto folclórico, "em vários casos, se vai novelizando, tal qual inúmeros romances de igual forma que eles". O *cuentecillo*, de tantas versões, variações

²⁰¹ CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Op. cit., p. 11-12.

²⁰² CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Op. cit., p. 51. Câmara Cascudo chega a usar os termos "conto popular" e "conto tradicional", mas não formula uma diferenciação: "Os processos de transmissão são idênticos aos dos contos populares. A anedota, pequenina obra-prima em muitíssimos casos, muda de alvo quando satírica, convergindo para outras direções desde o desaparecimento do ambiente propício à sua repercussão, clandestina, diária, irreprímível. Ao inverso do conto tradicional, a anedota não se desfigura rapidamente em seus períodos iniciais e finais. Não tem fórmula especial para ser enunciada, e sua potencialidade está na relação de sua comicidade e esta do grau de inesperabilidade do enredo, na sucessão das situações psicológicas". CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Op. cit., p. 71.

e mudanças “...se vai esfumando cada dia mais, e o *cuenterillo* se reduz pouco a pouco a um esquema, ... até que um escritor o acomode [arregle] e o empreste a algum de seus personagens”²⁰³.

O conto novelado é, pois, fruto de uma modificação narrativa no relato oral. Ao contrário do *cuenterillo* e do conto folclórico:

“o conto novelado alcança grau superior de elaboração. Os personagens saem do anonimato do relato folclórico para adquirir nomes e apelidos; cresce sua quantidade por aparecer ao lado dos protagonistas umas figuras de menor categoria. ...”.

Os contos novelados são “contos plasmados sobre relatos folclóricos...”, uma mistura de novela e conto, “são contos folclóricos disfarçados de novelas”²⁰⁴. São novelas-contos ou, mais precisamente, contos novelados.

Sendo um gênero literário oral que antecede e prefigura a novela propriamente dita, o conto novelado acentua mais uma vez as maneiras de apropriação pela literatura culta do conto oral, uma vez que a novela é um gênero literário inspirado nos contos folclóricos:

“Os mesmos contos [os *cuenterillos* e os contos folclóricos] revelam-se na narração novelesca. *Lazarillo de Tormes* e *Don Quijote* não são casos excepcionais desde ponto de vista. Ao contrário, a matéria folclórica penetra por todas as partes da novela – a novela picaresca em especial, porém não só esta --: valem como exemplos *El donado hablador* e *La desordenada codicia de los bienes ejenos*”²⁰⁵.

Conforme pensou Menéndez y Pelayo, estes *cuenterillos* tradicionais situam-se nas origens da novela espanhola do Século de Ouro, que tantas páginas divertidas lhes deve. A técnica utilizada pelos escritores foi fazer o personagem da novela ou da comédia protagonista

²⁰³ CHEVALIER, Maxime. *Cuenterillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 31.

²⁰⁴ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Op. Cit., p. 25, 26, 38, 39.

²⁰⁵ CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 11.

de um *cuenteillo* tradicional. O *cuenteillo* chistoso, conhecido de todos, tem a função de qualificar tal personagem: em geral o qualifica de bobo. São vários os exemplos desta técnica, como o episódio do negro padraço de *Lazarillo* e do espanto que provoca no seu irmãozinho²⁰⁶.

Além de estar nas origens da novela, o *cuenteillo* também influenciou a comédia:

“Por fim o *cuenteillo* pode encenar-se ou novelizar-se, pode vir a ser ponto de partida de uma cena dramática ou de um episódio novelesco. Demonstrou o professor Bataillon que vários capítulos de LAZARRILO se escreveram a base de relatos tradicionais; creio eu que uns fragmentos do BUSCÓN... e, com maior freqüência, de GUMÁN DE ALFARACHE y LA PÍCARA JUSTINA se apóiam em uns *cuenteillos* familiares. Porém o feito não se dá unicamente na novela picaresca. Encontramos exemplo dele em LOS CIGARRALES DE TOLEDO: a burla que o criado de don Juan trama contra uma catalã não é invenção do mestre Tirso de Molina; muito antes de 1621 a podemos ler, com notáveis variantes por certo, em EL ESCOLÁSTICO, na FLORESTA e no TESORO de Covarrubias (L4). Miguel de Cervantes, o inventor, tão pouco deixa de apelar aos *cuenteillos* quando escreve DON QUIJOTE (G10). Si, da novela, passamos a examinar o teatro, observaremos que nem Cervantes nem Lope de Vega nem Tirso de Molina nem Calderón se desdenharam de empregar o recurso em suas comédias”²⁰⁷.

Lope de Vega, cujo uso de relatos orais tem elevado grau de densidade, impôs o *cuenteillo* a comédia espanhola. Até 1604 o dramaturgo escreveu 151 comédias, 13 das quais incluíam um *cuenteillo* tradicional -- ou mais de um, o que fornece o percentual de 8,6 por cento de uso de *cuenteillo*. A situação muda por completo entre 1604 e 1608, quando, até o fim de sua vida, Lope de Vega produz 165 comédias, 35 das quais incluem *cuenteillos* tradicionais. De 8,6 o percentual sobe para 21,2 por cento. Já Cervantes é um caso especial

²⁰⁶ PELAYO, Menéndez Marcelino. “Orígenes de la novela”. *Obras completas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, volume II, p. 95-155.

²⁰⁷ CHEVALIER, Maxime. *Cuenteillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Op. Cit., p. 36-37.

dentre os dramaturgos espanhóis do Século de Ouro, pois suas comédias apresentam excepcional densidade de relatos tradicionais:

"Das dez comédias que possuímos, três -- 'La gran sultana', 'La entretenida' e 'Pedro de Urdemalas' -- encenam um conto tradicional, ou mais de um. A porcentagem, de 21,2 por cento na 2ª época de Lope, sobe na comédia cervantina a 30 por cento, cifra sem dúvida excepcional no teatro do Século de Ouro"²⁰⁸.

Esse número não surpreende. E se a maior parte da produção dramática de Cervantes não desaparecesse, esse número possivelmente desceria a um nível comparável aos da 2ª época de Lope de Vega.

Constata-se, assim, um entrelaçamento entre a literatura oral e a literatura escrita do Século de Ouro espanhol. Tal aspecto é também visível em Suassuna: não só pelo seu resgate da cultura do sertão. Mas também pelas suas leituras e apropriações daqueles autores do Século de Ouro espanhol, por quem ele constantemente reitera sua admiração. É provável que venha daí (desse vínculo entre as diferentes formas de literatura espanhola do século XVII) a tese de Suassuna da proeminência do pícaro espanhol sobre o relato oral e a literatura de folhetos do Nordeste.

6. SUASSUNA E A PERMEABILIDADE DAS CULTURAS BRASILEIRA E IBÉRICA

Até aqui procuramos problematizar com alguns lugares comuns do debate. Vejamos agora a reflexão de Suassuna sobre a exportação do cordel europeu, a transmigração do relato oral, ou seja, a relação entre a cultura brasileira e a cultura ibérica.

Suassuna, naturalmente, dá continuidade à tradição da escola de Recife, mas seus argumentos parecem ser mais sutis que os de Cascudo.

²⁰⁸ CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 91, 94.

Antes de mais nada ele lança mão de um argumento formalista para sustentar os vínculos entre os cantadores nordestinos e a literatura do Século de Ouro espanhol: ele nota que a rima na décima estrofe é comum aos dois casos (e aqui talvez esteja o motivo de sua admiração por Lorca).

É necessário ressaltar o aspecto da oralidade da forma popular de cultura que, na perspectiva de Suassuna, seria a base de sua proposta de universalização literária dos mitos que fundamentam a identidade brasileira. No já mencionado *Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste*, ele nota que a literatura popular "constitui uma espécie de 'tradição viva', peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fontes para uma Literatura erudita realmente nossa". Tratar-se-ia de uma rica literatura popular "em prosa ou em verso, oral ou de origem oral -- nos contos e recontos da Poesia improvisada dos Cantadores, ou na Literatura de cordel dos 'romances' e 'folhetos' impressos". Como nos espetáculos do teatro vivo, o mamulengo, o auto dos guerreiros, os pastoris, o bumba-meu-boi²⁰⁹.

Tais informações reforçam, uma vez mais, o caráter da oralidade da origem dessas narrativas, já que tanto o circo e o mamulengo, quanto o bumba-meu-boi, são manifestações culturais que privilegiam narrativas não-escritas.

Esse caráter oral da mitologia sertaneja é mais um aspecto a ressaltar a proximidade e o entrelaçamento entre a literatura ibérica e o Romanceiro nordestino. Nas palavras de Suassuna:

"Toda a Literatura e todas as literaturas têm um começo oral, mítico, rapsódico, carregado de sentidos ocultos, símbolos, signos e insígnias, um começo de extremos marcantes e cortes rasgados, onde tudo aparece com nitidez, onde o sangue é sangue e o riso é riso, com o épico, a sátira, a moralidade, o trágico, o cômico, tudo bem definido e claro. Assim foi o começo da literatura mediterrânea -- seja na vertente grega, seja na vertente árabe, norte-africana -- assim foi o começo da literatura medieval ibérica, assim

²⁰⁹ SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro : J. Olympio; Brasília, INL, 1974, p. 165.

é a literatura dos povos chamados 'primitivos', assim é a nossa literatura popular nordestina"²¹⁰.

Suassuna prefere o termo "Romanceiro" justamente por este abranger a oralidade, aspecto típico dos cantadores brasileiros, mas que também é perceptível desde a Antiguidade, na qual a literatura escrita foi influenciada pela circulação do relato oral: Suassuna exemplifica com textos como *Satiricon* (Petrônio), e *Asno de Ouro* (Apuléio), e também com textos do Renascimento (Boccaccio, Cervantes), e da novela picaresca ibérica²¹¹.

Em outras reflexões Suassuna procura ressaltar os vínculos, via exportação da literatura oral, entre a poética dos ibéricos e a poética sertaneja (com o "Bernal Francês"). Sobre essas origens ancestrais da arte popular do Nordeste ele esclarece, em ensaio de 1949 publicado no "Jornal do Comércio", de Recife:

"O ambiente noturno em que se passa a tragédia [o Bernal Francês], é puramente ibérico ... A hora comum no ROMANCE sertanejo é a tarde ... Há uma identificação completa entre o autor e seu povo ... Aliás, este é um traço peculiar ao CLÁSSICO. Os poetas eruditos de Portugal e da Espanha, na era clássica, eram apenas, Cantadores promovidos ... Como esses gênios, nossos Cantadores investem pela mitologia adentro, criado dentro de um sentido rigorosamente épico"²¹².

Para Suassuna, há também semelhanças entre os personagens do romanceiro e os da literatura espanhola do Século de Ouro:

"Quanto aos tipos, basta lançar uma vista sobre o ciclo heróico ou o ciclo cômico, satírico e picaresco -- o 'ciclo do herói sagaz' (...). O 'Benedito' e 'O Negro Preguiçoso' do Mamulengo, o 'Mateus' e o 'Bastião' do Bumba-meu-boi, são todos,

²¹⁰ Cf. SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção. Op. cit.*, p. 165.

²¹¹ Cf. SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção. Op. cit.*, p. 186.

²¹² SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizontes : Itatiaia; São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 181.

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 Lopes de Veja. O 'Sancho Pança', do Dom Quixote também é da mesma família"²¹³.

É essa influência que a literatura ibérica exerceu sobre sua obra que Suassuna procura sublinhar: "[Foi dito] 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, etc"²¹⁴.

Eis a seguir alguns exemplos do modo de apropriação, por Suassuna, da literatura ibérica.

6.1. Castigo da soberba

Silviano Santiago também procura ressaltar o vínculo entre o Romanceiro de Suassuna e a literatura do Século de Ouro espanhol através de um conceito técnico de sextilha:

"O CASTIGO DA SOBERBA é uma peça em versos. A estrofe usada é a sextilha, que comporta um grupo de seis versos com sete sílabas cada um. Só os versos pares são rimados. Trata-se de forma tradicional usada desde os ROMANCEIROS da Idade Média. No século XX talvez tenha sido o poeta espanhol Federico García Lorca, no seu ROMANCERO GITANO, o que primeiro usou com originalidade e propriedade o verso de sete sílabas (oito em espanhol, devido à diferença de contagem). Entre nós,

²¹³ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 183.

²¹⁴ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 184.

foi outro nordestino, João Cabral de Meo Neto, que recorreu a ele para seus poemas de fundo popular (O RIO, MORTE E VIDA SEVERINA)"²¹⁵.

O Auto da Compadecida é inspirado em histórias populares anônimas do Nordeste, sendo o terceiro ato da peça moldado num texto anônimo denominado O Castigo da Soberba²¹⁶.

6.2. O enterro do cachorro

Já "O primeiro ato do *Auto da Compadecida* é baseado no folheto *O enterro do cachorro*, folheto do ciclo cômico, satírico e picaresco, publicado por Leonardo Mota sem indicação de autoria". O fato de não possuir autoria é um forte indicador de tratar-se de conto oral que, passando de boca em boca, acabou por ser registrado para a linguagem escrita. Suassuna diz ainda que o pesquisador Evando Rabelo informou-lhe que tal folheto "é um fragmento de outro, O dinheiro, de autoria de Leandro Gomes de Barros". O que pode indicar que Leandro Gomes de Barros retira sua matéria-prima bruta da literatura oral, ou mesmo de outros fragmentos impressos, mas cujo núcleo central temático circula através da tradição oral. Suassuna parece precisamente querer reforçar este argumento ao acrescentar que outro pesquisador [Enrique Martínéz Lopéz, professor de literatura hispânica da Universidade da Califórnia] concluiu que essa história do testamento do cachorro "é um conto popular de origem moura", que teria emigrado com os árabes do norte da África para a Península Ibérica. Suassuna acrescenta:

²¹⁵ SANTIAGO, Silvano. "Introdução", nota 3. In.: *Seleta. Op. cit.*, p. 35.

²¹⁶ SUASSUNA, Ariano. "Um plagiário confesso". *Diário da Noite*, 27 abril 1957.

"Quando escrevi a peça, ignorava esse fato, que, aliás, é comum na Literatura popular e na erudita que dela se origina, que nada significa contra o caráter perfeitamente nordestino e brasileiro da versão de Leandro Gomes de Barros na qual me baseei"²¹⁷.

Suassuna nota ainda que o conto oral O enterro do cachorro tem também versões no bumba-meu-boi e no mamulengo, e constitui portanto peça popular encenada nas ruas e nas festas do interior do sertão. Suassuna menciona esse aspecto quando analisa a versão de Leandro Gomes de Barros da história do enterro do cachorro. Para Leandro o dono do cachorro é um inglês. Esse personagem suborna o padre e o bispo para conseguir que seu cachorro tenha um enterro cristão, com palavras em latim ditas pelo ministro da Santa Igreja. Suassuna troca esse personagem pelo padeiro e sua mulher, que representam "a burguesia urbana das pequenas cidades do Sertão", num exemplo de "substituição e desdobramento". Segundo Suassuna, trata-se ainda de "uma aproximação com dois personagens do Bumba-meu-boi, o 'Doutor' e a 'Catarina'". Ressalte-se ainda que a dupla João Grilo e Chicó "vem, é claro, do 'Mateus' e do 'Bastião' do Bumba-meu-boi, do 'Palhaço' e do 'Besta' do circo, etc". E o "Capitão" do Bumba-meu-boi ajudou a compor, parcialmente, o personagem do Major Antônio Morais²¹⁸.

Essa informação reforça o caráter da oralidade da origem dessas estórias, pois tanto o circo e o mamulengo quando o bumba-meu-boi privilegiam narrativas não-escritas. Claro que se poderia perguntar se essa versão circense do conto O ENTERRO DO CACHORRO (refiro-me à variante do mamulengo e do Bumba-meu-boi) não é mera influência da leitura do folheto de Leandro Gomes de Barros (ou ainda do fragmento homônimo que consta na coletânea de Leonardo Mota, cf. já foi dito acima)? Tal dúvida, porém, parece menor ao se

²¹⁷ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romancista nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 185.

²¹⁸ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romancista nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 186-187, 188. Os dois personagens centrais, além de inspirados em pessoas reais, têm também influência da "literatura oral picaresca do Nordeste", ou dos mitos do "nosso novelário popular". João Grilo baseia-se em duas pessoas: um sujeito de alcunha "Piolho", que morava em Taperoá. E num gazeteiro de Recife chamado João, cujas "quengadas", trapaças e espertezas aproximam-se do tipo picaresco. Já Chicó foi inspirado num mentiroso que tem o mesmo nome: Chicó de Berto. Um processo idêntico foi a construção de personagens como o Palhaço, Severino de Aracaju e o Major Antônio Morais. Este último "partiu de pedaços de pessoas reais e do Duque invejoso e mau da HISTORIA DO CAVALO QUE DEFECAVA DINHEIRO, assim como também, um pouco, do 'Capitão' do Bumba-meu-boi". SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romancista nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Op. cit., p. 187, 188.

notar que há versões desse relato oral em “coleções orientais, latinas, francesas, alemãs e espanholas”²¹⁹. A riqueza de todas essas versões nordetinas utilizadas por Suassuna reside, precisamente, no fato de elas reforçarem a hipótese da exportação, circulação e permeabilidade cultural da literatura oral: aqui com um exemplo privilegiado de forma de apropriação entre a cultura letrada e a cultura não-letrada.

Um exemplo deste truque do testamento do cachorro em coleções de relato oral na Espanha do século XVI denomina-se *El testamento del asno*. Trata-se da história de um camponês que, grato pelos lucros obtidos com um jumento, conseguiu enterra-lo dentro da igreja. O padre foi contra, mas o rústico camponês convenceu o sacristão ao exibir alguns escudos (dinheiro). O padre descobriu o feito, e denunciou aos superiores em Granada, que enviaram um inspetor para punir os criminosos. O sacristão e o camponês, com medo, pediram ajuda a um camponês que era mais perspicaz. Este pediu um pouco de trigo e 100 escudos para resolver o problema. Foi a igreja e disse ao inspetor que o burro foi ali enterrado porque merecia. O burro era prudente e havia feito um testamento e deixado 100 escudos para o inspetor. O inspetor olhou, viu e disse: “Burro que tal faz, descanse em paz”. E encerrou o caso²²⁰.

Esse conto folclórico reitera, uma vez mais, nossa preocupação inicial de sublinhar a importância da circulação da literatura oral para a dramaturgia de Ariano Suassuna.

6.3. Cavalo que defeca dinheiro

O próprio Suassuna ressalta que o conto "O cavalo que defecava" aparece em Cervantes (Dom Quixote), Apuleio (Asno de Ouro), Petronio (Satiricon) e Boccaccio²²¹.

Ao mencionar as influências no 2º Ato da peça O AUTO DA COMPADECIDA, Suassuna procura ressaltar a relação entre o Romanceiro nordestino e o personagem pícaro da

²¹⁹ MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". In. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro : MEC, nº 26, setembro 1964, p. 91.

²²⁰ Este relato está registrado em CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la Espana del Siglo de Oro*. Barcelona : Editorial Critica, 1983, p. 391.

²²¹ Cf. SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleto. Op. cit.*, p. 185-186.

literatura espanhola, uma relação entre o quengo e o pícaro no aspecto da construção da personagem. Segundo Suassuna:

"O segundo ato da peça é baseado na HISTORIA DO CAVALO QUE DEFECAVA DINHEIRO, também citada por Leonardo Mota em VIOLEIROS DO NORTE. Nesse folheto, um Duque tem um 'compadre pobre' que é um típico 'herói sagaz', um pícaro, um 'quengo', como se diz, no Nordeste e no Romanceiro, das pessoas astutas, 'de quengo fino' e muito juízo para enrolar os outros. A VIDA DE CANCAO DE FOGO E SEU TESTAMENTO começa assim:

Leitor, se não enfadar
desta minha narração,
leia a vida deste ente
-- e preste toda atenção --
que foi o QUENGO mais fino
dessa nossa geração"²²²

Segundo Enrique Martínez-López, esse relato do cavalo que defeca dinheiro tem 105 versões diferentes: e são 27 hispânicas, 62 não hispânicas, e 16 orientais e africanas²²³.

Suassuna procura reforçar as influências intelectuais entre a literatura do Século de Ouro da Espanha e a literatura Nordestina do Romanceiro. Segundo ele, quando a peça O AUTO DA COMPADECIDA foi encenada em Madri, o escritor espanhol Pedro Laín Entralgo viu nela uma "mirada cervantina". Suassuna releu o Dom Quixote e diz ter encontrado três pontos de contato que talvez estivessem no subconsciente de Cervantes e no seu. "A primeira, é o parentesco que tenho com a literatura oral picaresca do Nordeste e que Cervantes também tinha com a espanhola". A segunda seria as semelhanças (e diferenças) da dupla de personagens centrais. O terceiro, é a repetição do "episódio das bodas de Camacho, história

²²² Citado por SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos. Op. cit.*, p. 186.

²²³ Cf. MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". In. *Revista do Livro. Op. cit.*, p. 91.

muito semelhante à da borrachinha do 'Compadre Pobre' ou à da bexiga do cachorro do AUTO DA COMPADECIDA"²²⁴.

7. LEITURAS E APROPRIAÇÕES DA NOVELA PICARESCA

A seguir, serão destacadas algumas leituras de Ariano Suassuna da novela picaresca.

Além de utilizar os mais variados modelos da comédia de costumes²²⁵, sobressai no autor a influência da literatura picaresca. A observação dos tipos pícaros permitiu-lhe a construção de personagens reais e meio ficcionais que simbolizam o homem do sertão e sua dura vida. Alguns desses tipos foram tomados dos cordéis, como os “quengos”²²⁶, por exemplo, representados na figura de personagens como Chicó e João Grilo. Estes personagens encarnam a figura do anti-herói, o sertanejo esperto que se desforra dos maus tratos através da sátira, da zombaria e da astúcia, como os personagens pícaros.

Quando Ariano Suassuna publicou o *Casamento Suspeitoso* foi criticado por supostas repetições de personagens astutos. Ele respondeu que sua intenção era, a partir do personagem João Grilo, extraído de um romance folclórico, recriá-lo na cultura brasileira. Segundo Ariano: “Na invenção de certos personagens, por exemplo, o que fiz foi um processo clássico de recriação de tipos já existentes numa comédia popular, no caso a tradição do Romanceiro popular Nordeste”.

7.1. OS CONTOS FOLCLÓRICOS IBÉRICOS E O FOLHETO DO NORDESTE

²²⁴ SUASSUNA, Ariano. "A compadecida e o romanceiro nordestino". In.: *Literatura popular em verso: estudos. Op. cit.*, p. 186-187.

²²⁵ Nas fontes de seu teatro podem-se incluir desde a Comédia Nova do grego Menandro (342- 292 a. C.), adotado igualmente por Plauto (século III), ou ainda presente nos autos de Gil Vicente, em Calderón de la Barca (século XVII) e no teatro de Molière. Ver a respeito SUASSUNA, Ariano. “O Auto da Compadecida e o romanceiro nordestino”. *Literatura Popular em verso. Estudos Tomo I*. Rio De Janeiro; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p.158-259.

²²⁶ Quengo: Indivíduo astuto, artiloso, espertalhão. Cf. *Dicionário Aurélio*. São Paulo: Editora Nova Fronteira.

A construção da personagem João Grilo, herói do *Auto da Compadecida*, está fundada nos contos de tradição oral e na literatura de folhetos do Nordeste.

Há indícios dessa origem da personagem João Grilo nos contos orais portugueses em uma série de publicações. Por exemplo, nos *Contos Nacionais*²²⁷, publicado em 1882, Adolfo Coelho apresenta um texto intitulado “O Doutor Grilo”. Teóphilo Braga, nos seus *Contos Tradicionais do Povo Português*²²⁸, apresenta o conto “João Ratão” (ou Grilo). E Francisco Xavier de Ataíde Oliveira insere o tema nos seus *Contos Tradicionais do Algarve*²²⁹. Há também uma *História de João Grilo* publicada por Consiglieri Pedroso, nos seus *Contos Populares Portugueses*. Já José Leite de Vasconcelos, nos seus *Contos Populares e Lendas*²³⁰, inclui versões da história de João Grilo. Alda da Silva e Paulo Caratão Soromenho nos *Contos Populares Portugueses*²³¹, publicado em 1984, apresenta mais duas versões dessas histórias.

Embora Grilo seja também um sobrenome, parece ter sido um apelido muito usado por personagens dos contos orais portugueses. Há pelo menos sete versões recolhidas em Portugal onde aparece a figura do grilo, um adivinho, esperto e astucioso.

²²⁷ COELHO, Francisco Adolfo *Contos Tradicionais do Povo Português*. 2 vols., Lisboa, 1879. (há reedições recentes: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2vols., 1985 e 1993; Col. Portugal de Perto). COELHO, Francisco Adolfo. *Contos Nacionais*. Porto, 1882. (Esta obra foi reeditada há pouco, incluída nas publicações Dom Quixote. *Obra Etnográfica- vol II: Cultura Popular e Educação*. (organização e prefácio de João Leal). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993; Col. Portugal de Perto, 28).

²²⁸ BRAGA, Teófilo *Contos Tradicionais do Povo Português*. 2 vols.. Porto, 1883. (há uma reedição recente: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2 vols., 1987 e 1992; Col. Portugal de Perto, 14 e 15).

²²⁹ OLIVEIRA, Francisco Xavier de Ataíde. *Contos tradicionais do Algarve*, Porto, 1905. (esta obra foi reeditada pela Editorial Vega, em 2 vols: Lisboa, s.d.). Há inúmeros contos de manhas e artimanhas na literatura portuguesa. Ver: (org. José Gomes Ferreira & Carlos de Oliveira) “Manhas, patranhas e artimanhas na literatura portuguesa”. *Contos tradicionais portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais. LOPES, Ana Cristina Macário. “Contos de manhas e artimanhas na literatura tradicional portuguesa”. *Revista Lusitana*, nova série, n. 4, Lisboa, 1982-1983.

²³⁰ VASCONCELOS, José Leite de. *Contos Populares e Lendas*. 2 vols., Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1964 e 1966.

²³¹ SOROMENHO, Alda da Silva; SOROMENHO, Paulo Caratão. *Contos Populares Portugueses (Inéditos)*, 2 vols., Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.

No relato oral português há uma história intitulada *O Grilo e o Leão*²³². Na versão apresentada no livro organizado por Carlos de Oliveira, o Grilo e o Leão duelam. A intriga surge quando o Grilo grita: “*rei, rei*”. O rei Leão, que se considerava o rei dos bichos, interpreta o ato do Grilo como uma afronta à sua autoridade. Assim, o Leão decide lutar com o Grilo. O Leão prepara logo um exército de gatos para ir ter com o Grilo. O Grilo respondeu com um exército de mosquitos, e deu uma coça nos gatos do Leão. O Leão, que já havia perdido os gatos, formou um exército de cães. O Grilo botou-lhe um exército de moscas que derrotaram os cães. Logo após o Leão preparou um exército de raposas para a batalha com o Grilo. O Grilo soltou um exército de vespas amarelas, e assim destruiu o exército de raposas. Destas só sobrou uma que fugiu a nado no riacho. O Leão então preparou um exército de lobos e mandou-os para o monte de batalha com o Grilo. Os lobos com as unhas desenterravam os grilos. Porém um escapou e mandou chamar um exército de abelhões que atacaram os lobos. Um que conseguiu fugir foi atacado pelos abelhões. Assim, o rei Leão perdeu todas as batalhas e é vencido pela inteligência de seu pequeno adversário²³³.

Outro conto que exemplifica a presença do astucioso grilo é um conto apresentado por Ramos de Oliveira. Intitulado “*Os animais no Folclore Regional*”, este conto, de 1943, narra que o grilo cantava à porta de sua casa: “*rico, rico, rico*”. O rei, que passava, ouviu e mandou um dos ministros estimar o valor da riqueza do grilo. O ministro obteve a resposta e disse que “*eram cinco reis*”. O rei então mandou um de seus ministros tirar o dinheiro do grilo. O grilo, revoltado, começou a gritar: “*Quem mais tem, mais quer, quem mais tem mais quer*”. O rei arrependeu-se, e mandou um de seus ministros restituir o dinheiro ao grilo. Então o grilo, tomando a atitude do rei como prova da fraqueza, gritou altivo: “*Quem tem c... tem medo, quem tem c... tem medo*”²³⁴.

²³² PEDROSO, Consiglieri. *Contos Populares Portugueses*. 3. ed. Lisboa: Vega, 2000. Há variantes nesta história em que o duelo se trava entre a raposa e o grilo. Cf. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol. XIX, fasc. 2, p. 374-376.

²³³ FERREIRA, José Gomes & OLIVEIRA, Carlos de (org.). *Contos tradicionais portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, s/d., p.249-251.

²³⁴ OLIVEIRA, Ramos de. “Os animais no folclore regional” *Altitude. Revista da Federação de Municípios da Beira-Serra*, Guarda, ano III, n. 1, p. 5-12, 1943.

Há também um conto intitulado *História de João Grilo*²³⁵ onde Consiglieri Pedroso narra uma versão na qual há um rapaz muito pobre chamado João Grilo. Seus pais queriam a todo custo casá-lo com uma mulher rica, apesar de sua pobreza e de sua falta de instrução. Um dia, espalhou-se pela região que as jóias da princesa tinham desaparecido e que o rei recompensaria com o casamento aquele que desvendasse o roubo. João Grilo apresentou-se ao rei para solucionar o mistério do roubo das jóias da princesa. João Grilo foi submetido a uma prova: para descobrir o autor do roubo das jóias da princesa, foi encerrado num quarto e o rei concedeu-lhe três dias para pensar. João Grilo foi posto a prova pelo rei para efetuar adivinhações. Ele era apenas visitado pelos criados que lhe traziam as refeições. O primeiro criado deixou a refeição a João Grilo e lhe perguntou se queria mais alguma coisa. João Grilo respondeu que não, mas dando um suspiro disse: “*Já vai lá um*”. Diante da resposta, o criado saiu e foi falar com os outros. Estes criados eram justamente os ladrões das jóias e julgaram que João Grilo tinha identificado um dos ladrões e por isso tinha dito “*já lá vai um*”. No entanto, enganavam-se, porque João Grilo tinha apenas se referido a um dia que se passara, e ele caminhava para a forca.

No dia seguinte, outro criado levou a refeição a João Grilo. Ao lhe perguntou se ele queria algo mais, João Grilo disse que não e repetiu: “*Já lá vão dois*”. Na noite seguinte, o terceiro criado ouviu de João Grilo: “*Está pronto. Já vão lá três*”. João Grilo obteve, assim, a confissão do ladrão e recuperou as jóias roubadas.

O rei a princípio zombou de João Grilo. Não acreditou que um maltrapilho pudesse desvendar o mistério. Mas depois, feliz pela descoberta, consentiu que João Grilo ficasse no palácio e deu-lhe um saco de dinheiro. O rei, que o julgava um adivinho, certo dia apanhou um grilo no jardim, fechou-o nas mãos e disse: “*Ó João, adivinha lá o que eu tenho fechado nesta mão?*” João Grilo coça a cabeça e diz: “*Ai grilo, grilo, grilinho em que mãos estás metido*”. O rei, achando que ele se referira ao grilo que estava na sua mão, julgou-o esperto. E propôs outro enigma a João Grilo. O rei encontrou o rabo de uma porca que havia sido enterrada no quintal e perguntou ao Grilo: “*Ó João, advinha lá o que aqui está enterrado*”. O pobre João não sabendo o que fazer começa a falar: “*Aqui é que a porca torce o rabo!*”. O rei muito contente lhe diz: “*Adivinhaste, adivinhaste(...)*”.

²³⁵ PEDROSO, Consiglieri. *Contos Populares portugueses*. Op. cit p. 305.

João Grilo, vendo-se rico e temendo que a sorte não ajudasse, decide ir embora. Forja uma carta com notícias que sua mãe estava morrendo. João despediu-se do rei e quando já ia longe “o rei apanhou caganitas de cabra” que estavam na rua, envolveu-as no lenço usado para dar adeus a João Grilo: João Grilo, que já estava farto do rei, respondeu: “Adeus, adeus, caganitas para vossa magestade! ”. O rei muito contente dizia “Aquilo que é um rapaz esperto! Como ele adivinhou que eu tinha caganitas no lenço!”²³⁶.

Já nos *Contos Populares e Lendas*, de Leite de Vasconcelos, João Grilo é apresentado como um homem casado que vive pobremente com a mulher. Um dia decide ir “por esses mundos além fazer-se de adivinhão”. Saiu com o letreiro pendurado nas costas com o título Adivinho. Sua mulher que não confiava nas suas capacidades acrescentou ao cartaz a expressão: “de merda”²³⁷.

Na literatura de folhetos do Nordeste, João Grilo aparece em vários folhetos, como *Proezas de João Grilo*, *O encontro de Pedro Malazarte com João Grilo e Camões*, *As palhaçadas de João Grilo*, e *As perguntas do rei e as respostas de João Grilo*²³⁸.

No folheto do Nordeste, João Grilo apresenta-se como um autêntico herói às avessas, um pícaro astucioso, muito próximo de personagens como Pedro Malazartes²³⁹ ou Cancão de Fogo²⁴⁰.

²³⁶ PEDROSO, Consiglieri. *Contos Popues portugueses*. Op. cit p. 305- 308.

²³⁷ VASCONCELOS, José Leite de. *Contos Populares e Lendas*. 2 vols., Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigenis, 1964 e 1966.

²³⁸ LIMA , João Ferreira. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza, Tupynanquim, s/d.,

²³⁹ AREDA, F. S. *As presepadas de Pedro Malazarte*. s/l., João José da Silva (ed. Porp.), s./d., 16p. acróstico; LIMA, F. Sales. *A vida de João Malazartes*. S.d.,16 p.; NOBRE,D. *O quengo de Pedro Malazarte no fazendeiro*. S.P. Luzieiro, s.d., 32p. acróstico Amador. Há inúmeras histórias de Pedro Urdemales ou Pedro Malasartes em Portugal e no Brasil. Entre elas a versão de Câmara Cascudo. Nesta versão o conto de Pedro Malasartes no Brasil narra que um casal de velhos tinha dois filhos, João e Pedro. Como eram pobres tinham que sair do grupo doméstico para ganhar a vida. Pedro é definido como “astucioso e vadio”, daí o seu nome. João, irmão mais velho de Pedro, emprega-se numa fazenda. O proprietário da fazenda era rico e velhaco. Fazia contratos impossíveis de serem cumpridos pelos trabalhadores, e assim não pagava seus empregados. Os contratos impossíveis definiam o seguinte: o empregado não podia enjeitar serviço e não podia ficar zangado. Caso tais condições ocorressem, um deles (patrão ou empregado) perderia uma tira de couro do pescoço até o fim das costas. É exatamente isso que acontece com João quando este volta para casa sem salário e sem o couro das costas, depois de quase um ano de trabalho. Pedro fica furioso e sai para vingar o irmão. A partir daí suas aventuras são iniciadas. Cf. CASCUDO, Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p. 34.

No folheto *Proezas de João Grilo*, o seu nascimento é descrito assim:

“João Grilo foi um cristão
 Que nasceu antes do dia
 Criou-se sem formosura
 Mas tinha sabedoria
 E morreu depois da hora
 Pelas artes que fazia”²⁴¹

Na infância João Grilo já revela propensão para satirizar os representantes do poder, ou apenas fazer rir. Na literatura de folhetos do Nordeste há um registro das estripulias de João Grilo contra um vaqueiro e, principalmente, contra um o padre.

Um certo dia apareceu, na casa de João Grilo, um padre pedindo água. Grilo lhe respondeu que só havia garapa. Ele trouxe a garapa numa coité e estimulou o padre a beber. Quando o padre aceitou João Grilo aprontou uma burla e disse: “*Na garapa tinha um rato/ estava podre fedorento!*”. O padre indignado pegou a coité de João Grilo e arreventou-a no chão. João Grilo aprontou novamente: “*Danou-se, essa coité seu vigário/ é de mamãe mijar dentro!*”. João Grilo vai até a Igreja com a intenção de obrigar o padre a lhe dar o perdão, mas achando que isso não aconteceria, preparou nova zombaria para o padre.

A esperteza de João Grilo no folheto se caracteriza também por passar a perna nos mestres. João Grilo propõe, por exemplo, diversas adivinhações tradicionais para o professor. Este, porém, não consegue responder.

Na idade adulta João Grilo se envolve em várias aventuras: empoleirado em cima de uma árvore, ouve casualmente os planos de um grupo de ladrões. Ele chega primeiro à capela, ponto de encontro dos ladrões. Disfarçado de morto, consegue assustá-los e apoderar-se de

²⁴⁰ Trata-se de personagem presente nos folhetos de cordel. Canção é astuto e artiloso. Ver por exemplo CAMELO, J.. *A neta de Canção de Fogo*, s/ed ,s. d.. 32p.; ATHAÍDE, João Martins de. *A vida de Canção de Fogo e o seu testamento*. Recife, s/ed., 15 out. 1938. 56 p.; ATHAÍDE, João Martins de. *A vida de Canção de Fogo e o seu testamento*. Juazeiro: Filhas de José Bernardo da Silva (props.), 9 jul. 1975, 32 p.

²⁴¹ LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza, Tupynanquim, s/d.,

todo o dinheiro. Perante a sua mãe justifica seu ato: “*O ladrão que rouba outro/ tem cem anos de perdão*”²⁴².

No folheto *Proezas de João Grilo*, o herói vive outras aventuras semelhantes às dos personagens da literatura picaresca. Ele é chamado, por exemplo, à presença de um Sultão, que lhe diz que terá que responder a doze perguntas no prazo de quinze dias, sob risco de morrer, em caso de erro. Sucedem-se as interrogações, que na sua maioria tomam a forma de adivinhações extraídas de outros folhetos nordestinos, dentre eles a *Donzela Teodora*.

João Grilo tem traços físicos que o assemelham à outros personagens da literatura de folhetos do Nordeste, como Camões e Cancão de Fogo²⁴³. Cancão que também era franzino, possuía grande tendência para a astúcia. No cordel ele era descrito da seguinte forma:

“Ele era grande branco moreno
De olhos agaitados
O rosto largo pequeno
Os cabelos estirados
Não eram pretos nem louros
Eram quase acastanhados.
O corpo muito franzino
E muito pouco comia...”²⁴⁴.

Cancão de Fogo era capaz de enganar a todos sem nunca ser enganado por alguém. Ele estava sempre pensando. Dormia muito pouco, não confiava em qualquer pessoa, não contava a ninguém o que via, fazia constantes trapaças, mas nunca roubava.

²⁴² LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza, Tupynanquim, s/d. p. 16.

²⁴³ Camões aqui citado não é Camões do erudito mas um Camões popular investido no papel de anti-herói que através da astúcia consegue sair-se das difíceis situações. O ensaísta Gilberto de Mendonça Telles numa obra intitulada “Camões e a poesia brasileira” revela-nos o significado do termo Camões “Na verdade o nome Camões possui no Brasil inteiro, não só no nordeste, uma dimensão bem maior do que se vê na literatura. O termo Camões transcende os limites da pura erudição literária e universitária para repercutir na imaginação popular como algo mítico, como um dos tais arquétipos que sobrevivem no inconsciente coletivo, dando ao povo a imagem de um ser ultra-inteligente, capaz de vencer os poderosos e beneficiar os pobres ou, apenas, capaz de satisfazê-los pelo simples fato de enganar o rei, de lesar o comerciante ou como se diz, capaz de passar a perna em qualquer elemento detentor de poder real ou temporal”. TELLES, Gilberto de Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1973, p. 241-242

²⁴⁴ DIEGUES, Carlos Júnior. *Literatura Popular em Verso: Antologia*, Tomo I, p. 421-422.

8. A TRADIÇÃO CULTA: A LITERATURA PICARESCA

João Grilo traz também alguns elementos do pícaro espanhol Lazarillo de Tormes. A literatura picaresca erudita surge na Espanha num contexto político, econômico social e literário específico. No século XV, a Espanha parecia viver um grande período de prosperidade. O primeiro representante da Casa de Áustria, Carlos V, era então o mais poderoso governante da Europa. Sob o seu domínio estavam a Espanha, a Alemanha, os Países Baixos, territórios da Itália e a América espanhola²⁴⁵.

Segundo Dominguez Ortiz, o reinado de Carlos V foi uma mescla de vitórias espetaculares, contínuas crises e crescentes dificuldades²⁴⁶.

O rei Carlos V protegia os interesses da aristocracia territorial. No seu reinado, porém, as manufaturas extinguíram-se. Num país onde a aristocracia territorial monopolizava o poder econômico com rigoroso exclusivismo, gozando dos mais amplos privilégios, os novos ricos não investiam seus capitais no desenvolvimento industrial, mas compravam terras e títulos de nobreza, multiplicando cada vez mais esta casta que investia os seus lucros na construção de palácios, e na luxúria²⁴⁷.

Outro exemplo de poder exclusivo era representado pelo clero. Este segmento se multiplicava quase tão intensamente quanto a nobreza de capa e de espada, e era tão improdutivo quanto ela. O clero passou a ter uma função política importante com a instalação, em 1482, do Tribunal de Inquisição.

A Inquisição serviu aos reis católicos quando expulsou os judeus, em 1492. Felipe III também usou a inquisição para expulsar os mouros, em nome da salvação da fé.

O império espanhol se manteve altivo por três séculos graças ao jogo de ilusionismo que fora criado para ocultar as profundas contradições que grassavam na sociedade espanhola.

²⁴⁵ BENASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica. 2001, p.12.

²⁴⁶ ORTIZ, Antonio Dominguez. *El antiguo regimen: los Reyes Católicos y los Autrias*. Madrid: Alianza/Alfaguara, 1979, p. 255.

²⁴⁷ BENASSAR, Bartolomeu. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica. 2001, p.172.

Criou-se o mito da Espanha eleita por Deus para preservar os ideais de sua doutrina, imagem que se formou durante a longa luta pela reconquista e que se fortaleceu com a descoberta da América, onde os nobres guerreiros espanhóis teriam aportado para levar a cabo a cristianização do mundo.

As histórias de Castela são abundantes em episódios nos quais o espaço para o heróico está claramente determinado e que, dessa maneira, são propícios à consagração verbal dos seus protagonistas. Os heróis são exaltados por suas ações extraordinárias, nas quais o interesse comum leva a arriscar os interesses individuais, inclusive a própria vida. Segundo Mario Gonzalez "*o modelo do cavaleiro se estabelece dentro de um universo em que a fantasia tem profundas raízes na realidade*"²⁴⁸.

O cavaleiro que iria lutar do lado dos Reis Católicos, primeiro para impor o domínio destes sobre a maior parte do território peninsular cristão, e depois para ocupar o reino mouro de Granada e expulsar os judeus, poderia ser identificado à figura de Rodrigo Manrique (1406-1476). Este foi retratado por seu filho Jorge (1440-1479) nas "*Coplas a la muerte de su padre*"²⁴⁹. Nelas, estampa-se o perfil ideológico não apenas de dom Rodrigo, mas de toda nobreza.

Os cavaleiros eram retratados não só nas novelas de cavalaria, mas também no romanceiro, espécie de coleção de poesias ou canções de origem culta, mas de feição popular ou a gosto mais ou menos popular.

Os livros de cavalaria narram a seqüência de aventuras do herói modelar, o cavaleiro andante. Defensor dos fracos, das donzelas, da cristandade e, acima de tudo, do protótipo do

²⁴⁸ Américo de Castro aponta a contraposição do pícaro à novela de cavalaria: "Segun vengo diciendo tiempo há, el pícaro es el antiheróe, y la novela picaresca nasce sencillamente como una reaccion antiheroica, en relación com el derrubamineto de la cavalleria y de los mitos épicos, y com la peculiar situación de vida que se crearon los españoles desde fines del siglo XV. La originalidad españoles consistió en oponer e la tradicion popularizada de lo heróico, de la aventura tensa, una crítica vulgar, de filosofia vulgar. Visto así de abajo arriba, el espectáculo del mundo iba a ser de gustoso solaz. Lo insignificante entre em escena com audácia desvengonzada- pormucho que se excuse- y exhibiento ahí que conceda mucho alcance al prurito genealógico de todos estos antiherois, muy urgidos por manifestar-se no hijos de algo, sino hijos de tal. Semejante se debe haver sido concebida tal forma literária como reaccion agresiva contra las maneras de arte que tienen como tema la vida noble y ascendente. El pícaro repta y no vuela, va a ostentar una ascendência contrapuesta a la alzada progénie del heroe y del caballero". CASTRO, Américo de. "La novela picaresca". *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1957. p.85-86. GONZÁLEZ, Mário M.. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 58.

²⁴⁹ MARINQUE, Jorge. *Cancioneiro*. Madrid: Espasa-Calpe. 1996.

modo senhorial de conquista e garantia da preservação da sociedade estamentária medieval. Segundo Mário Gonzalez, os livros de cavalaria sobrevivem no século XVI graças aos seus leitores. Entre eles podemos incluir o imperador Carlos V, Teresa de Ávila e Inácio de Loyola. Estes leitores sentiam-se atraídos por essas aventuras porque os relatos coincidiam com as ideologias latentes em suas empresas colonizadoras²⁵⁰. A conquista da América, por exemplo, fez multiplicar as edições e os leitores do romance de cavalaria²⁵¹.

O gênero invade todos os espaços e as edições se sucedem ininterruptamente: entre 1508 e 1608 são publicados cerca de 50 títulos com mais de 300 edições²⁵². Nestes romances exalta-se a figura do cavaleiro, protótipo da acumulação de riquezas pela conquista.

É neste contexto que surge o “Lazarillo”, como uma contraposição irônica e desencantada ao mundo maravilhoso da literatura cavaleiresca²⁵³.

Uma das contraposições entre a personagem Lazarillo e Amadis de Gaula consiste na educação. Desde a época medieval as novelas cavaleirescas aspiravam ser uma espécie de

²⁵⁰ Arnaldo Hauser explica o sucesso do romance de cavalaria na Espanha: “Em ninguna parte alcanzó el nuevo culto de la caballería la intensidad que en España, donde, em la lucha de siete siglos contra los árabes, las máximas de la fé y de honor, los intereses y el prestigio de la clase señorial se habian fundido em unidade indissoluble, y donde las guerras de conquista em Itália, las victórias sobre Francia, las extensas colonizaciones y el aprovechamiento de los tesoros de América se brindaban, puede decir-se, por si mismos a convertir em heroe la figura del guerrero”. Cf. HAUSER, Arnaldo. *História social de la literatura y el arte*. vol.II, Madrid: Guadarrama, 1969, p. 64.

²⁵¹ GONZÁLEZ, Mário M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p.59.

²⁵² BLANCO, Carlos Aguinada. *História social de la literatura Española*. Madrid: Castalia, 1979, p. 226.

²⁵³ Lázaro nasce no rio Tormes, como Amadis foi encontrado no mar na desembocadura do rio Palmerim. Do lugar de seu nascimento Lazaro toma seu sobrenome, como Amadis do lugar ao qual foi encontrado Doncel del Mar. Lázaro se cria entre os moços do estábulo do Comendador de Madalena e os clientes da posada Solana. Já Amadis foi educado na corte do rei. Da mesma forma que Amadis defende a seu irmão com muita garra também Lázaro protege a seu irmãozinho mulato Amadis é ensinado por sábios mestres e o mestre de Lázaro é um mendigo cego. Há entre as obras uma série de paralelismos irônicos e oposições fragrantemente e polêmicas do Lazarillo contra a novela de cavaleiresca, polêmica caracterizada por aquela adesão a verosimilitude poética que culminou 80 anos depois no Don Quixote de Cervantes. Neste contexto literário se desenvolve o que Mário González chama de primeira etapa da picaresca clássica. A literatura picaresca se inspira numa literatura religiosa; as coleções de cartas. A partir desse modelo despontava a "literatura da paródia do herói" que culminara na picaresca e na história de D. Quixote. Cf. GONZÁLEZ, Mário M.. *A saga do anti-herói*. A Saga do anti-herói. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 62.

iniciação à vida heróica, um trajeto à perfeição ético-sentimental. Lázaro, ao contrário, aparece como um anti-herói²⁵⁴.

O texto *Lazarillo de Tormes* surgiu em 1554²⁵⁵. De cunho absolutamente contrário aos valores normativos da época, esta obra daria início a um gênero literário que iria se ocupar dos desejos ascensionais dos grupos marginalizados. Sublinhe-se, dessa constatação, dois traços típicos da literatura picaresca: primeiro, a poética da picaresca, que se opõe à temática idealista das novelas de cavalaria e se fundamenta nas experiências reais de pícaros²⁵⁶,

²⁵⁴ O sentido do termo anti-herói refere-se a personagens que numa ficção funcionam paralelamente ao herói. Temos, nesse contexto, como anti-herói personagens do teatro clássico espanhol que receberam a catalogação de “graciosos”. Entre eles estão *Catalinon*, o criado de Juan Tenório em *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, ou o personagem *Clarín*, contrapartida de Segismundo em *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Cf. MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus, 1986, p. 239-242.

²⁵⁵ Humanistas do Renascimento, como Luis Vives o Juan de Valdés, atacaram as novelas de cavalaria pois as consideravam improváveis e por considerá-las não correspondentes nem à natureza e nem às experiências humanas. O ideal literário de Valdés, em especial consistia numa coerência dentro de uma estrutura de acontecimentos e personagens que pudessem ser reais. Havia neste escritor um ideal de realismo que nos anos de 1530 não havia sido plasmado em nenhuma obra de ficção. Estes humanistas formavam parte do movimento de reforma religiosa inspirada por Erasmo, que segundo aponta Marcel Bataillon teve mais influência na Espanha do que em qualquer outro país. Estes humanistas erasmistas espanhóis produziram entre 1530 e 1560. Deste clima de sátira social, provocado pela necessidade de uma reforma religiosa, surgiu o *Lazarillo de Tormes*. PARKER, Alexander A.. *Los pícaros em la literatura: la novela picaresca em España y Europa (1599- 1753)*. Madrid: Editorial Gredos, 1975, p. 56-57.

²⁵⁶ O termo pícaro aparece usado pela primeira vez em meados do século XVI²⁵⁶. Os primeiros registros são de 1525 e servira inicialmente para designar jovens que executavam tarefas simples como auxiliares de cozinha²⁵⁶. Esse termo estendeu-se posteriormente para designar todo tipo de desocupado ou subempregado, criatura andrajosa que se dedicava a ofícios desprezíveis, quase sempre nômade que, pela astúcia, atingia facilmente a delinquência. O dicionário de 1726 da Academia da Espanha, que pode ser considerado o reflexo do uso da linguagem no século precedente, define o pícaro como "baixo, criminoso, enganador privado de honra e vergonha". A tal conceito se atribui também um certo status social, ou seja, de uma referência moralmente pejorativa se passa à definição de uma situação social, em que a miséria material é associada à vida criminosa. Parece que tal definição corresponde ao conceito de vagabundo que, tanto na terminologia social da Idade Média, quanto na da época moderna, não estava ligado ao fato da peregrinação, e sim à falta de ocupação, de estabilidade, de ligações com os princípios fundamentais da sociedade tradicional, ou seja, com a comunidade familiar. Segundo João Palma Ferreira o pícaro clássico é espanhol, jovem, pobre e vagabundo. Não tem respeito pelo alheio. Não acredita na bondade nem no otimismo. Tem bom humor, gosta de beber e é folgazão. É supersticioso e tem o sentido de honra. O herói picaresco clássico, perpétuo vagabundo, aprende desde a infância que pouco se pode esperar do próximo. As desgraças que sofre são a justificação moral da sua futura desconfiança. Na Espanha, vários escritores se destacaram fazendo esse tipo de literatura picaresca alguns anônimos, outros como Mateo Aleman, Quevedo, Cervantes Muito embora Cervantes não tenha escrito nenhum tratado específico sobre literatura picaresca, o gênero aparece nas *Novelas Ejemplares*. Na obra de Cervantes encontramos alguns contos que mostram os costumes dos pícaros e o sistema de organização de sua corporação. Sobre este conceito ver as seguintes obras GEREMECK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 213; FERREIRA, João Palma. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e língua Portuguesa,

abundantes na época²⁵⁷. Segundo, porque os pobres de então, de onde têm origem o protagonista da história, viviam à margem do poder, do dinheiro, do saber, de seus próprios direitos de vida e até mesmo de sonhos. O pícaro era, pois, consciente de que o único meio de ascensão seria através da trapaça, ou mesmo da delinquência.

É interessante notar que o surgimento da novela picaresca coincide com o florescimento do relato oral no Renascimento, período em que se reconhece o direito de cidadania²⁵⁸.

O *Lazarillo* foi impresso três vezes em 1554, respectivamente em Burgos, Alcalá de Henares e Antuérpia. A picaresca é aparentada com a literatura satírica e realista anterior, de que são exemplos supremos: *O Satiricon*, de Petrônio, *Lúcio (ou o Burro)*, de Luciano, o *Asno de Ouro*, de Apuleio, o *Libro de buen amor*, do Arcipreste de Hita e ainda a *Tragicomédia de Calisto y Melibea*, mais conhecida por *La Celestina*, de Fernando de Rojas. A literatura picaresca surge na Espanha com características nacionais, e conjuga o texto erudito com a literatura oral²⁵⁹.

1984. p. 23; COROMINAS, J. *Diccionario Crítico etimológico de la lengua castellana*. V. III, Berna, 1956, p. 768-771.

²⁵⁷ Benassar descreve a cidade de Sevilha como o lugar de muitos pícaros. “É muy certo que sobre todo en las grandes ciudades- Valladolid, Valencia, Toledo, Madrid, Córdoba- existia una fauna parasitaria que vivía a expensas de los demás a base de estafas, robos y asesinatos. En ninguna otra parte se había desarrollado tanto esta fauna, proliferaba tanto como en Sevilha y la descripción de la picaresca se nutre gustosamente de abundantes ejemplo sevillanos. La picaresca sevillana tenia sus lugares predilectos: el pátio de los Naranjos, que flanqueaba la catedral, era el lugar de cita de la aristocracia criminal, asisinos a sueldo y jefes de bandas, estafadores de altos vuelos, que vivían así bajo la protección del fuero eclesiástico y salían durante la noche para cometer sus hazañas; durante el día, recibían la visita de sus amantes, que les llevaban las provisiones y se dedicaban al juego. A pesar de algunas veleidades la autoridad eclesiástica fue incapaz de desembarazarse de estos rufianes. Entre la torre del Oro y el palacio del Arzobispo, el corral de Olmos era el cuartel general de los malhechores de menor envergadura; más allá de la puerta de Triana, se encontraba el Arenal, próximo al Guadalquivir, que era un auténtico barrio original muy frecuentado merced a la presencia de los burdeles, una veintena de casas de prostitución hacia finales del siglo XVI, cuyo arrendatario era el verdugo de la ciudad (...)”. Cf. BENASSAR, Bartolomé. “La parte de los pobres y la de los pícaros”. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 221-222.

²⁵⁸ “Desde o momento em que se reconhece o direito de cidadania, estes *cuentecillos* familiares surgem em todas as partes”. CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura*. Op. cit., p. 63.

²⁵⁹ Dentro do grupo de textos satíricos que antecedem o *Lazarillo* podemos citar inicialmente *Satiricon*. Considerada pela crítica como a primeira novela romana *O Satiricon* de Petrônio, obra do século I, chegou até nós bastante incompleto. O fragmento de que dispomos permitem-nos, contudo, testar o seu caráter satírico e paródico a sociedade e costumes de época, que não faltará uma forte componente erótica de um realismo profundo e contornos linguísticos, culturais ou populares, esbarrando as vezes mais pura obscenidade. Ver Petrônio. “O *Satiricon*”. *História da Literatura Universal I – As literaturas Antigas e Clássicas*. Vol. I, Lisboa:

8.1. Lazarillo: servo de muitos amos

Antes de se caracterizar o pícaro Lazarillo, convém precisar sucintamente o seu estatuto de criado, bem como as relações de dependência entre ele e seu senhor.

Segundo Maravall a formação do capitalismo foi marcada pela mudança dos conceitos de criado, senhor e trabalho, pois se estabeleceram relações de dependência muito estreitas entre empregado e empregador. O efeito desta transformação sócio-laboral foi percebido durante todo o renascimento, e deu origem à criação da imagem real e literária do pícaro²⁶⁰.

Na Alta Idade Média, o criado era filho de uma família nobre, muitas vezes desprovido de fortuna e dependente do senhor por laços de gratidão e fidelidade devidos à subsistência e proteção que este lhe proporcionava. Nos tempos modernos, o criado deixa de ser um “filho de algo”, pois não aspira sequer o cargo de escudeiro, o último escalão da nobreza. A sua subsistência depende exclusivamente de um salário. Nestas circunstâncias adversas, o criado assumirá pouco a pouco o seu novo estatuto de pícaro, elegendo como principal objetivo de sua vida a obtenção, a todo custo, de uma riqueza pessoal suficiente para se libertar da dependência de um amo, e se possível, de qualquer tipo de atividade laboral²⁶¹.

Planeta, 1992. pp. 202-204. *Lúcio ou o Burro* foi escrito pelo grego Luciano. Nascido no norte da Síria e súdito do Império Romano, Lúcio ou o Burro é fundamentalmente a autobiografia de Lúcio que, durante algum tempo se viu transformado em burro. Visando uma sátira às credices e superstições de origem oriental vigentes na época, a obra. Ver LUCIANO. *Eu Lúcio: memórias de um burro*. Edição de Custódio Mangueljo. Lisboa: Inquérito. 1992.

²⁶⁰ MARAVALL, José Antonio. “Relaciones de dependência e integración social. Criados, graciosos y pícaros”. *Teatro y literatura em la Sociedad Barroca*. Barcelona: Crítica, 1990, pp. 119-158.

²⁶¹ No século XVI, os criados tornaram-se objeto de reflexão de vasta literatura. Maraval afirma que: “criado quiere decir en la Alta Edad Média aquel cuya crianza há sido asegurada por outro de quien se reconoce dependiente el primero. E es el hijo de una familia noble com no abundantes riquezas y no situada en la primera fila de poderosos, pero cuyos mimbros pertencem por sangue al grupo de los socialmente distinguidos. A esse hijo se envia en tierna edad (diez o doce años) a casta de un señor rico y poderoso, al cual y a cuyos familiares rendirá algunos servicios personales. A cambio de ello será alimentado y educado (una educación que supone principalmente ejercitarse en tratar a cada uno de los demás según le corresponde, en montar caballo y en manejar las armas- tal vez también, en aprender cortamente a leer y a escribir). De esta manera, el criado debe al señor su subsistencia, toda su formación y se encuentra ligado a él por un lazo personal de gratitud y fidelidad. Por eso, originariamente, tanto quiere decir “criado” como “alimetado”. En el latín altomedieval se le llama

A conotação de sofrimento e castigo, presente no lexema trabalho²⁶², agudizam-se com o passar dos tempos, atingindo o vocábulo a mais completa degradação semântica nos inícios do século XVI, sobretudo pela sua associação ao conceito de desonra. A nobreza repudiou todo tipo de trabalho, em particular o trabalho manual, substituindo ostentação medieval de valor guerreiro pela moderna ostentação de linhagem e riqueza.

Assim, em contato direto com esse contexto social e sentindo-se marcado pela dupla desonra do nascimento (herdada com o nome) e de assalariado (adquirida com o trabalho), o pícaro ensaiará todo um processo de liberação pessoal. Na sua perspectiva, significa obrigatoriamente a posse material de riqueza. Contudo, a realidade ser-lhe-á constantemente adversa, pelo que, para além de não conseguir metamorfosear-se num novo senhor, ainda se verá despojado das artes de saber comer (desenvolve a gula), saber lutar (faz-se covarde, preguiçoso e rancoroso), saber falar (exprimi-se numa linguagem coloquial de feição popular), aperfeiçoando, em contrapartida, a arte da manha, da burla, das tramas e ardis maquiavélicos, a artimanha²⁶³.

8.2. Os ardis de um criado: fome e astúcia de Lazarillo

nutritus (com un amplio concepto de “alimentos” que equivale al que los Códigos Civiles de nuestros días emplean todavía para designar los que se deben en la relación entre padres e hijos). Comprende alimentos físicos y, no menos, morales: educación, disciplina en la virtud y- en aquella época- ejercicio militar. En la primera línea de la *Vita Caroli Magni Imperatoris* de Eguinaldo, este se reconoce com tal vinculación respecto al emperador Carlomagno". (...)“Todavía, en el primer Renacimiento, L. B. Alberti nos dice (precisamente en su libro *Della famiglia*) que el numeroso acompañamiento de criados de un señor formaban una clientela, cuyos miembros, com su entrada en la casa de tal amo, pretendiam una solución económica (asegurar su alimentación) y una ulterior solución social (alcanzar final acceso a niveles más altos de grupos distinguidos) - por ejemplo, esse salto de escudero que, por su servicio de ayudante en el ejercicio de las arma, se hallaba ya como preconizado para elevar-se un día a caballero, com lo que entraba plenamente en el estamento nobiliario". MARAVALL, José Antonio. “Relaciones de dependência e integración social. Criados, graciosos y pícaros”. *Teatro y literatura em la Sociedad Barroca*. Barcelona: Crítica, 1990, pp. 196- 199.

²⁶² Para Maravall o lexema “trabalho” derivaria “según uma etimologia aceptada em general de la voz latina tripallium (nombre de uma espécie de cepo de castigo), lleva consigo uma connotación de sufrimento, de dolor. Tripallium, tripalliare= trabalho, trabajar, equivale a soportar um esfuerzo penoso” Cf. MARAVALL, José Antonio. *La cultura do Barroco - análise de uma estrutura histórica*. 4. ed, Barcelona: Editorial Ariel, 1986. p. 128. Esta etimologia será também defendida por José Pedro Machado que, no *Dicionário Etimológico da língua Portuguesa*. vol. V 3. ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1977. p. 320.

²⁶³ GONÇALVES, Arthur Henrique Ribeiro. *Uma novela pícaro portuguesa: O desgraçado Amante, de Gaspar Pires Rebelo*. 1994. Tese de doutorado, (Literatura) Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, p.126.

Há no Lazarillo uma representação da fome. A fome é o tema dos três primeiros capítulos do livro Lazarillo de Tormes. É representada como uma expressão primária, animal e instintiva. Para Lázaro, que há vivido:

“de los robos del amante de su madre y de los humildes servicios de ésta, y que há sido confiado despúes a un mendigo, el primer problema para vivir es el de saciar el hambre, consistiendo más tarde su felicidad en un bienestar puramente económico, ya que los calambres de estómago, razón de infelicidad en su infancia, no le habían permitido plantar-se outros problemas”²⁶⁴.

A fome marcou a Espanha da época dos Habsburgos²⁶⁵. A Espanha conheceu no século XVI crises alimentares e de subsistência acompanhada de epidemias: em 1504-1506, em 1527-1530, em 1540-1541, em 1557-1558, e em 1575-1577. Diz um cronista sobre a crise de 1575-1577, em Valadollid:

(...) en estos años duros, la masa de parados, agravada por la llegada de los moriscos deportados del reino de Granada, se añade a los pobres y a los mendigos habituales. Si hemos de creer a los párrocos de algunas parroquias, la mitad de sus feligreses o más está constituida entonces por pobres: de 70 a 80 de 150 en san Julián, más de 200 a 400 en San Nicolás, 300 sobre un poco más de 400 en San Andrés y más de la mitad de los 500 de La Antigua. En la parroquia de San Andrés, 100 familias de miserables viven de hierbas y de cardos; en la de San Juan, 40 de las 270 familias no tienen estrictamente nada para comer y otras 50 se encuentran en la más extremada pobreza. En estas condiciones, la ciudad que normalmente, acoge com bastante

²⁶⁴ MONTE, Alberto del. *Itinerário de la novela picaresca española*. Barcelona: Editorial Lumen, 1971. p.45.

²⁶⁵ Ver GARCIA, Miguel Guerreiro y. *Ideas de los españoles del siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1966, p. 28. Há nesse livro um quadro completo do que era a pauperização material da Espanha durante a publicação das novelas picarescas clássicas. DAVIS, R. Trevor. *The Golden Century of Spain*, London, 1954. Sobre a terrível miséria no campo ver SALOMÓN, Noel. *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973, p. 271.

liberalidad a los pobres forasteros, los rechaza ahora, para reservar el esfuerzo de asistencia a `sus` pobres. En abril de 1575, el municipio pide a los párocos que redacten las listas de los pobres de sus parroquias, originarios de Valadollid o que residan habitualmente en la ciudad, para poder expulsar a los pobres `por razones de higiene`; el 5 de marzo de 1577 se prohíbe a los pobres mendigar, excepto a los que disponen de una licencia especial, y se les orienta hacia los hospitales²⁶⁶.

Alguns dados permitem perceber o aumento dos pobres durante a crise na Espanha. Em 1557, o percentual de pobres em Cáceres era de 25,7 por 100. Em 1597 alcançava 45 entre 100 pessoas²⁶⁷. Pedro de Navarrete, no início do século XVII, descreve a fome, a miséria e a decadência da Espanha:

(...) atravesad los campos, antes fértiles, vereis los cubiertos de cardos y de abrojos, porque ya no se encuentra quien los cultive. La mayor parte de los españoles no hacen cosa; los unos so pretexto de nobleza, otros porque prefieren mendigar. Las calles de Madrid ofrecen singular espectáculo. Fállanse henchidas de vagabundos y de haraganes que pasan el dia jugando a los naipes, aguardando la hora de la comida a la puerta de los conventos, o se salen al campo a saquear las viviendas. Y, lo que es peor, no es ya la vida de holganza que han adoptado, sino el que las plazas verbenean de aventureros y vagos, cuyos vicios corrompen las ciudades y pueblan los hospitales²⁶⁸.

No romance, Lázaro diz sentir muita fome. Lázaro passou tanta fome e sofreu tanta insegurança que, desconfiado, decidiu cuidar de si através das artimanhas. Ele se vê impelido pela necessidade e pela miséria. Lázaro descreve a como sua fome era o motivo para estimular a astúcia: “*sempre noite e dia estava pensando a maneira que teria em sustentar e*

²⁶⁶ Citado por BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001, pp. 208-209.

²⁶⁷ Citado por BENNASSAR, Bartolomé *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 2001, p. 212

²⁶⁸ NAVARRETE, Pedro Fernando. “Conservación de monarquias y discurso político sobre la gran consulta que el consejo hizo al Rey Don Felipe II I”. Citado por CHANDLE, Frank W.. *La novela picaresca en Espanha: La Espana Moderna*. Madrid. S/d. pp. 23-24.

viver. *Eu penso, para falar estes negros remédios, que me era luz a fome, pois dizem que o engenho com ela se avisa e ao contrário com a fartura*²⁶⁹.

Outra característica peculiar do homem do século XVII é a cautela, a prudência, a astúcia e o receio. Segundo Maravall “la conducta de emulación bien se puede calificar en el siglo XVII de prudencialismo”²⁷⁰. Frente a uma sociedade hostil, cautela e astúcia são comportamentos protetores. Para Maravall, esse comportamento é um desdobramento da desconfiança, e teve sua origem na sociedade cavalesca. É um produto urbano derivado e produzido entre os indivíduos marginalizados da formação do capitalismo²⁷¹.

Guzman de Alfarrache, o principal personagem da novela picaresca de Mateo Aleman, atribuía a este ambiente sua última aprendizagem. Segundo Maravall:

“la adquisición de esa sutileza del ingenio que convertía a éste por excelência en el instrumento de combate próprio de las tácticas de engaño practicadas en la época, instrumento, por consiguiente, que a aquel que se lanzaba a la vida picaresca tan necesario le era de dominar”²⁷².

E, nas palavras deste pícaro: “*Tomé tiento a la Corte, íbase me utilizando el ingenio por horas, di nuevos filos al entendimiento*”²⁷³.

Nesta novela picaresca, o autor nos apresenta um manual de como agir diante das dificuldades. Guzman não confia na aparência das coisas, dos homens. Considera que “*toda la ciência que hoy se profesa, los estúdios, los desvelos y cuidado se pone para ello, va com*

²⁶⁹ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. p. 122.

²⁷⁰ MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglo XVI y XVII)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986, p. 623.

²⁷¹ MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglo XVI y XVII)*. Op. cit. p. 626.

²⁷² MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglo XVI y XVII)*. Op. cit. 626.

²⁷³ ALEMAN, Mateo. *Guzman de Alfarrache*. Barcelona: Zeus, 1968, p. 259.

ánimo doblado y falso”.²⁷⁴ Diante desta constatação, Guzman de Alfarrache estabelece sua regra da moral picaresca: “*no hallarás hombre com hombre; todos vivíamos em asechanza los unos de los otros, como el gato del ratón o la arma de la culebra*”²⁷⁵.

Observar cautelosamente o outro, a possível presa, para cair sobre ela no momento mais conveniente. Desconfiar de todos para livrar-se de cair na “trampa”, é a recomendação de Guzman. E Pablos, o pícaro de *El Buscon*, diante das inúmeras burlas de que fora objeto por parte dos estudantes e criados em Alcalá, dá um conselho: “*has de vivir com cautela*”²⁷⁶.

Lazarillo de Tormes dá, em seu relato, diversos exemplos de astúcia. Torna-se criado para exercitar sua inteligência, para se cuidar. Sua aprendizagem se inicia com seu primeiro amo, cego e avaro. Este lhe dá normas de como viver, depois que Lazaro perdeu o pai e o padrasto, ambos presos por latrocínio. Lázaro narra o início da vida com o cego, e diz: “*Começamos o nosso caminho, e em muito poucos dias me mostrou a geringonça. E como me visse de bom engenho, folgava muito e dizia: _ Eu, ouro nem prata não posso te dar, mas avisos para viver, muitos te mostrarei*”²⁷⁷.

Apesar do ódio e do sarcasmo que inspiram os golpes do cego, ele é recordado por Lázaro como uma águia em seu ofício, um homem de rara perspicácia:

(...) desde que Deus criou o mundo, a ninguém fez mais astuto nem sagaz. Em seu ofício era uma águia: cento e tantas orações sabia de cor; (...) tinha outras mil formas e maneiras para arrancar dinheiro. Dizia saber orações para muitos e diversos efeitos; para mulheres que não pariam, para as que estavam em trabalho de parto, para as que eram mal-casadas, que seus maridos as quisessem bem. Dava prognóstico às grávidas: se traziam filho ou filha. Pois em caso de medicina dizia que Galeno não soube a metade do que ele para molares, desmaios, males de matriz. Finalmente,

²⁷⁴ MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglo XVI y XVII)*. Op. cit. p. 625.

²⁷⁵ ALEMAN, Mateo. *Guzman de Alfarrache*. Barcelona: Zeus, 1968, p. 280.

²⁷⁶ QUEVEDO, Francisco. *El Buscon*. Buenos Aires: Losada. p. 274.

²⁷⁷ Geringonça era uma gíria de malandros e cegos. Cf. ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes: fortunas e adversidades*. / tradução Alex Cojorian. Brasília, Círculo de Estudos Clássicos: Brasília, 2002, p. 47.

ninguém lhe dizia padecer de alguma paixão, que logo não lhe dissesse: Fazei isto, fareis este outro, colhei tal erva, tomai tal raiz²⁷⁸.

Lázaro diz ainda que o cego retirava grandes proveitos das mulheres: “*Destas tirava ele grandes proveitos com as artes que digo e ganhava mais em um mês que cem cegos em um ano*”²⁷⁹.

O primeiro ensinamento que recebe do cego é que “*o moço de um cego um ponto há de saber mais que o diabo*”²⁸⁰.

Para sobreviver, Lázaro empreende uma luta cruel contra seu amo. Apesar da vitória do cego, esse confronto tem para Lázaro valor exemplar de expressão de inteligência e de habilidade. As artimanhas para roubar alimento, vinho e dinheiro são atos constantes de Lázaro²⁸¹. Ao narrar seus furtos Lázaro descreve como se apossava das moedas ganhas pelo cego: “*Tudo que eu podia subtrair e furtar eu fazia em meias brancas, e quando lhe mandavam rezar e lhe davam brancas, como carecia*”²⁸². Além das moedas, Lázaro furtava também alimentos do cego:

Depois que cerrava o cadeado e se descuidava, pensando que eu estava intentando em outras coisas, por uma pouca de costura que muitas vezes de um lado do fardel descosia e tornava a coser, sangrava o avarento fardel tirando pão não por pedacinhos, mas bons pedaços, torresmos e lingüiça. E assim buscava conveniente

²⁷⁸ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Brasília: Círculo de Estudos Clássicos de Brasília, 2002, p. 48- 49.

²⁷⁹ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. 49.

²⁸⁰ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes: fortunas e adversidades* Op. cit. p. 45.

²⁸¹ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op cit. p.71-72.

²⁸² Brancas eram moedas de prata e cobre de pouco valor: duas brancas equivaliam a um maravedi, e 64, a um real, 32 reais valiam um castelhano. Anônimo. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Cf. ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op cit p. 51.

tempo não para refazer o lance, senão para desfazer a endiabrada falta que o mau cego me imputava²⁸³

O pícaro ensina o amo a mesma arte que este ensinara, e é principalmente no ofício de “viver” que proclama sua aprendizagem, adquire a experiência e consciência de saber viver por si próprio.

O clássico “*Á vida de Lazarillo de Tormes*” não contém apenas uma amarga e irônica introdução à vida. É também uma espécie de instrução sobre a arte de viver com exemplos que se extraem das fortunas e adversidades de um criado de muitos amos²⁸⁴. No início do livro, Lázaro exemplifica a necessidade de se ter manha, de desenvolver a insensibilidade para não ser oprimido, e acreditar que somente com estas artes se vence a crueldade do próximo.

A morte do pai moleiro e do padraсто negro tem um secreto ensinamento para Lázaro: roubar é arriscado. Lázaro o faz só quando tem necessidade.

Lázaro exprime uma visão pessimista do mundo. Diante do temor de seu irmão mulato por causa de seu pai negro, Lázaro extrai uma máxima da vida “*Quantos deve de haver no mundo que fogem dos outros porque não se vêem a si mesmos!*”²⁸⁵ Trata-se de uma apreciação pessimista dos homens. Essa apreciação pessimista se traduz nas diversas observações que Lázaro faz de seus amos: o cego, o padre e o escudeiro.

8.3. Burla e riso

Além da astúcia, outra característica da novela picaresca que se opõe à agressiva miséria da sociedade do século XVI, é a burla e o riso.

²⁸³ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op cit. p. 49-51.

²⁸⁴ GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. Op. cit. p.43.

²⁸⁵ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. p.41.

O caráter subversivo do riso é denunciado pelo beneditino Jorge de Burgos, personagem do romance *O nome da Rosa*. Jorge de Burgos assassinou seis monges para salvar a ordem dos efeitos subversivos do riso. Ele constata o perigo que o riso pode causar:

Disse um filósofo grego (que teu Aristóteles cita aqui, cúmplice e imunda auctoritas) que se deve dismantelar a seriedade dos adversários com o riso, e adversar o riso com a seriedade. A prudência de nossos pais fez sua escolha: se o riso é o deleite da plebe, que a licença da plebe seja refreada e humilhada, e amedrontada com severidade. E a plebe não tem armas para afiar seu riso até fazê-lo tornar-se instrumento contra a seriedade dos pastores que devem conduzi-la à vida eterna e subtraí-la às seduções do ventre, das pudendas, da comida, de seus sórdidos desejos. Mas se um dia alguém, agitando as palavras do filósofo, e, portanto, falando como filósofo, levasse a arte do riso à condição de arma sutil, se à tópica da paciente e salvadora construção das imagens da redenção se substituísse a tópica da impaciente desconstrução e do reviramento de todas as imagens mais santas e veneráveis - oh, naquele dia também tu e toda tua sabedoria, Guilherme, estaríeis destruídos²⁸⁶.

Nesta passagem, Umberto Eco sublinha o caráter perturbador do riso.

O pícaro usa o riso como arma. Sua intenção, porém, não é a construção de uma nova ordem. Sua denúncia visa corrigir a injustiça da velha ordem senhorial, na medida em que tal anormalidade representa obstáculo à sua integração ao sistema. O pícaro está preocupado somente com o seu próprio destino.

O pícaro está diante de um mundo que ele despreza, mas onde precisa se integrar para sobreviver. A burla e o riso são, portanto, seus principais instrumentos de sobrevivência.

Segundo Maravall, muitos elementos da burla picaresca tem antecedentes antigos e medievais. O riso picaresco foi a renovação de um recurso literário muito usado pelos escritores renascentistas. A Renascença lançou mão da antiguidade clássica para justificar o

²⁸⁶ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio: Nova Fronteira, 1983. p. 534.

riso como forma universal da concepção de mundo²⁸⁷. Nesse sentido o riso seria “*uma das formas capitais pelos quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história e sobre o homem*”²⁸⁸.

No Renascimento, Rabelais fez uma reflexão sobre o riso a partir das fontes populares, da sabedoria contida no cotidiano dos velhos dialetos, dos adágios populares expressos na linguagem da gente simples e dos loucos. Burckhardt destacou o papel do riso dos loucos e bufões dos palácios²⁸⁹.

Na novela picaresca o riso ocupa um lugar central. A pícara Justina nos dá a medida da importância do riso. Referindo-se ao gosto moderno, destaca que não “*soporta pesadas*

²⁸⁷ BAKTHIN, Mikahil. *Cultura popular na Idade Média e Renascimento: O contexto de Rabelais*. São Paulo: Huicitec/ Brasília UnB, 1993, p. 3.

²⁸⁸ BAKTHIN, Mikahil. *Cultura popular na Idade Média e Renascimento: O contexto de Rabelais*. Op. cit. p. 12.

²⁸⁹ Os bobos da corte não costumavam ser sensatos, comedidos ou prudentes como os demais deviam ser. As atitudes do bobo revelam comportamento antiético, porém a ele tudo era permitido e até incentivado. Se algum dos atingidos por suas piadas e acusações reagisse “a sério”, estaria se denunciando. Além disso, a função do bufão participava da esfera do jocoso. Como duplo grotesco do rei, todas as palavras proferidas por alguém monstruoso e repulsivo só podiam realmente fazer rir. Loucura, riso e sabedoria constituem os elementos básicos de um conto do século XII chamado *Folie Tristan*. Tristão, não suportando a ausência de Isolda, a quem amava, e que era casada com seu tio, o rei Marcos, assume as feições de um louco e vai a corte da Cornualha. Lá chegando diante do rei e de todos os demais, conta a verdade do amor entre ele e a rainha, em todos os detalhes e em toda a sua dimensão trágica, e o rei, como todos os demais, ri e se diverte. A verdade vinda de alguém aparentemente tolo, provoca o riso. Tristão detém sabedoria, e todos os demais, ao rirem, transformam-se em tolos, pois sem saber riem da verdade. O tolo faz rir, e pelo riso, expõe a verdade. Com essa função, os bobos ocupam posição singular nas tradições folclóricas ocidentais, em que aparecem como heróis predestinados a resolver enigmas, superar obstáculos impostos pelos zombadores ou por reis e alcançar muitas vezes o trono. Na Península Ibérica, por exemplo, inúmeros contos provenientes da tradição oral têm como protagonista João Bobo (também conhecido como João Tonto, Manuel Tonto, Manuelito, Juanito Malastrampas e Perico Argumales), “antepassado” distante do Sancho Pança de Cervantes e de nosso conhecido Pedro Malasartes na extensa linhagem de bobos folclóricos. Em suas aventuras, a aparente tolice lhe permite reverter as situações de dificuldades. Seu estado de inferioridade visível oculta astúcia e esperteza. Estas, por sua vez, acabam sendo utilizadas como instrumento capaz de superar os obstáculos a ele apresentados. Geralmente o bobo triunfa sobre os mais fortes que, sendo aparentemente sábios, deixam revelar a sua própria tolice ao serem trapaceados. Ver os seguintes textos: BUCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*. São Paulo. Cia das Letras, 1991; PROTETI, Maria Grazia. “Código ideológico-social, médios y modos de la risa em la comédia del siglo XVII”. *Risa y sociedad em el teatro espanhol*. Paris: CNRS, 1980, p 13-22; JAMMES, Robert “La risa y su funcion social em el siglo de oro”. *Risa y sociedad em el teatro espanhol*. Paris: CNRS, 1980, pp 3-12; SERRALTA, Frederico. “La comédia burlesca: datos y orientaciones”. In: *Risa y sociedad em el teatro espanhol*. Paris: CNRS, 1980, p 99-129; LEY, Charles David. *El gracioso em el teatro de la Península siglo XVI e XVII*. Madrid: Revista de Occident, 1954, p. 30-42; José Rivair Macedo. *Riso, cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/ São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp. p. 135-136.

moralizaciones, que se aburrece com vidas de santos y para atraerlo a la lectura hay que proporcionarle saborosa matéria de risas, burlas y picardias”²⁹⁰.

O pícaro é um homem de humor. A pícara Justina, na sua fase de donzela jovem, alegre e moderna nos fala do seu gosto de rir: “andaba siempre com a risa em los dientes”.²⁹¹

O riso dos pícaros apresenta certas características. O riso do pícaro não é um riso ambivalente como o riso carnavalesco. É um riso negativo, cruel, ferino, vingativo, que tem por objetivo destruir, pelo ridículo, a rígida e aristocrática sociedade espanhola da época. O riso se produz quando o pícaro recorda a burla escarnecedora feita contra outras pessoas, na forma de vingança, com a intenção de provocar danos. Em *Simplicissimus*, Grimmelshausen fala do propósito de “dicer la verdad entre las risas”²⁹².

Já a burla, outro traço da picaresca, pode se expressar como pura vingança, ou uma ação instrumental para obter êxito em alguma coisa vantajosa. A burla pode ser apenas um ato gratuito, provocando o riso do público e do próprio pícaro, sem agressividade²⁹³.

Pablos, de “*El Buscon*”, refere-se aos pormenores das burlas que realizou contra diversas pessoas, na sua maioria desconhecidas. Tais manobras ardilosas se expressam através de furtos. Seus companheiros criados celebram e riem com ele. Pablos chega a comentar: “*com estas e outras cosas, comencé a cobrar fama de travieso y agudo entre todos*”²⁹⁴.

Paul Hazard destaca a crueldade nas burlas e no riso de Lazarillo e de Estabanillo Gonzalez. Hazard considera que estas são isentas de piedade e provoca, em quem a escuta, uma gargalhada cruel. Lázaro descreve, às gargalhadas, a última burla que pregara no cego. Depois de ter sido enganado e castigado pelo cego por ter roubado uma lingüiça, Lázaro

²⁹⁰ Citado por MARAVALL, José Antonio. *A literatura picaresca desde la história social*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986, p. 632.

²⁹¹ Citado por MARAVALL, José Antonio *A literatura picaresca desde la história social*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986, p.633.

²⁹² Citado por MARAVALL, José Antonio *A literatura picaresca desde la história social*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986, p. 632. Ver H. J. C. Grimmelshausen. *Les aventures de Simplicius Simplicissimus*. Paris: Aubier, 1988.

²⁹³ MARAVALL, José Antonio. *A literatura picaresca desde la história social*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986, p. 636.

²⁹⁴ QUEVEDO, Francisco de. *El Buscón*. Buenos Aires: Losada, 1879, p. 89

decide deixá-lo. Antes, porém, decide aplicar-lhe uma burla. Lázaro conta como empreendeu essa trapaça. Depois de mendigar na chuva, ao anoitecer o cego propôs a Lázaro acolherem-se em uma pousada. Tinham, porém, que cruzar um riacho. Lázaro planeja então sua burla:

Tio o arroio está muito largo; mas se quereis, vejo por onde atravessamos mais de pronto sem nos molharmos, porque se estreita muito ali e, saltando, passaremos a pé enxuto. Pareceu-lhe bom conselho(...) (...) Eu, que vi o apronto a meu desejo, tirei-o de debaixo dos portais e levei-o direto a um pilar ou poste de pedra que na praça estava, sobre o qual e sobre outros calcavam-se os balcões daquela casa, e lhe digo: Tio, este é o passo mais estreito que há no arroio. Como chovia grosso(...), acreditou-me e disse:

Põe-me bem direito e salta o arroio. Eu o pus bem direito em frente do pilar, e dou um salto e ponho-me detrás do poste, como quem espera tope de touro, e disse-lhe:

Sus! Saltai tudo o que possais, porque deis, deste, cabo da água.

Apenas acabara de dizê-lo, quando se abalança o pobre cego como bode e com toda sua força arremete, tomando um passo atrás para fazer maior salto na corrida, e dá com a cabeça no poste, que soou tão forte como se dera com uma grande cabaça, e caiu logo para trás meio morto e fendida a cabeça.

Como? Cheirastes a lingüiça e não o poste? Cheirai! Cheirai! lhe disse eu²⁹⁵.

É, porém, como pregoeiro que Lázaro manifesta declaradamente a defesa da burla. Ele conta que depois de ter deixado o amo capelão, foi contratado por um aguazil. Mas achando o trabalho perigoso, resolveu por-se a caminho de meios mais proveitosos. Conseguiu um cargo de pregoeiro²⁹⁶, que entre outras coisas se ocupava de acompanhar os prisioneiros penalizados pela justiça: o pregoeiro anunciava os delitos publicamente. Quando realizava uma de suas tarefas corriqueiras Lázaro relembra como evoluiu na ciência de burlar:

²⁹⁵ Na tradução a expressão dita por Lázaro, “Cheirai! Cheirai!”: no original Olé! Olé! significa aplauso, entusiasmo. Cf. ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. p.71-73

²⁹⁶ Pregoeiro era aquele que acompanhava enforcamentos e açoitamentos pelas ruas, apregoando causas e delitos. Cf. ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. p. 177.

“No qual officio, um dia em que enforcávamos um larápio em Toledo, e levava uma boa sogá de esparto, conheci e me dei conta da sentença que aquele meu cego amo havia dito em escalona, me arrependi do mal pago que lhe dei, pelo muito que me ensinou. Que depois de Deus, ele me deu indústria para chegar ao estado que agora estou”²⁹⁷

Com essa defesa da burla, Lázaro ironiza a corrupção da sociedade espanhola de Carlos V²⁹⁸.

O engano, a mentira, e a ganâncias se alastram por todo tecido social: as taberneiras vendem gato por lebre, os estudantes passam o tempo aplicando golpes nos incautos, os vendeiros roubam no peso e na conta.

Também os representantes da lei não ficam atrás. A corrupção é a norma de todo sistema judiciário. Guzman de Alfarrache fala de como a justiça tornou-se fraudulenta no governo de Carlos V:

Quién há de creer haya em el mundo juez tan malo y descompuesto o desvergonzado, que tal seria el que tal hiciese, que rompa la ley y lê de la vara um monte de oro? Bien que por ahí dice algunos que esto de pretender officios y judiciaturas va por ciertas indirectas y destiladeras ó, por mejor decir, falsas relaciones com que se alcanzan, y después de constituídos em ellos, para volver algunos á poner su cadal em pie, se vuelven como pulpos. No hay poro ni conyuntura em todo su cuerpo, que no sean bocas y garras. Por allí lê entra y agaran el trigo, la cebada, el vino, el aceite, el tocino, el pano, el lienzo, sedas, joyas y dineros²⁹⁹.

E Guzman de Alfarrache diz, a respeito do escrivão:

²⁹⁷ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit.p. 179.

²⁹⁸ PARR, James A.. La estructura satírica del Lazarillo. In: *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras*. Madrid: Fundacion Universitária Espanhola, 1979, p.379-381.

²⁹⁹ ALEMÁN, Mateo. *Guzman de Alfarrache*. Barcelona: Zeus, 1968, p. 39.

“Porque informan y escribe lo que les antoja y, por dos ducados ó por complacer al amigo y aún á la amiga, que negocian mucho los mantos, quitan lãs vidas, lãs honras y lãs haciendas, dando puerta á infinito número de pecados”³⁰⁰.

8.4. O Anticlericalismo

Além de denunciar a fome, a avareza, e as trapaças da sociedade espanhola de Carlos V, Lázaro denuncia ainda a corrupção que havia dentro da igreja. Uma retórica anticlerical permeia a maior parte da obra, mais especificamente no tratado II, IV, V, VI e VII, sintetizada pelos amos de Lázaro³⁰¹.

Na Espanha do século XVI e XVII, a Igreja ocupa um lugar eminente. Associada à Guerra da Reconquista, ao exercício do poder, administradora de uma parte das obras assistenciais e proprietária de terras, a igreja é um dos principais poderes de sustentação da sociedade absolutista³⁰².

Benassar aponta cifras do número de eclesiásticos na Espanha. Em 1591, registram-se cerca de 91.000 eclesiásticos na Espanha. Com cerca de oito milhões de habitantes, o clero representa cerca de 1,15 em cada 100 habitantes. No início do século XVII, porém, a população diminui e o número de eclesiásticos começa a aumentar, e chega a alcançar um percentual de dois religiosos para cada 100 habitantes, em 1640³⁰³.

Até o final do século XVI a Espanha contava com oito arcebispados - Toledo, Sevilha, Santiago de Compostela, Granada, Burgos, Tarragona, Zaragoza, Granada, Burgos e

³⁰⁰ ALEMÁN, Mateo . *Guzman de Alfarache*. Op. cit. p. 38.

³⁰¹ Lázaro teve nove amos e cinco deles foram eclesiásticos. Quando o amo não é um religioso há sempre uma observação acerca da Igreja. No terceiro tratado chama a atenção para o distanciamento entre o clero e a população. “Canónigos y señores de la Iglesia muchos hallo; mas es gente tan limitada que no los sacáran del paso todo el mundo”. No tratado quarto a crítica é dirigida contra a avidez, a ausência de caridade e a sensualidade do clero. Destaca o culto ao dinheiro e a falta de fé o qual é simbolicamente representado quando o clero de Maqueda põe sobre o altar o dinheiro da coleta para poder tê-lo constantemente diante dos olhos. Cf. SOUILLER, Didier. *La novela picaresca*. México: Fondo de Cultura, 1985, p. 39. Ver também ANÓNIMO. *A vida de Lazarelho de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit.

³⁰² BENNASSAR Bartolomé. *La Espana del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p. 194.

³⁰³ BENNASSAR, Bartolomé . *La Espana del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 194.

Valencia. E quarenta e oito bispados, incluindo os bispados das ilhas Baleares e Canárias. Em 1597, a renda total dos arcebispados e bispados era de 1.204.000 ducados, 250.000 dos quais correspondiam ao arcebispado de Toledo e 100.000 ao de Sevilha. Elas representavam a terceira parte das rendas da alta nobreza. Os cabildos das catedrais e das colegiadas eram muito ricos e reuniam cerca de 7000 cônegos. Somente o cabildo de Toledo contava com 60 cônegos e uma centena de beneficiários, 200 capelães e maestros de música. Segundo Domingo Ortiz a renda dos monastérios era alta e correspondia a sexta parte da renda de todo o país. Num período de grande crise na Espanha, a concentração de renda do clero explica a grande migração de nobres para a Igreja. Assim, por ser um segmento importante e detentor de grandes privilégios e de riqueza, a igreja passa a ser objeto de contestações, fato exacerbado pelo contexto das críticas dos teólogos da Reforma³⁰⁴.

No século XVI, surgem no meio intelectual espanhol as idéias do humanista e reformador Erasmo de Roterdã³⁰⁵. A primeira tradução para o castelhano do livro *Elogio a Loucura* apareceu em 1511. Neste livro Erasmo de Roterdã rechaça a intolerância escolástica e critica a avareza e os vícios do clero³⁰⁶.

³⁰⁴ Ver os seguintes livros: ORTIZ Antonio Dominguez. “El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias”. *Historia de Espana*. t. III. Madrid: Aliança, 1973. _____, *Las Clases privilegiadas em la Espana del Antiguo Régimen*. Madrid: Istmo, 1973.

³⁰⁵ Humanista holandês (de Rotterdam, nasceu provavelmente em 28-X-1469 - Basiléia, 12-VII-1536). Foi ordenado sacerdote em 1492, mas logo abandonou o hábito. Aprofundou seus estudos clássicos em Paris, e viajou pela Inglaterra, onde encontrou Thomas Morus, cuja amizade conservou. Residiu depois na Itália. Passou a vida inteira estudando e ensinando. Aperfeiçoou, sobretudo, o conhecimento do latim e dos escritores da Antigüidade, adquirindo ampla erudição de humanista e filólogo. Foi dispensado dos votos monásticos pelo papa Júlio II. Em 1521, fixou em Basiléia. Em 1516, publicou uma edição grega do Novo Testamento, acompanhada de uma versão latina. Escreveu o *Elogio da Loucura* (1509), obra que teve êxito extraordinário, por seu caráter satírico sobre a necessidade da reforma da Igreja. Quando se fixou em Basiléia, mundialmente famoso, manteve intensa correspondência com os grandes intelectuais da época. Sempre se manifestando interessado pelos problemas religiosos, inclinava-se por uma reforma dos costumes, mas não da fé. Criticou os abusos dos eclesiásticos. Apesar disso, a violência de Lutero colocou-o de sobreaviso, e negou-se a colaborar com os reformadores, criticando seus excessos e algumas de suas doutrinas, no livro *De libero arbitrio*. Humanista antes de tudo, exerceu e seu tempo influência profunda, inclusive literária, abrindo a Europa à erudição clássica, à propagação das línguas antigas. Por volta de 1520, todos os meios cultos europeus pareciam erasmianos, sobretudo a Espanha, antes de a Inquisição intervir contra suas teses. Cf. ROTTERDAN, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martin Claret. 2002, p. 86-87.

³⁰⁶ ROTTERDAN, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martin Claret. 2002, p. 86-87.

As idéias erasmistas chegaram a provocar um movimento popular na Espanha. Maravall considera que as bases da revolta popular, porém, não estavam só vinculadas a uma crítica religiosa, mas estavam fincadas na crítica do regime social e econômico.

A sátira anticlerical e nobiliárquica já fazia parte da tradição espanhola da época. Enquanto a consciência evangélica realizava e punha em cheque as ações contraditórias de seus representantes, o humanismo afirmava que a nobreza era uma questão de virtude e não de hereditariedade. O erasmismo preparou um clima de rebeldia que iria impulsionar as classes humildes a tomarem consciência de seu “*derecho a ser rebeldes por que se sienten en un nuevo clima moral y jurídico*”³⁰⁷. No livro, o papa é descrito como um louco³⁰⁸.

Os humanistas erasmistas produziram, entre 1530 e 1560, uma literatura que satirizava a corrupção moral e religiosa da Espanha. Entre os escritos erasmistas estão *Eremitae*, escrito por Juan Maldonado, em 1538, além do *Lazarillo* e, em 1599, *Guzman de Alfarache*.

Assim compreende-se a ironia presente na fala de Lázaro quando ele descreve o escândalo das indulgências que envolvem seu quinto amo: o vendedor de bulas. Lázaro diz que este foi o seu amo “*mais desenvolto e desavergonhado, e o maior tirador destas que jamais vi e nem espero ver*”³⁰⁹.

Nesta parte Lázaro descreve, a associação entre o buleiro³¹⁰ e o aguazil³¹¹ para enganar os fiéis inocentes através da simulação de um castigo divino.

³⁰⁷ CASTRO, Américo. “Perspectiva de la novela picaresca y El Lazarillo de Tormes. O que este autor chama “humanismo profano” outros autores, como, Quentin Skinner e J. Pocock considera “humanismo cívico” SKINNER, Quentin. *Fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 102 – 103.

³⁰⁸ Cf. SKINNER, Quentin. *Fundações do pensamento político moderno*. Op. cit. p. 311.

³⁰⁹ Cf. ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Brasília: Círculo de Estudos Clássicos de Brasília, 2002, p. 153.

³¹⁰ O buleiro era um religioso encarregado de vender as bulas da Santa Cruzada. As bulas eram documentos em que se punham as regras de Deus para alcançar a vida eterna. Elas foram criadas para contribuir com os gastos das cruzadas. Em 1500, Carlos V reclamou-as ao Papa com a escusa de combater os mouros Cf. ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Brasília: Círculo de Estudos Clássicos de Brasília, 2002, p. 153.

³¹¹ Há vários sentidos para o termo Aguazil. Tanto pode significar governador plenipotenciário de cidade e província, por nomeação real; juiz ordinário de primeira instância, eleito pelo povo ou por outros juízes; vereador municipal e camarista. Cf. Dicionário Aurélio. São Paulo: Nova Fronteira.

Lázaro conta que o juiz e o seu amo se conheceram quando chegaram à província de Múrcia, no sul da Espanha, em um jantar. Depois de tentarem vender as bulas, durante todo o dia, foram convidados para cear na companhia das pessoas mais importantes da cidade. Depois de cearem, o buleiro e o juiz puseram-se a jogar e, no meio do jogo, se desentenderam. Agrediram-se mutuamente. O juiz chamou o amo de Lázaro de falsificador de bulas. No dia seguinte, pela manhã, o amo de Lázaro foi à igreja para pregar o sermão quando, de repente, chegou o juiz dizendo, publicamente, que havia descoberto que as bulas que o amo de Lázaro vendia eram falsas, e que este havia lhe proposto uma divisão dos lucros pelas vendas de bulas. No mesmo instante o amo de Lázaro se pôs de joelhos pedindo a Deus que a verdade aparecesse e que o mentiroso fosse castigado.

Mal o buleiro havia acabado sua oração quando, de repente, o aguazil dá um grande soco no piso da igreja, e, em seguida, começou a bradar e espumar pela boca contorcendo-a e virando-se o corpo de um lado para o outro.

O amo de Lázaro despertou de seu estado de oração, encarou o juiz e lhe disse:

Bons homens, vós outros nunca haveis de rogar por um homem em quem Deus tão sinaladamente deu sinal de si; mas, pois Ele nos manda que não paguemos mal com mal e perdoemos as injúrias, com confiança poderemos suplicar-lhe que cumpra o que nos manda e Sua Magestade perdoe este que o ofendeu pondo a sua santa fé obstáculo. Vamos todos lhe suplicar.

(...) E vindo o senhor meu amo com a cruz e água benta, depois de haver sobre ele cantado, postas as mãos ao céu e (...) começa uma oração não menos comprida que devota, com a qual fez chorar toda a gente.

E feito isso, mandou trazer a bula e lha pôs na cabeça. E logo o pecador do aguazil começou, pouco a pouco a melhorar e a tornar a si. E desde que bem deu acordo de si, atirou-se aos pés do senhor comissionário e demandou-lhe perdão, e confessou haver dito aquilo pela boca e mandamento do demônio (...) porque o demônio receberia muitas penas do bem que ali se fazia em tomar bula.

Divulgou-se o novo acontecido pelos lugares (...) e quando a estes chegávamos, não era mister sermão nem ir a igreja, que a pousada vinham tomá-la, como se fossem pêras³¹² dadas de graça.

(...) Quando ele fez o ensaio, confesso meu pecado, que também fiquei disto espantado e acreditei que era assim que era assim, como muitos outros; mas ao ver depois o riso e burla que meu amo e o aguazil davam e faziam do negócio, conheci como havia sido industriado pelo industrioso e inventivo meu amo³¹³.

Este estado de coisas revela, para Lázaro, a corrupção do clero. Ou seja, após os votos monásticos de obediência, castidade e pobreza dos representantes da igreja, restava apenas o discurso. São mercadores da fé como o buleiro, que vende indulgências.

Avarentos, mesquinhos, os representantes da Igreja são amos desumanos que deixam seus criados morrerem a míngua, como o clérigo de Maqueda que dava como ração ao Lazarillo uma cebola para quatro dias, acompanhada de um comentário indigesto: “*Toma, come triunfa, que é teu o mundo. Melhor vida tens que o Papa*”.³¹⁴

O clero aparece envolvido em imoralidades e luxúria como o frade descrito em um tratado suprimido do Lazarillo, “*que las mujercillas llamaban pariente*”.³¹⁵ Ou o Arcipreste de San Salvador que logra os decretos da Igreja sobre o celibato dos clérigos, e mantém relações ilícitas com uma mulher casada como pagamento de favores que presta ao marido.

O pícaro Lázaro desqualifica por fim a cultura dos sacerdotes. Afirma que o clero “*não falava palavra em latim para não dar tropeção; mas aproveitava-se de um gentil e bem cortado romance*”.³¹⁶

³¹² Pêras na linguagem da malandragem significava lucro descansado. Cf. ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. p. 165.

³¹³ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. p. 155-165.

³¹⁴ ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. p. 77.

³¹⁵ ‘Tratado completamente suprimido do texto *A vida de Lazarillo* de (1573). Cf. GOLDONI, Rubia Prates. *Galvez, o Pícaro nos trópicos*. São Paulo. Dissertação de mestrado, (literatura) USP.1989, p. 27

³¹⁶ Romance se refere a língua românica como oposição ao latim. Cf. ANÔNIMO. *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Op. cit. p.153

Nesse clima de corrupção da Igreja Lázaro exemplifica o processo de dessacralização que toma conta da Espanha nesse período³¹⁷.

9. JOÃO GRILO: TRADIÇÃO ORAL E TEXTO CULTO

João Grilo é um exemplo da apropriação da literatura oral pelo texto culto. Extraído da literatura de folhetos do Nordeste e dos relatos orais ibéricos, João Grilo também traz elementos da tradição culta, como a novela picaresca.

Muito embora a peça *O Auto da Compadecida* não descreva a formação e aprendizagem de João Grilo como pícaro, ele apresenta alguns traços que o aproximam dessa tradição.

João Grilo não narra sua origem e suas primeiras aventuras, como é comum ao pícaro. João Grilo não descreve sua autobiografia. Não tem família³¹⁸, tem origem humilde e condição servil, não explica se teve outros amos. Como elementos da tradição picaresca clássica, pode-se sugerir que o João Grilo brasileiro é aventureiro, astucioso, burlador e usa o riso para se defender. Denuncia a fome, a exploração e os abusos dos patrões e dos representantes da Igreja³¹⁹.

9.1. As denúncias do pícaro brasileiro

Uma das características do pícaro é denunciar a exploração e os maus costumes da sociedade em que vive.

³¹⁷ Cf MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglo XVI y XVII)*. Op. cit. p.

³¹⁸ Há outros traços pícaros em João Grilo, como a ausência da honra. Isto é perceptível quando João Grilo responde a Severino de Aracaju sobre o fato de não ter sobrenome: "Minha senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhoria, só tem desgraça" Cf. SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 24. edição, Rio de Janeiro: Editora Agir, 1989, p. 120.

³¹⁹ SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 24. edição, Rio de Janeiro, Editora Agir, 1989.

João Grilo serve como criado do padeiro. Como criado astuto denuncia a exploração do patrão. Ao falar com Chicó revela os maus tratos que sofreu do padeiro e sua mulher, seus patrões, quando prestava serviços na padaria. Neste trecho do *Auto da Compadecida*, João Grilo chama a atenção de Chicó para o descaso dos patrões com os empregados. Diz João Grilo a Chicó:

Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela o deixou. Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingó³²⁰.

Depois de cometer uma trapaça contra a mulher do padeiro (a tentativa de lhe vender um gato que “descomia” dinheiro), e de envolver o padre João na grande confusão do enterro da cachorra, João Grilo passa a ser acusado de ser “amarelinho astuto e ladrão” pelo padeiro. João Grilo se defende: “*Ladrão é você, ladrão de farinha. Eu o que faço é me defender como posso*”³²¹.

9.2. A astúcia

Para se vingar da exploração do padeiro e de sua mulher, João Grilo usa a astúcia. Como Lázaro, João Grilo emprega as artes da astúcia contra seu patrão. Ele demonstra grande habilidade nessa arte. A mentira é sua arma preferida, expressão da sua vivacidade, argúcia, e consciência da superioridade.

³²⁰ SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 24. edição. Rio de Janeiro, Editora Agir, 1989, p.39.

³²¹ SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Op. cit. p. 104.

Por exemplo, quando o Diabo diz que chegara a hora da verdade, Grilo responde: "*Então já sei que estou desgraçado porque comigo era na mentira*".³²² E, quando se põe diante de Jesus, diz: "*O senhor não repare não, mas de besta eu só tenho a cara*"³²³.

Vencer pela inteligência e esperteza satisfaz melhor ao pícaro João Grilo que a violência do mais forte. João Grilo usa a esperteza, pois prefere a artimanha à força física.

A astúcia e a sabedoria, atributos picarescos de João Grilo, não passam despercebidas aos demais personagens. Entusiasmado com os resultados que dela obtém, Chicó exclama: "*João, meu filho, você é grande*".³²⁴ E quando o cangaceiro Severino de Aracaju atira em João Grilo, Chicó lamenta: "*Tão amarelo, tão safado e morrer assim (...) Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo*".³²⁵

E a trapaça, também um traço de João Grilo, é denunciado, por exemplo, pelo padeiro. Ele alega, como atenuante aos seus pecados, o fato de haver suportado as façanhas de João Grilo como empregado: "*Eu nunca o despedi, apesar de todas as suas trapaças*"³²⁶.

E, até mesmo, o cangaceiro teme as trapaças do pícaro João Grilo: Severino pede ao seu auxiliar que "*aponte o rifle para esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo*".³²⁷

A esperteza, sagacidade e astúcia de João Grilo são até simpaticamente incentivadas por Manuel que chega a desafiá-lo. No final da história João Grilo pergunta a Manuel: "Quer dizer que estou despachado, não é?" Não, diz Manuel [Jesus]. "*Vou deixar que você volte, porque minha mãe me pediu, mas só deixo com uma condição (...)*": de "*Você me fazer uma pergunta a que eu não possa responder. Pode ser?*" João Grilo responde: "*Está difícil*". Mas Manuel afirma: "*É possível, você que é tão esperto?*".³²⁸

³²² SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Op. cit. p.139.

³²³ SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Op. cit., p.169.

³²⁴ SUASSUNA, Ariano. *O auto da Compadecida*. Op. cit., p. 163.

³²⁵ Idem, p. 134.

³²⁶ SUASSUNA, Ariano. *O auto da Compadecida*. Op. cit. p. 103.

³²⁷ SUASSUNA, Ariano. *O auto da Compadecida*. Op. cit., p. 122.

³²⁸ SUASSUNA, Ariano. *O auto da Compadecida*. Op. cit., p.186.

A força da astúcia de João Grilo é sublinhada por ele retirar lições positivas da sua pobreza. Quando se dirige ao padre para se opor as acusações do diabo revela a sua identificação com o pícaro. Diz João Grilo:

"E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito por que? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que agüentar 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?"³²⁹.

9.3. Burlas, trapaça e riso do Grilo

Arte da trapaça é o elemento mais característico do pícaro João Grilo. Ele planeja enganar a patroa, o padre João e até mesmo o coronel Antonio de Moraes.

As trapaças e o riso do pícaro João Grilo são abasileiradas. Para se apossar do dinheiro do testamento da cachorra, e se vingar dos maus tratos da patroa, João Grilo, prega peças contra a mulher do padeiro: ele oferece-lhe um “*gato que descome dinheiro*”. Já que, segundo ele, a mulher tinha duas grandes fraquezas: o bicho e dinheiro³³⁰.

João Grilo também envolve o cangaceiro numa trapaça. No intuito de salvar a própria vida, Grilo propõe doar ao cangaceiro uma gaita mágica capaz de impedir a morte por ferimento provocados pela polícia. Grilo propõe então dar uma punhalada na barriga de Chicó, que morreria e depois seria ressuscitado com o simples toque da gaita. Esta burla estava preparada para a mulher do padeiro, caso descobrisse que fora enganado com a venda do gato e tentasse matar Chicó. Para enganar a mulher do padeiro, Chicó colocaria no bolso da camisa uma bexiga contendo sangue que provocaria a cena da morte.

³²⁹ SUASSUNA, Ariano . *O auto da Compadecida*. Op. cit., p. 167.

³³⁰ SUASSUNA, Ariano . *O auto da Compadecida*. Op. cit., p. 38.

Essa burla se aproxima de duas tradições: do folheto do Nordeste intitulado *A história do cavalo que defecava dinheiro*³³¹. E de conto *As Bodas de Camacho*, de Cervantes.

João Grilo engana ainda o padre. Quando inventa que a cachorra tem um testamento, cumpre a tarefa dada pela patroa que é de convencer o padre a fazer o enterro³³².

Podemos observar, ainda, o anticlericalismo de João Grilo. Quando criticado pelo padre João imagina novas burlas agora contra o sacristão e, principalmente, o bispo. Ávidos por dinheiro são facilmente trapaceados por João Grilo. João Grilo denuncia, assim, a simonia e a avareza dos representantes da Igreja.

Invincível nas trapaças, João Grilo engana até mesmo o demônio. Através de burlas ele consegue, por exemplo, invocar a Virem Maria em sua defesa diante de Jesus.

A relação entre herói astuto e entidades do “outro mundo” está presente em diversos folhetos do nordeste como, por exemplo: *A chegada de Lampião no céu*³³³, *A chegada de Lampião no inferno*³³⁴, *A Chegada de Lampião no purgatório*, *A mulher que enganou o diabo*³³⁵, *Peleja de Manoel e Richão com o Diabo*, *Como Antonio Silvino fez o Diabo chocar*³³⁶.

³³¹ *O gato que descome dinheiro* está baseado num folheto intitulado *A história do cavalo que defecava dinheiro* de Leandro Gomes de Barros. Conta-se que “para vender um cavalo velho, um pobre inventa um ardil e enfia moedas no ânus do animal. O homem se vangloria de ter um cavalo que defeca ouro. Vende-o ao duque, seu vizinho invejoso. O duque descobre o engodo e quer se vingar. O pobre prepara um segundo plano para escapar a vingança com uma bexiga e sangue. Diante do duque, ele finge matar a mulher e ressuscita-la tocando rabeca. O duque compra a rabeca milagrosa O duque mata a mulher e percebe o engodo. Para se vingar, o duque manda colocar o pobre num saco para atirá-lo num penhasco. O pobre, que conseguiu escapar, volta rico e se vangloria de ter encontrado ouro no lugar onde o jogaram. O duque manda que o coloquem num saco e o joguem no mesmo lugar. O pobre obedece e o duque morre”. MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite. 1955, p.127-140

³³² *O testamento do cachorro* baseia-se no folheto o enterro do cachorro. Neste texto narra-se que “um inglês quer enterrar o cachorro. O padre recusa. O inglês diz que o cachorro para o padre, em testamento. O padre aceita. Enterro do cachorro. Intervenção do bispo. O padre diz que o cachorro também deixou dinheiro para o bispo. O bispo aprova”. MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite. 1955, p.178-180.

³³³ Sebastião Nunes Batista. *Antologia da Literatura de Cordel*. Natal: Fundação José Augusto, 1977, respectivamente p. 361-363 e pp. 253-255.

³³⁴ Idem.

³³⁵ ALMEIDA Filho Manoel D'. *A mulher que enganou o diabo*. São Paulo: Luzieiro. 1986.

³³⁶ Neste folheto conta-se a história que “o temido cangaceiro encontra uma fresta no chão e vai parar no inferno. Sua fama já havia chegado por lá, levando o Diabo a ajoelhar-se e pedir perdão”. Texto incluso no folheto de Leandro Gomes de Barros. “Como Antonio Silvino fez o diabo chocar”. In: MEDEIROS, Irani (org.). *No reino da poesia sertaneja*. João Pessoa: Idéia, 2002, p.173-178.

Há também os contos que tratam destes heróis que enganam seres do além, como os *Três contos de Pedro Malas Artes e a visita de Pedro Malas Artes no céu*.

Em todos esses folhetos do Nordeste a coragem e a astúcia são táticas usadas pelos personagens.

No próximo capítulo se vai observar o problema da apropriação, por Ariano Suassuna, de temas comuns ao folheto nordestino e a literatura oral, como a morte, o julgamento da alma, o purgatório e o inferno.

CAPÍTULO 3 – INFERNO, JULGAMENTO E SALVAÇÃO DA ALMA

O tema deste capítulo é o julgamento da alma. Isso significa que se vai explorar as várias facetas daquela que talvez seja a questão central na obra de Suassuna. A temática do julgamento da alma pode ter vários significados, como o sentido da morte ou o juízo final. Ou pode ainda aparecer nos textos literários como referência ao purgatório e a salvação, ou ao demônio e ao inferno, ou ainda a morte e a restituição da alma ao corpo (fato que lembra a ressurreição: conceito que tanto pode significar o ressuscitar de Cristo ao 3º dia após sua morte, quanto a ressurgência que, a partir de Cristo, aguardam todos os fiéis cristãos através da doutrina do Juízo Final). Mas talvez o julgamento da alma tenha dois sentidos principais na obra do dramaturgo paraibano:

1º) Pode ser um modo de se privilegiar a forma popular de religiosidade representada pela tradição mariana (como quer Enrique Martinez-Lópes, numa das mais originais análises do “*Auto da Compadecida*”), ou seja, uma interpretação “maternal e compassiva”³³⁷ da Virgem Maria que, sempre disposta a perdoar as faltas da alma pecadora, suaviza os dogmas do catolicismo oficial.

2º) E pode representar também a sobrevivência e o uso, por Suassuna, da linguagem do drama figural cristão medieval.

Provavelmente essas duas vertentes de análise são legítimas e não excludentes. Mas nas páginas a seguir se deu maior espaço a segunda vertente. Durante o processo de pesquisa a figuração cristã mostrou-se mais adequada para explicar vários dos nuances das narrativas do dramaturgo, provavelmente devido a suas inúmeras citações do drama figural. Ou seja, nem sempre a Virgem Maria é a personagem central dos seus textos.

³³⁷ MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". In. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro : MEC, nº 26, setembro 1964, p. 90.

O conceito de figuração cristã foi aproveitado das obras do crítico literária Erich Auerbach, autor de grande influência e repercussão na literatura cujo método de análise tem sido reinterpretado, nos últimos anos, por historiadores da assim chamada história literária como Edward Said³³⁸ ou Stephen Greenblatt³³⁹. Erich Auerbach também vem sendo utilizado por historiadores como Roger Chartier³⁴⁰ e Carlo Ginzburg³⁴¹.

No capítulo 7 de seu clássico livro “*Mimesis*”, intitulado *Adão e Eva*, Erich Auerbach analisa a peça natalina “*Mystère d’Adam*”, que data do final do século XII. O autor conceitua a interpretação figural dos acontecimentos, e o termo *figura*, da seguinte forma:

“Ele [Deus] é chamado *figura*; esta palavra pode ser interpretada simplesmente como referida ao clérigo que devia representar (‘figurar’) esta personagem, e que se hesitava em chamar ‘Deus’, assim como se chamava os outros atores Adão, Eva, etc. É também possível, porém, e mais verossimilmente, explicar isto de forma realmente figural, pois, se bem que Deus, no verdadeiro acontecimento da peça de Adão, só tem o papel do legislador e do juiz que castiga os culpados, a presença do Salvador já existe nele de forma figural. A indicação cênica que comunica a sua aparição diz assim: *Tunc veniet Salvator indutus dalmática, et statuantur choram eo Adam et Eva ... Et stent ambo coram Figura ...* Deus é chamado, pois, primeiramente, SALVATOR, e só depois, FIGURA; de maneira que parece ser justo completar: FIGURA SALVATORIS. Esta interpretação figural supratemporal é retomada mais tarde”³⁴².

³³⁸ Cf. SAID, Edward. *The world, the text, and the critic*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1983, p. 5-9.

³³⁹ Cf. GALLAGHER, Catherine e GREENBLATT, Stephen. *A prática do novo historicismo*. Bauru : EDUSC, 2005, p. 42-58.

³⁴⁰ Cf. CHARTIER, Roger. *Inscriver e apagar: cultura escrita e literature, séculos XI-XVII*. São Paulo : Editora UNESP, 2007, p. 16-17.

³⁴¹ Cf. GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004, p. 14.

³⁴² AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Sao Paulo : Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo, 1971, p. 134 (Há erro de paginação).

Adão diz (como Suassuna e todo o teatro figural cristão medieval): “Ninguém me ajudará, a não ser o filho que de Maria sairá”. Ou seja, mesmo vivendo no passado, Adão já conhece toda a História universal futura. Outra característica da linguagem figural: a conversação entre Adão e Eva transforma-se no drama cristão da Idade Média, um acontecimento da realidade simples e cotidiana (um estilo simples e baixo, ou mistura do sublime, cotidiano e baixo estilo, em contraposição ao estilo alto – tragédia, comédia, sátira, romance - que caracteriza a literatura grego-romana). Essa “*visão de conjunto*” (fortemente simplificada ou ajustada à compreensão do homem simple) é expressão de uma verdade muito peculiar, elevada e oculta: precisamente aquela verdade que sustenta a interpretação da História universal realizada pela construção figurativa³⁴³. Eis como o teatro cristão medieval cria o contexto e a ação que orientam suas narrativas:

“Cada peça do teatro medieval, surgido da liturgia, é parte de um contexto e, mais propriamente, do mesmo contexto: parte de um drama único e imenso, cujo começo é a criação do mundo e o pecado original, cujo ponto culminante é a encarnação e a paixão, e cujo final, ainda futuro e esperado, é o retorno de Cristo e o Juízo Final. Os trechos que vão entre os pólos da ação são preenchidos parcialmente pela Figuração, parcialmente pela imitação de Cristo. ... De tal forma, ... [que] não há motivo para se preocupar com a unidade de lugar, de tempo ou de ação, pois há somente um lugar: o mundo; um tempo: o agora, que é sempiterno, desde o princípio; e uma só ação: queda e salvação do homem”³⁴⁴.

Note-se ainda que, tal qual o teatro cristão medieval, muitas das história de Suassuna são figura ou reflexo da interpretação figural dos acontecimentos, cuja ordem se resume a pecado original, sacrifício divino, Juízo Final (no nosso caso, julgamento), e retrocede. Como nota Auerbach, essa visão figural é predominantemente cristã-medieval³⁴⁵. E aqui talvez

³⁴³ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Op. cit., p. 129, 135 (Há erro de paginação).

³⁴⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Op. cit., p. 135 (Há erro de paginação).

³⁴⁵ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Op. cit., p. 282. E também AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo : Ática, 1997, p. 54.

resida uma explicação para o interesse de Suassuna pela estética medieval, aspecto tão pouco compreendido (como foi salientado na Introdução).

Segundo o método figural, portanto, a verdadeira realidade está no outro mundo. Pois a representação é mais real (que o próprio real). Na memorável análise que faz de Dante, Auerbach nota que a missão que Dante se põe a si próprio é, precisamente, compreender “a verdadeira ordem terrena, cujas leis são executadas no outro mundo, e cuja essência é preenchida no outro mundo”³⁴⁶.

Não há dúvida que Dante via a si próprio como... eleito para anunciar a um mundo desajustado a ordem justa, que lhe é revelada durante a sua caminhada. Virgílio é escolhido para revelar e interpretar para ele a verdadeira ordem terrena, cujas leis são executadas no outro mundo, e cuja essência é preenchida no outro mundo, e ao mesmo tempo para dirigi-lo até sua meta, a comunidade celestial dos eleitos, que ele anunciou em sua poesia – mas não ainda até o interior do reino de Deus, pois o significado de seu presságio não lhe foi revelado durante sua vida terrena, e, sem esta iluminação, morreu como um infiel³⁴⁷.

Ao ler esta passagem o leitor é naturalmente levado a perguntar se essa também não seria a função de orientação que João Grilo representa no “*Auto da Compadecida*”?

Penso que sim. Mas essa não é apenas a função de João Grilo, pois a questão do julgamento da alma aparece também em outros personagens de Suassuna (e, claro, em textos da forma popular de cultura por ele apropriados). É o que se pretende verificar a seguir.

1. O CARÁTER FIGURAL NA “*História de João da Cruz*”

³⁴⁶ AUERBACH, Erich. *Figura*. Op. cit., p. 59, 60.

³⁴⁷ AUERBACH, Erich. *Figura*. Op. cit., p. 59.

Após essa rápida introdução às questões centrais que nortearão este capítulo, optou-se por explorar o problema do julgamento da alma através da análise das narrativas de alguns dos textos de Suassuna (ou de alguns textos chave na compreensão do seu processo seletivo de apropriação). Em alguns casos (como no “*Auto de João da Cruz*”), essa síntese é mais longa, de modo a se exercitar a análise da sua linguagem figural. Isso porque a intenção é procurar observar a forma de apropriação da análise figural por Suassuna. Após esses resumos analíticos dos textos, se vai procurar discutir alguns dos significados e sentidos do julgamento da alma.

Inicia-se pelo texto “*História de João da Cruz*”, de Leandro Gomes de Barros. Trata-se de folheto da forma popular de cultura apropriado por Suassuna não apenas no “*Auto de João da Cruz*”, como também no “*Auto da Compadecida*”. Como veremos, isso caracteriza um processo de apropriação intertextual, onde personagens, temas ou situações reaparecem em mais de uma obra de Suassuna.

O folheto “*História de João da Cruz*”, de Leandro Gomes de Barros, começa com uma alusão à Cristo já na 1ª linha, onde se lê: “Depois de Cristo, alguns anos/existia um ancião”. Além de remeter à linguagem figural do nascimento de Cristo, o efeito é situar a história do ateu João da Cruz entre os primeiros cristãos. Na capa do folheto há um resumo de duas linhas: “João duvidava da existência de Deus. Ateu resoluto, converte-se com a morte da mãe, que lhe fala em sonho”³⁴⁸.

João da Cruz não aceita “A cristã religião”: “Dizia: - Deus não existe/Não o sinto em minha mente”. “O pai castigava-o muito/Pelo seu mau coração”. O motivo do ateísmo de João não é justificado, mas parece ter origem em algum sentimento de revolta interior: “Disse João: - Inda que [Deus] exista” não ouve João da Cruz: “Pois não me tem amizade”. Talvez seja também um problema pessoal, pois João reclama que Deus “Descarregou sua ira/somente em cima de mim!”. Parece haver também um descontentamento com a ordem natural das coisas: Deus “Fez um bom e outro ruim”³⁴⁹.

³⁴⁸ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. João Pessoa : Idéia, 2002, p. 294, 295. Antologia organizada por Irani Medeiros.

³⁴⁹ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 295.

A mãe de João da Cruz busca desesperadamente converter o filho. Usa argumentos como a criação e a harmonia da beleza da vida. Neste ponto há um argumento que não se encaixa na narrativa do catolicismo nordestino. Eis o argumento da mãe: “Não vês a neve estender-se/Desde a montanha ao baixio”³⁵⁰. Talvez esta frase reforce a tese da exportação da forma popular de literatura, desenvolvida no capítulo anterior.

Quando a mãe de João da Cruz busca argumentos para converter o filho, surge no folheto um simbolismo argumentativo-figural sobre a salvação. A mãe procura mostrar a bondade de Deus cujo filho, no momento da crucificação, “Com tantas chagas no corpo/O sangue da cruz descendo”³⁵¹, perdoou seus algozes e, tal perdão salvador, aparece codificado no momento em que ele pede água e recebe fel e vinagre:

“Ele disse: ‘Tenho sede’!
Mas na interpretação
Em vez d’água Ele queria
Era a nossa salvação:
Achou que matava a sede
Só com o nosso perdão”³⁵².

O tom figurativo é reiterado em toda a obra, que sempre retoma os mistérios cristãos.

Perturbado pelos argumentos da mãe, João tem uma revelação em sonho: vê imagens de um campo deserto e vasto, sem arvoredo ou relva. Numa encruzilhada surge uma mulher que lhe diz para seguir à direita, pelo caminho “certo”, mas João desconfia e segue à esquerda. No fim do campo vê “fumegando um bueiro” de um prédio grande. Um muro, “Um portão de ferro negro”, cheiro “De enxofre ou carbono puro”. No “alpendre” uma serpente e “Um cão com olhos de fogo/Atado a uma corrente”, “Uivava horrorosamente”. João da Cruz já perturbado, vê um indivíduo alto vir até o portão: “Cumprimentou-o dizendo:/- Bem-vindo

³⁵⁰ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 296.

³⁵¹ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 296.

³⁵² BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 296.

tu sejas, João”. Note-se que em vários versos o poeta recorre à representação do inferno consagrada no século XVI pela Contra-Reforma³⁵³, fato confirmado no poema a seguir:

“João da Cruz lhe perguntou:
- quem és que aí te conservas?
Que campo é este tão feio
Que nele não há nem relvas
Respondeu: - Este é meu reino, Eu sou o príncipe das trevas.”³⁵⁴.

O príncipe das trevas diz acompanhar João da Cruz há vinte anos: “Fui quem primeiro te viu/quando tu foste nascido”, e insinua que talvez por isso João tenha um juízo negativo da cristandade:

...
Já não tens observado?
Um que nasce tão feliz
E outro tão desgraçado!
...
Pois se Deus fosse tão bom
Nasceria tudo igual³⁵⁵.

Em seguida o “tal príncipe” convida João a conhecer seu reino. João da Cruz repugna “amargosamente” o que vê e ouve nos cárceres e estufas do inferno:

Se ouvia gente gemer,
Ranger dente e blasfemar,
...
Dar urros que reboavam
...
Até da Virgem Maria:
Nisso o sítio estremeceu³⁵⁶.

³⁵³ Cf. MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: Séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 7-16.

³⁵⁴ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 297.

³⁵⁵ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 298.

É a 1ª vez que a Virgem Maria, uma das personagens centrais do folheto, é mencionada. Em seguida o poeta ilustra uma imagem terrível da condenação eterna:

O teatro era uma jaula
Com grande profundidade
Tinha um esqueleto vivo
Que causava piedade
Chupando carvão aceso
Pra ver se achava umidade.

Com grande chama na boca
Em soluços se afogava,
Soltava urros medonhos,
Os dentes em si cravava
Fitando os olhos de fogo,
Depois caía e uivava³⁵⁷.

Frente a tais representações do inferno, João da Cruz põe em dúvida seu ateísmo: “Existe Deus, é verdade!”. Isto ocorre no próprio sonho graças a lembrança da mãe. Ele olha do lado direito e vê uma casa, onde se lê numa placa: “REI DOS REIS E PAI DOS PAIS”. A mulher reaparece em seu sonho e conta as maravilhas daquele lugar:

O dono daquilo ali
É um grande proprietário
E trata o capitalista
Como trata o proletário;

...

Ali não se vê escravo,
Nem um do outro é senhor

³⁵⁶ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 298.

³⁵⁷ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 298-299.

As fortunas são iguais,
 Tudo tem uma só cor –
 E para o dono dali
 Dinheiro não tem valor³⁵⁸.

João vê chegar um pobre e “Um monarca lhe dizia:/- Chega-te a mim, filho meu”. João da Cruz pensa em observar de perto aquela “grande casa”, “Inda não podendo entrar”, frase que remete a sua queda, o ateísmo, fato que o seguinte verso confirma: “Disse no sonho: - Eu ateu/Ali já vi que não entro”. No lugar reina a beleza, “Riso, prazer, alegria”³⁵⁹.

João da Cruz então vê a Virgem Maria que, nesta parte final do sonho, se confunde com sua própria mãe pois, além dela já ter aparecido antes por duas vezes para guiá-lo, agora a mãe fala diretamente com João, por meio da representação da Virgem Maria:

Viu passar uma mulher
 Com um majestoso manto;
 Tudo ali se levantava,
 Entoava um belo canto
 Dizendo: “Salve, ó Esposa
 Do Divino Espírito Santo”

Disse a mulher: - Eu agora
 Preciso me retirar,
 Este sonho é um exemplo
 Para quem quiser tomar;
 Quem vê o que você viu
 Não se pode enganar³⁶⁰.

³⁵⁸ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 299.

³⁵⁹ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 299.

³⁶⁰ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 299-300.

João acorda quando um empregado lhe informa da morte de sua mãe. A mãe, além de deixar um bilhete “Que dizia: A uma hora/É minha consumação”, ainda morrera enquanto rezava, e o corpo estava nesta posição na cama: “Essa está santificada”³⁶¹, dizia-se. Ressalte-se aqui o recurso da figuração cristã através do sacrifício da mãe, provável alusão ao ateísmo do filho. O recurso aos mistérios aparece na consciência da morte que a mãe atesta no bilhete, além de morrer durante a reza, uma imagem cristã consagrada de contato com Deus.

João da Cruz contemplou a mãe o resto da noite, de joelhos: “Só não fazia era prece:/Ele era ateu, não rezava”. Ele meditava em tudo que vira no sonho, mas:

...
Pensava mais na mulher
Que lhe tinha aparecido;
Porque quando ele sonhava,
Já a mãe tinha morrido.

...
A mulher que apareceu
Tinha o vestido que tinha
Sua mãe quando morreu³⁶².

Nestes extratos o poeta confirma o uso figural dos mistérios cristãos, graças a similaridade entre a mãe e a Virgem Maria. João da Cruz então se arrepende, mas tem consciência que sua falta equivale a um crime que merece expiação:

...
Neguei a Deus tantas vezes,
Meu crime há de ser punido;
Eu suplicando a Jesus
Serei por Ele atendido?³⁶³

³⁶¹ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 300.

³⁶² BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 300.

³⁶³ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 300.

Essa é a tese da história do folheto: João da Cruz, arrependido, recorre a Jesus. Ele tem consciência que, para merecer o perdão (e livrar-se da punição eterna: representada na simbologia cristã pelo inferno) em obediência à revelação proporcionada pela mãe em sonho, deverá purgar seus pecados. O poema a seguir, talvez o ponto alto do argumento do poeta, é repetido pelos cantadores do Nordeste, e é reproduzido por Suassuna na abertura de sua peça homônima:

João pegou tudo que tinha,
Deu de esmola aos desgraçados
E disse: - Eu vou para os montes
Ver se purgo os meus pecados
Para ver se um dia sou
Um dos bem-aventurados³⁶⁴.

Mas a história tem que continuar e, para isso, explora-se a reação do mal: ao notar a conversão de João da Cruz, Satanás “Ficou abrasando em chamas/A ponto de se morder”³⁶⁵. Um dos “membros infernais” se dispôs a seduzir João da Cruz.

João vive há um ano como ermitão (personagem aproveitado por Suassuna) num bosque: reza e come frutas. Um anjo lhe aparece e diz que Satanás o irá perseguir. O anjo deixa-lhe um ramo de flores como sinal: “Aquele ramo só murcha/Se tu fores iludido”. Satanás transforma-se numa velhinha doente, repleta de chagas e desconjuntada. Tal qual João, ela se penitencia há mais de 100 anos, mas Deus não lhe ouve. João lhe pergunta se ela ainda continua com as penitências, mas a velha se diz desiludida: “Vou ver se o príncipe das trevas/Me oferece residência”. João testa a visitante: “- O inferno é só de horror,/Eu já o vi em um sonho”. Mas a velha contra-argumenta: “Lusbel de lá foi um anjo”³⁶⁶.

³⁶⁴ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 300.

³⁶⁵ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 300.

³⁶⁶ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 301-302.

João da Cruz, desconfiado do “inimigo maldito”, lembrou-se logo do anjo: viu a flor no chão e o ramo murcho: João “Chorava amargosamente” e socorre-se novamente através da evocação da figura da Virgem Maria:

...
 Ele exclamou: Ó Maria
 Sem pecado concebida,
 Compadecei-vos de mim,
 Senão minha alma é perdida!

Valham-me os quinze mistérios
 Do Rosário de Maria
 Valha-me o sangue de Cristo
 Naquele tremendo dia,
 O desamparo que teve
 Nas três horas de agonia!

Ó Virgem Pura Santíssima,
 Este infeliz pecador
 Vos pede afastai de mim
 Este dragão traidor;
 Eu só quero pertencer
 A Jesus, que é meu Senhor.

Vós sois a glória dos anjos,
 A luz de Jerusalém,
 Sois mãe de misericórdia,
 Não desamparas ninguém;
 Adotai este infeliz
 Por vosso filho Também³⁶⁷.

Note-se que o poeta menciona textualmente os “mistérios” e evoca a crucificação com uma terminologia que consagra o caráter figural da sua história. Ao registrar, por exemplo, que a crucificação gerou “três horas de agonia” transparece uma das características centrais do drama litúrgico cristão, qual seja: a compreensão do público (a quem se destina o folheto) é realizada através da mística da meditação na vida e paixão de Cristo. Tal qual o drama litúrgico medieval, aqui o contexto (representação dos acontecimentos bíblicos) é sempre o

³⁶⁷ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 302.

mesmo (criação, pecado) e o ponto culminante é a encarnação e a paixão, e o final, ainda futuro e esperado, é o retorno de Cristo e o Juízo Final. A ação única, enfim, é a queda e salvação do homem. Tais características também explicam porque o anjo, que retorna a aparecer para João da Cruz, reforça o caráter figural do texto, ao aconselhar:

Só se lembre de Jesus,
Pois pelo amor de todos
Ele morreu numa cruz³⁶⁸.

Satanás, perturbado, reuniu-se com os demônios. Sugeriu-se transformar um deles numa moça elegante que, de forma desinteressada poderia seduzir João da Cruz. Outro “membro já zangado” lembrou o “ramo endiabrado” que um anjo usava para alertar João das artimanhas do demônio. A resposta que se seguiu sugere a exploração de fraquezas e vícios humanos mesmo no outro mundo:

...
Mulher ilude até nos
Por mais que um [demônio] seja sagaz.

Ali transformou-se um deles
Numa jovem interessante,
Que o próprio Diabo disse:
- A obra está importante

...

...
Quem a visse só julgava
Ser um anjo do Senhor³⁶⁹.

Essa nova representação demoníaca provoca em João da Cruz grande desesperança. Ao vê-la, interrompeu sua oração: “Deu um suspiro e sentou-se/Sentindo uma comoção”. Na

³⁶⁸ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 302.

³⁶⁹ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 303.

sua 2ª visita, Zoraide criticou o sacrifício exigido pela penitência: “Temer de perder a alma/É não confiar em Deus”³⁷⁰.

Vê-se assim surgir o problema do destino da alma após a morte: objeto de disputa (entre Deus e Satanás), o destino da alma será resolvido através do julgamento.

“João da Cruz experimentando/Perguntou-lhe: - Existe inferno?”. Zoraide o surpreendeu: criticou o “abismo de horror” e João pensou que ela não vinha “Da parte do inimigo”³⁷¹.

Zoraide insistiu que João deveria visitar seu castelo que, “Por uma arte diabólica/[surgira]De uma gruta escura e feia”. João correu, “Fez a barba e o cabelo” para conhecer o castelo e “O pai daquela donzela”. Teve um estremecimento ao avistar o castelo: “Mas o que foi que fiz eu?”, pensou. Ficou tão embriagado da presença na moça que “O Diabo ficou contente”. João “Sentiu o corpo agitado/Uma voz dentro de si/Dizia: `Foste enganado”³⁷².

Note-se aqui a tremedeira provocada pelo maligno, sempre retomada por Suassuna pois trata-se de uma característica do demônio habitual à forma popular de literatura.

No castelo João da Cruz também viu indivíduos tristes e medonhos, os mesmos que “Vira na noite do sonho”. Somente neste momento lembrou-se do ramo. Retornou ao bosque arrependido, rasgou as roupas, “Botou um líquido nos olhos/Que de repente cegou”, ajoelhou e chorou toda a noite. O anjo reapareceu o disse que o “Eterno” a tudo assistira, e João já estava absolvido, pois fôra iludido e se arrependera. O diabo “Uivava rangendo os dentes,/Dava pulos para o ar”³⁷³ por perder seu trabalho.

Note-se nessa última frase que o poeta explora o aspecto ridículo e, portanto, risível do ser maligno. O demônio como objeto do riso é também um aspecto comum à forma popular

³⁷⁰ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 303, 305.

³⁷¹ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 305.

³⁷² BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 305-306.

³⁷³ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 306.

de literatura. (Talvez essa contradição do mal ser engraçado, traço somente de uma religiosidade não-oficial, não deixa de representar uma aversão ao rigor da igreja da Contra-Reforma³⁷⁴). Por isso aqui preocupou-se em reproduzir tais extratos, comuns também na representação do demônio de Suassuna.

Passaram-se mais duas décadas antes da morte de João da Cruz, período de súplicas. Quando de sua “consumação” o demônio voltou para lhe ajudar, mas o anjo o afastou. O momento da morte é um dos mais interessantes e contraditórios do texto: João sobe para a eternidade, onde é julgado e condenado por Jesus. Vejamos:

Depois subiu com o anjo
O Diabo os acompanhou.

Chegou na eternidade
A Jesus se apresentou

Jesus olhou-o e lhe disse:
- Não posso te perdoar

Tu quebraste um juramento

Tua mãe depois de morta

As torturas do Inferno
Por sonho te esclareceu.

A flor que o anjo te deu
Foi uma das minhas chagas

Ao ouvir a voz de Cristo,
A alma soltou um grito.

³⁷⁴ Cf. CARVALHO, Luciana Gonçalves de. “O diabo e o riso na cultura popular”. *Enfoques*. Rio de Janeiro: PPGSA/UFRJ, v. 3, nº 1, março 2004, p.1-20. Disponível, em 16 de março de 2006, no seguinte endereço eletrônico: www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marco04/pdfs/marco2004_03.pdf.

Dizendo: - Valha-me Deus,
Jesus Redentor Bendito!³⁷⁵

João, portanto, é condenado por Cristo por quebrar o mandamento desobedecer os pais. Cristo lhe pergunta, ainda, como ele pôde se iludir com aquela moça que “Era o Dragão infernal”, se ele estava em penitência? Note-se, ainda, o uso da linguagem figurativa ao se mencionar a flor dada pelo anjo que representa a crucificação de Cristo: “A flor que o anjo te deu/Foi uma das minhas chagas”. Reitera-se, uma vez mais, a questão central da queda e da salvação do homem. No trecho seguinte do poema o próprio demônio sublinha este ponto, ao dizer: “Este homem era um ateu/Não pode ter salvação”³⁷⁶.

Chega-se, assim, na parte final do folheto, que se caracteriza pelo confronto entre a Virgem Maria e o demônio (Tal qual em alguns textos de Suassuna, como “*Auto da Compadecida*” e “*Auto de João da Cruz*”). O principal objetivo do texto aparece mais claramente nesta parte final, qual seja: sublinhar a flexibilidade de Maria, a mãe de Deus. Isso é fundamental pois remete à tradição mariana presente na forma popular de literatura (pensa-se aqui na tradição oral que migra da Europa para as colônias), e apropriada de forma escrita tanto nos folhetos do Nordeste, quanto nos textos de Suassuna. (A questão central não é, naturalmente, o confronto entre a Virgem Maria e o demônio. O recurso ao mal é somente uma forma literária de reforçar a representação do divino).

Sendo a alma condenada de forma irrevogável, não vê outro recurso senão recorrer à Virgem Maria. Selecionou-se a seguir alguns extratos que reforçam o caráter figural da história do folheto. A alma, portanto:

...
Pôde evadir-se dali
E foi à Virgem Maria.

³⁷⁵ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 307-308.

³⁷⁶ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 307, 308.

- Minha mãe, disse ela [a alma] aflita,
 Valei-me por caridade!
 Põe sobre esta alma infiel
 Teus olhos de piedade

...

Pelo sangue precioso
 Que to teu filho correu,
 ...
 Pelo cálice de amargura
 Que Jesus Cristo bebeu.

Eu sei, Senhora, que fui
 Um infeliz pecador,
 Mas vos peço pelas chagas
 De Jesus, meu Redentor;
 Pela sede e pela fome,
 Pelo frio, pelo calor.

Pelas horas de agonia
 Da amargosa paixão,
 Pelo grande desamparo
 Na sua consumação,
 Por todos os sacrifícios
 Alcanceis o meu perdão³⁷⁷.

Note que a alma chama a Virgem Maria por “mãe” e “senhora”, e depois o poeta usa termos como Maria, Maria Santíssima, Virgem da Conceição. Detalhes que chamam a atenção para a tradição mariana que o folheto pretende historiar. Nas duas últimas estrofes acima novamente a linguagem figural remete a crucificação de Cristo ao mencionar as chagas, a agonia, o desamparo, os sacrifícios, a “amargosa paixão” no momento final da sua consumação. Após o pecado e a queda de João da Cruz, sua alma busca no mundo do além (muito mais real que o próprio real), neste momento crucial do seu julgamento, argumentos dentro do drama litúrgico cristão que justifiquem a sua salvação. Tais aspectos do teatro cristão medieval, que também estruturam o folheto, serão depois utilizados por Suassuna. Como já foi dito, na visão figural-cristã da vida humana, “toda tragédia não era senão figura

³⁷⁷ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 308.

ou reflexo de um conjunto de acontecimentos, no qual necessariamente desembocava: o conjunto do pecado original, nascimento e sofrimento de Cristo, Juízo Final”³⁷⁸. É o fim do trágico na terra, com a transferência da catarse para o além. É por isso que neste último extrato, e nos próximos, o recurso à linguagem figural é exaustivamente lembrado, pois é o único que pode justificar a salvação da alma.

Mas no folheto sobre João da Cruz é a Virgem Maria a figura central (tal qual nos dois *Autos* de Suassuna). Ela atende o recurso desesperado da alma de João da Cruz: “Vou ver se falo por ti”. Mas o demônio retruca: “A sentença já foi dada,/Não há mais recurso aí/Jesus já deu a sentença,/Ele é quem manda e governa”. Vê-se que assim se desencadeia o confronto entre a Virgem Maria e o demônio:

Disse Maria Santíssima:
 - Teu mostro, amaldiçoado,
 Se o sangue de Jesus Cristo
 Foi inútil derramado,
 Se ele não morreu na cruz
 Para remir o pecado.

Disse o Diabo: - É exato.
 Ele foi sacrificado.
 Porém esse sacrifício
 Não dá direito ao pecado,
 ...

...
 Disse [Cristo] que alma com culpa
 Não podia ser remida.

Disse Maria Santíssima
 - Seja da forma que for
 João da Cruz se salvará -
 Meu Filho é o Salvador -,
 Ele não vai ao inferno,
 Te mostrarei, traidor!

...
 Como alcança a salvação [diz o demônio];

³⁷⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Op. cit., p. 256.

Um ateu de nascimento
Eu quero ver ter perdão.

...

João da Cruz, sendo um ateu,
Por uma contriçãozinha [não poderia entrar no Céu]

...

E eu muito bem o conheço
Desde do seu nascimento,

...

[que] Encontrei um camarada.

Disse-lhe a Virgem Maria:
- Teu trabalho foi perdido
Porque eu vou a Jesus³⁷⁹.

Vê-se novamente a linguagem figurativa para justificar a salvação: o sangue e a morte na cruz são simbolicamente interpretados como atos “Para remir o pecado”. Mas o demônio contra-argumenta que a “alma com culpa” não tem salvação, pois o sacrifício de Cristo não “dá direito ao pecado”³⁸⁰, principalmente o de ateísmo.

A Virgem Maria tem outra interpretação e pede ao filho que revogue a sentença. Cristo responde que não pode desfazer o que já fez: “já dei-lhe a sentença/Sou obrigado a faltar...”. O demônio sorri: “Maria nada arranjou./Porque juiz [como Cristo] faz assim...”³⁸¹..

A Virgem Maria insiste: “Pois se ela [a alma] tiver castigo/Por ela eu hei de sofrer”. Mas Jesus diz que aquela alma “Foi perversa e depravada”, daí a sentença. A argumentação que se segue talvez seja o clímax do uso da linguagem figural:

Disse Maria Santíssima:
- Tu foste ao mundo sofrer,
Expiraste numa cruz

³⁷⁹ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 308-309.

³⁸⁰ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 309.

³⁸¹ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 309.

Para ninguém se perder

...

Entre os maiores horrores
Eu sofri a maior pena [diz Cristo]

...

Naquele tremendo dia
Da Tua condenação
Quando na cruz Tu estavas,
Sexta-feira da Paixão,
Já no último momento
Perdoaste o bom ladrão³⁸².

Como parece não haver alternativa Cristo autoriza a mãe a chamar o Arcanjo São Miguel, apesar de manter seu juízo de tratar-se do caso de “Um pecador tão cruel”. O confronto a seguir é travado, então, por São Miguel, que substitui Maria na troca de ofensas com o demônio. Disse o Arcanjo para defender as falhas da alma de João da Cruz:

Esses fatos são pequenos
Faltas espirituais,

...

- Não tenho nada com isso;
Pecou, será condenado.
Disse São Miguel Arcanjo:
- Deus perdoou-lhe o pecado.
O Diabo disse: - O segundo
Não foi por Deus perdoado.

Disse São Miguel; - Tu sabes
Que por isso ele cegou
E tanto tempo no bosque
Esse pecado purgou,

...

O Diabo disse: - Eu só sei
Que a alma está condenada

...

³⁸² BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 310.

...
Eu tenho os meus documentos

...

Tu sabes que João da Cruz
Toda vida foi ateu

...

E Deus fez tudo por ele:
Somente a fim de o salvar,

...

[Mas] Ele morreu no pecado,

...

...
[Esta alma] Não tem de Deus o perdão;

...

[Por isso] Por Cristo foi condenada –

...

Quem ver as [suas] culpas se enjoa,
Vou ver meu livro e verás

...

Pesam-se a alma e as culpas³⁸³.

A história de João da Cruz chega assim ao final, e uma conclusão que se poderia imaginar é que todas as almas têm salvação. Isto é perceptível na resposta de São Miguel ao demônio:

- Monstro, és um desgraçado!
Desces ao inferno e trazes
Teu livro amaldiçoado
Que nele não acharás
Um só nome escriturado³⁸⁴.

³⁸³ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 310-312.

³⁸⁴ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 312.

E isso é o que ocorre, pois o tal livro do demônio estava em branco (“Não havia um só pecado”). O poeta explica que, “Com o perdão de Maria/Tinha tudo se apagado”³⁸⁵ do livro demoníaco.

Nesta representação figurativa cristã dos acontecimentos bíblicos, a alma é, por fim, salva. E agradece “Dizendo: - Bendito seja/O grande Deus de Israel/E a Virgem da Conceição”³⁸⁶.

2. O CARÁTER FIGURAL DO “*Auto de João da Cruz*”

Suassuna inicia seu *Auto de João da Cruz* com citações de “três romances” nos quais ele baseou sua obra, “e que fazem parte do romanceiro popular do Nordeste”³⁸⁷. Os estratos na verdade pertencem ao folheto “*História de João da Cruz*”, de Leandro Gomes de Barros, analisado acima. Outro detalhe é que Suassuna denomina “romance”³⁸⁸ às histórias publicadas no formato de folheto.

Antes do início do texto há um preâmbulo, em que Suassuna explica como deve ser montada a peça. Ao comentar os seis cenários da peça, nota que o aposento do paraíso é aquele “em que se dá o julgamento”³⁸⁹. Ou seja, Suassuna sugere aqui que o julgamento ocorre preferencialmente no céu.

A peça se inicia com as explicações do Guia, espécie de narrador, que diz que aquela é uma história que trata “coisas de tão alta importância” como o céu, a terra e o inferno. Além de narrador, o Guia é também o auxiliar do Cego, personagem que é um tipo de demônio: O

³⁸⁵ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 312.

³⁸⁶ BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. Op. cit., p. 312.

³⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. In.: NOVAIS, Maria Igenes Moura. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. São Paulo : Dissertação de mestrado FFLCH/USP, 1976, p. 160.

³⁸⁸ Sobre o significado do termo “romance”, para Suassuna, ver nota 108, Capítulo 1.

³⁸⁹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 161.

inferno é “meu reino”, diz. (Quando visita o inferno, João pergunta ao Cego se ele é rei: “Sou quase rei. Existe um maior do que eu, que nos governa. Eu sou um dos seus príncipes maiores”³⁹⁰).

A ação se inicia com um diálogo entre a Mãe de João da Cruz e Regina, moça que guarda uma simpatia inexplicada por João da Cruz. O cenário é a sala da casa de João da Cruz, onde há um presépio. É noite de natal. As duas mulheres destacam o ateísmo de João da Cruz, manifesto na rudeza com que ele trata Regina, moça de virtudes católicas. A mãe de João da Cruz também trata com uma linguagem alegórica o fato do pai de João da Cruz (cujo nome não aparece) ter abandonado a família há muito, vivendo como um peregrino pelo sertão (uma provável tentativa de purgar o crime de ateísmo do filho). Ela diz, por exemplo: “Meu marido procura na pobreza a verdade dos que andam pelo mundo”. Apesar de abandonada pelo marido, a Mãe de João da Cruz acha graça, tal qual o “povo acha graça” nos loucos e na loucura (Esse é um dos poucos momentos no qual aparece, nos textos de Suassuna, uma característica mencionada pelo crítico Enrique Martínez-López, como a loucura, conforme veremos adiante). E novamente reitera que com tal abandono seu marido deseja “procurar a verdade dos que andam pelo mundo”. Pelo contexto, depreende-se que tal “verdade” refere-se a religião cristã (mas isso não é explicitado por Suassuna). E aqui começam a surgir os elementos da linguagem figural-cristã, imensamente utilizados por Suassuna no restante da história. Neste início da ação há outros elementos que remetem à salvação cristã: a história se inicia na noite de natal, data do aniversário de 20 anos de João da Cruz que, portanto, nasceu na mesma data que Cristo. Ele e o seu pai são carpinteiros. O pai lhe havia construído um presépio para comemorar esta data importante. A mãe armou o presépio na ausência de João da Cruz, que saiu para trabalhar neste dia sagrado “sem necessidade, só para me dar desgosto”³⁹¹, (diz a mãe). Suassuna, assim, constrói um contexto que reforça a simbologia figural cristã.

³⁹⁰ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 163, 177.

³⁹¹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 164, 165.

Um argumento que deixa isso claro é observar a relação entre a sala da casa de João da Cruz com o presépio e o lugar no céu onde, no final da peça, ocorrerá o julgamento da alma de João da Cruz. Veja-se as palavras do próprio Suassuna no preâmbulo do texto:

“Com algumas modificações cênicas facilmente removíveis, pode a casa de João representar o aposento do céu, o que teria ainda a vantagem de sugerir as ligações entre o Peregrino [pai de João da Cruz], e Deus Pai, entre Regina, e a Virgem, se bem que ambos não se tratem de símbolos, mas de personagens”³⁹².

Enfim, a sala com o presépio representa “o aposento no céu”, local onde transcorrerá o julgamento da alma. Outro detalhe interessante é a solução encontrada por Suassuna para fazer a representação da Virgem Maria (e do próprio Deus) aparecerem não só no outro mundo, mas também no mundo real.

João adentra a cena e o autor mantém esse tom figural. O ateu João é rude com Regina, diz por exemplo não gostar do natal, detestar o presépio que o pai lhe fez (“Antes tivesse deixado dinheiro”), lamenta ser pobre e carpinteiro, confirma que Deus não lhe tem amizade, e diz que sua ambição é abandonar aquela casa pobre para “procurar aquilo que desejo”, qual seja: “possuir o mundo”³⁹³. Dito isso, Regina diz que foi até ele para pedir dinheiro para os festejos de natal da igreja (além de ver e levar sua alegria para aquele por quem ela tem afeição, o que Regina diz somente para a Mãe).

Regina diz que para os festejos de natal vai-se armar um enorme navio na praça, para se representar a marujada. Ela informa que vai representar Nossa Senhora, e canta um trecho de seu canto que fala de um barco “que navega nos campos e na serra” que, além de se referir ao folclore ibérico (marujada), remete também ao “*Auto da barca*”, ou “*Barca do inferno*”, de Gil Vicente, e pode ser visto também como uma referência às avessas ao sonho de João da Cruz de possuir um barco para dominar o mundo. Vejamos um trecho do canto em que Regina representa Nossa Senhora:

³⁹² SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 161.

³⁹³ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 164, 165.

...
 Um navio de prata, sono e bronze
 Onde, ao som de trombetas sem memória
 A morte nos recebe em pleno peito,
 Com seu canto, clarim de nova terra³⁹⁴.

João da Cruz relembra o seu desejo (de “possuir o mundo”) e pergunta se esse navio de prata que Regina canta “seria capaz de me dar poder”. Mas Regina diz tratar-se apenas de “um romance antigo” que representa coisas “que não existem”. “Mas não despreze assim o meu [navio]. Com ele se descobre um mundo novo”³⁹⁵. Talvez o navio de Regina simbolize o céu e o paraíso, já que o de João da Cruz refere-se ao poderes infernais. Esse navio de João da Cruz reaparecerá depois como um dos três pagamentos do demônio pela compra da alma de João da Cruz. Mas o que é fundamental destacar aqui é que com esse símbolo retirado da marujada, Suassuna procura aproximar duas grandes tradições: a forma popular e a forma erudita da cultura ibérica. O “*Auto da barca*”, ou “*Barca do inferno*”, de Gil Vicente, provavelmente lhe serve de inspiração para aspectos como, por exemplo, o julgamento. Pois esse texto de Gil Vicente narra a história de um anjo e de um demônio que, numa espécie de portal onde estão dois grandes navio, recolhem almas destinadas ou ao inferno, ou ao céu. A alegoria que o navio tem no restante do texto de Suassuna pode ser vista, pois, como uma citação de Gil Vicente. Mas não devemos esquecer também que a *Marujada* (e também a “*Chegança de Marujos*” e os “*Fandangos*”) são formas típicas do teatro folclórico de Portugal que narram antigas aventuras de marinheiros. São danças ou cantos da forma popular de cultura comuns tanto ao Brasil quanto à Portugal, mas cujos temas também aparecem em Gil Vicente³⁹⁶. E são, assim, apropriados por Suassuna.

O diálogo entre João da Cruz e Regina encerra-se com o retorno ao tom amargurado de João da Cruz, que reafirma “sonhar com o poder do mundo inteiro”, e não em promessas

³⁹⁴ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 166, 167.

³⁹⁵ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 167.

³⁹⁶ Cf. FONTES, Manuel da Costa. *Folklore and literature: studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic oral traditions*. Albany, N.Y. : State University of New York Press, 2000, p. 98.

de mundos novos, já que sua realidade é a dureza do trabalho (e não o “novo mundo” que, no sentido empregado por Regina, talvez seja uma referência ao mundo do além, ao mundo após a morte, onde os dois irão se reencontrar no final da peça, para tratar da salvação da alma. Note-se, pois, as inúmeras e constantes alusões a linguagem do drama figural cristão).

João fecha o presépio, e isso faz reaparecer o Cego e o seu Guia, agora como dois demônios que reiteram a incumbência de seduzir João da Cruz para as “potências infernais”³⁹⁷.

Entra o Peregrino (que a Mãe irá depois reconhecer como o pai de João da Cruz). João tem um diálogo áspero com ele: diz que foi abandonado “desde que me entendo de gente” e que, “em vez de presépio, preferia que ele tivesse deixado prata”. Então o Peregrino retira um saco de moedas do presépio e dá a João da Cruz. João corre para fazer seu alforge, pois resolve fugir para realizar seu sonho: “possuir o mundo” e a liberdade. O Peregrino e a Mãe reencontram-se e retiram-se da cena. Do presépio saem dois anjos: o Anjo da Guarda e o Anjo Cantador, que traz uma viola nas cotas. O Anjo da Guarda reclama das dificuldades que o próprio João da Cruz lhe cria, pois é ele quem chama “o Cego e o Guia para perto dele”³⁹⁸.

João da Cruz entra na sala de matolão às cotas. Ao fechar o presépio o Guia (personagem infernal) lhe aparece pela 1ª vez. É quem lhe dá o incentivo final para fugir e transformar-se em “Príncipe sem Medo”. Atrás de João da Cruz seguem o Cego e o Guia, seu pai (o Peregrino), e os dois anjos.

A 2ª cena transcorre em uma encruzilhada que, tal qual no folheto de Leandro Gomes de Barros, remete a simbologia dos dois caminhos: o céu (bem), e o inferno (mal). Na encruzilhada o Cego realiza a sedução de João da Cruz. O Cego diz que ele “conquistará o mundo” se os dois se aliarem. O Cego promete dar-lhe a chave que abre a porta “atrás da qual está o barco” (Veja-se aqui a forma como Suassuna retoma a simbologia da *Marujada*, e do “*Auto da barca*”, ou “*Barca do inferno*”, de Gil Vicente):

³⁹⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 168.

³⁹⁸ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 170, 171.

“CEGO – Sim, o barco de seu sonho. O barco de cujo mastro feito de diamantes você verá o mundo. Dentro dele existem riquezas, sobre as quais você poderia construir seu templo de vitória e de poder”³⁹⁹.

Trata-se de um diálogo semelhante aquele entre Eva e a serpente, onde o demônio instrui a mulher como deve agir para desviar Adão de seu caminho. A cena narrada por Suassuna pode ser interpretada como uma alusão ao pecado original no drama litúrgico cristão. Pode-se pensar ainda que a ordem do texto de Suassuna segue, portanto, a ordem do teatro cristão medieval: pecado original, sacrifício divino, juízo final e retorcede⁴⁰⁰.

O acordo, entretanto, deve ser firmado no inferno, e o Cego faz o convite:

Existe um reino, duro para os olhos,
a que os homens repelem por instinto.
Somente lá a chave ser-lhe-á dada.
Tem coragem de ver a chama escura
Penetrar no seu sangue, no seu corpo
Até chegar às últimas moradas
Onde o diamante guarda a fonte e as águas?⁴⁰¹

A resposta de João (“Todo o meu corpo está tremendo”) refere-se a um efeito habitual do demônio representado na forma popular de cultura⁴⁰². É um efeito consagrado no *Auto da Compadecida*, que também apareceu no folheto de Leandro Gomes de Barros já analisado.

E o Cego ainda refere-se ao inferno como um mundo sonolento, “que canta em você no sonho escuro”⁴⁰³, numa referência de Suassuna ao texto de Leandro Gomes de Barros, no qual João da Cruz vê o inferno em sonho.

³⁹⁹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 173, 174.

⁴⁰⁰ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Op. cit., p. 282.

⁴⁰¹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 175.

⁴⁰² Cf. CHEVALIER, Maxime. *Cuento tradicional, cultura, literatura, siglos XVI-XIX*. Salamanca, Espanha : Ediciones Universidad Salamanca, 1999, p. 81-88.

⁴⁰³ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 176.

João da Cruz aceita ir ao inferno, e o Cego então “invoca os poderes infernais”: “fogo”, “plagas infernais”, “asas de fogo dos demônios”, “rubra escuridão”. A cena seguinte transcorre numa gruta, entrada do inferno. Veja-se a descrição que Suassuna faz do cenário que deve representar o inferno:

“[O Cego sentado num trono] com um manto vermelho sobre a roupa esfarrapada e um cetro em forma de serpente na mão. Ao lado do trono, o Guia, também com manto vermelho. Se o encenador quiser poderá acrescentar a esta cena dois demônios, que falarão em coro com o Guia na qualidade de auxiliares do Cego”⁴⁰⁴.

Quando João acorda diz estar “num mar de fogo sonolento”. Sente novamente o corpo tremer quando o Guia entra com a chave que, simbolicamente, abre a porta para o “poder da chama escura” tudo dominar. O Guia pede que a chave “Penetre no seu corpo até o sangue/onde mora seu nome de batismo/e destrua esse nome”. Ou seja, o “nome” aqui representa, para Suassuna, a alma de João da Cruz. Transparece, assim, um dos motivos principais do texto: a disputa pela alma. Isso se evidencia novamente quando o Cego e o Guia entregam a chave a João, e o saúdam: “Salve o príncipe sem medo, (...) e dê-nos esse nome que para nada mais lhe servirá! (RAIOS E TROVÕES)”⁴⁰⁵.

Na cena seguinte os personagens já reaparecem na encruzilhada. Assim que João acorda o Cego lhe diz que os outros dois presentes são “um cavalo negro mais poderoso do que a chave de ouro”, e “o barco com que você sonhava e que há de lhe dar o cetro do seu mundo”. O Cego desaparece e João questiona o sentido da troca que acaba de fazer: “Renunciar a meu nome? Que sentido terá isso? Sinto um tremor por todo o meu corpo. Será que vale a pena?”. O Cego e o Guia correm para João da Cruz, exigindo que ele esfregue a chave pois “vem gente ruim aí a sua procura”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 176.

⁴⁰⁵ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 176, 177.

⁴⁰⁶ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 178.

O Guia, antes de desaparecer num raio longínquo, ainda tem tempo de dizer: “Ó terra, ó mundo, agora é nossa vez [de desaparecer]. Procuram se apossar de João Sem Medo para que volte ao barro original”⁴⁰⁷. Nessa passagem novamente ressurge a linguagem figural: o barro remete a Adão e ao episódio do pecado original, numa referência aos ciclos do drama litúrgico cristão. O barro talvez possa ser entendido também como um retorno da alma à sua origem cristã, o que alude, uma vez mais, à possibilidade futura de salvação.

O Anjo da Guarda entra em cena e percebe que João, para desaparecer, recorreu à força do “reino de sombra e confusão”. O Anjo se disfarça de frade para procurar João da Cruz pelo sertão, mas antes reaparece o Peregrino. Ambos se dividem para procurar João da Cruz, e resolvem se reencontrar naquela encruzilhada dali a um ano. Termina o 1º ato.

Um ano depois o Frade reaparece, empoeirado e sem notícias de João da Cruz. O Peregrino também entra em cena e diz não ter notícias do filho. Mas um Retirante aparece e pergunta o caminho do mar. Ele diz não fugir só da seca, mas “de coisa muito pior”: um novo e perigoso reino no sertão, de um príncipe do mistério: ele “é um homem rico e poderoso, que governa poderes infernais...[,] os homens têm mais medo dele do que do diabo”⁴⁰⁸. O Retirante se despede e segue seu caminho.

Destaque-se que em todas essas cenas as pessoas se cumprimentam e se despedem utilizando mensagens religiosas: “Louvado seja Deus, senhor frade, louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo”, diz o Peregrino. E o Frade responde: “Para sempre seja louvado”⁴⁰⁹. Na peça tais saudações separam Deus do demônio. Lembre-se, por exemplo, que o Cego grita quando João o saúda com uma louvação a Deus. Tal aspecto pode ser visto também como um recurso ao drama figural, também presente na “*Farsa da boa preguiça*”, cujos demônios evitam dizer o nome de Deus.

Mas o Retirante retorna ofegante e diz: “Ai, meu Deus! Me acuda, senhor frade! ... O Príncipe sem medo. Vem aí!”⁴¹⁰. Note-se que o novo nome de João da Cruz, Príncipe sem

⁴⁰⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 178.

⁴⁰⁸ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 180, 181.

⁴⁰⁹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 179, 180.

⁴¹⁰ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 182.

medo ou João Sem Medo, começa a se consolidar no enredo (antes havia sido usado apenas pelo Cego e seu Guia).

Mas o Frade prefere não fugir, enquanto o Retirante desaparece. O Frade diz sentir “um pressentimento escuro... [em sua] razão celestial”. Ele pede ao Peregrino para sair (da cena), pois ele vai se esconder na encruzilhada para “ver esse príncipe sem medo”. O Peregrino discorda, pois teme pela vida do Frade, que justifica seu destemor: “Que nada, estou com minha cruz aqui. Ela me defenderá. Saia, saia logo”⁴¹¹. Novamente a referência aos símbolos religiosos cristãos, fator de proteção e salvação. Como o Anjo da Guarda não pode revelar (ainda) ser um ente do além, justifica seus poderes para enfrentar o demônio recorrendo à cruz. Naturalmente, tal símbolo remete também à salvação eterna.

Surgem na encruzilhada primeiramente o Cego e o Guia, mascarados e anunciam a vinda do “príncipe do caos e da discórdia”. Entra em seguida “o príncipe João Sem Medo, magnificamente vestido e com o rosto coberto. ... Tira o véu. É João da Cruz, com o rosto envelhecido e angustiado”⁴¹². (Assim Suassuna caracteriza a cena).

João Sem Medo diz em versos que a “turva coroa de meu sangue” não foi capaz de deter sua infundável “sede de poder”, pois a “visão de um poder sempre maior” o persegue. Pede que o Cego reapareça naquela encruzilhada “em que se oculta a força de seu jogo”. Quando este aparece João confirma que o “cego do diabo” não mentiu em seu trato: “Tenho glória e poder, graças à chave. Ela me abriu as portas que sonhei”. Mas revela que agora deseja novas conquistas, novos reinos, como aquele “templo na pedra do furor brilhando sob um sol negro e sedento!”⁴¹³ que o persegue num canto que se repete em sua mente.

João reclama sentir falta de uma identidade (nome, lembranças ou um passado para rememorar), mas o Cego e o Guia o convencem da importância de ser João Sem Medo. Mas trata-se agora de concretizar o trato que previa três presentes: João cobra o cavalo prometido. O Cego aquiesce, mas informa que têm que ir ao reino das trevas para fechar o negócio. João esfrega a chave e desaparece. O Cego e o Guia, antes de segui-lo, ainda têm tempo de

⁴¹¹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 181, 182.

⁴¹² SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 1682-183

⁴¹³ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 183.

comentar sobre o prêmio que irá recompensar aquela sua trabalhosa negociação terrena: a alma. Eis o diálogo:

Guia - “O antigo João da Cruz há de ser nosso”.

CEGO - “Eu quero o maior bem que possa retirar dele. O dom supremo, o dom de sua alma. ... Mas convém ir aos poucos para não assustar o nosso príncipe”.

GUIA - “Eu quero aquele corpo para a terra. A carne ressuscitará...”⁴¹⁴.

Fica claro que a alma de João da Cruz é o objeto da disputa entre as duas forças: o bem versus o mal. Ou, para usar outros termos: A peleja da alma talvez seja o tema central deste, e de outros textos de Suassuna.

Quando o Guia e o Cego desaparecem, o Anjo da Guarda disfarçado de frade reaparece. Perplexo pela opção de João da Cruz (de “braços com forças infernais”), sua fala prevê ampla punição: “Isso não acaba bem, nem para mim nem para ele”. Regina surge em cena e diz procurar João da Cruz para dar-lhe a notícia de que sua mãe está à morte. O Frade lhe diz que João logo regressa de sua viagem a “um reino de brutalidade, chamas de trevas e duras tempestades”⁴¹⁵. Sugere que se escondam enquanto o esperam.

Quando as luzes se acendem o Cego esta em seu “trono do aposento do inferno”⁴¹⁶, diz Suassuna em suas notas para o cenário da peça. Caracterização que não deixa dúvidas que o enredo transcorre em 3 planos: terra, inferno e céu.

Para dar o cavalo à João da Cruz, o Cego exige que ele dê a ordem para matar “uma mulher [que entra em cena] com o rosto coberto” (palavras de Suassuna para orientar a cenografia). João ordena a execução da mulher ante seus gritos de compaixão. A execução é quase-simultânea ao momento da morte da mãe de João, mas ele só saberá disso depois. (“Aquela mulher que mostrei e que se batia contra a morte certa, era a imagem da mãe”⁴¹⁷,

⁴¹⁴ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 184.

⁴¹⁵ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 184, 185.

⁴¹⁶ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 185.

⁴¹⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 187, 190.

dirá o Cego algumas páginas adiante). De modo que carregará para seu julgamento o peso da culpa dessa ordem.

Para receber o cavalo João deve esfregar a chave e retornar à encruzilhada. O Frade e Regina o acordam, e ele não se lembra nem do seu nome, nem do seu passado: “Meu nome é João Sem Medo. Trema, fuga diante deste nome”. O Peregrino surge e diz que desmaiou na estrada e, em sonho, viu algo que julga verdadeiro: a morte de sua mulher simultânea a uma execução ordenado por João da Cruz. É o início do abalo da consciência de João da Cruz, cuja memória do passado desaparecera quando houve a troca do nome, ou venda da alma. Isso transparece nessas palavras:

JOAO – “Então essa mulher... Não! Minha mãe? Não me lembro de ter tido mãe. E não me chamo João da Cruz! Meu nome é João Sem Medo”⁴¹⁸.

Para demonstrar que não matou a própria mãe (“Preciso libertar-me do passado!”) João ordena que o cavalo os transfira “para a casa de onde vim!”⁴¹⁹.

Antes que apareçam na casa de João, o Guia entra em cena como narrador do espetáculo. Ele nota que nesta narrativa de João da Cruz “o céu e o inferno misturaram-se com a terra”⁴²⁰, algo que faz pensar na temática do Juízo final ou do julgamento, última etapa do ciclo do drama litúrgico cristão. Ou seja, Suassuna segue a fórmula da figuração do teatro cristão, segundo a qual o enredo se resolve no além.

Ao chegarem à casa, João reitera a origem demoníaca de seu poder. A tais argumentos seu pai contrapõe a linguagem figural da salvação:

JOAO - “Então? Acreditaram agora em João Sem Medo? Meu poder é maior do que o passado. E você, Peregrino, pode tremer agora. Você há de pagar o abalo que causou nas grutas escondidas onde mora meu nome que firmei com sangue e treva!

⁴¹⁸ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 187, 188.

⁴¹⁹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 188.

⁴²⁰ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 188.

PEREGRINO – Você fará o que quiser, João da Cruz. Isso não me impedirá de dizer, até a morte que você é meu filho João da Cruz. E se você anda com poderes estranhos, maior do que todos ele é Deus, pai de nós todos.

JOÃO – De mim também?

PEREGRINO – Sim, pai de nós todos. Não o recuse, João. Você é livre, apesar de tudo. Escolha o lado bom e será salvo. Nunca mais pesará sobre você a escravidão em que vive agora, aprisionado por essas forças que já começaram a desfigurá-lo⁴²¹.

A frase “escolha o lado bom” salienta o confronto, no texto, entre o bem e o mal. Trata-se de recurso comum à forma popular de cultura expressa no folheto nordestino, por exemplo, ao confrontar diferentes credos, como o protestantismo versus o catolicismo. A linguagem figural é rememorada quando o pai refere-se à salvação (eterna) que será realizada no mundo do além: “Escolha o lado bom e será salvo”⁴²², diz.

O recurso à salvação surge novamente quando o pai confronta o filho com as conseqüências dos seus atos malignos e demoníacos:

PEREGRINO – “Então contemple o quadro que você mesmo traçou e que me deu em troca do presépio. (Abre a cortina do presépio. Um caixão preto, com quatro velas compridas nos cantos)”⁴²³. [Essa última frase é a orientação de Suassuna ao cenógrafo].

Note-se a representação da morte através do presépio: contrapõe, pois, o nascimento de Cristo à morte e ao demônio.

⁴²¹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 188.

⁴²² SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 188.

⁴²³ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 189.

O pai de João da Cruz diz que vai esperá-lo na tenda enquanto ele se decide: ou recusa o poder e obtém salvação, ou o contrário. João desfalece e surgem o Cego e o Guia. Pensam em algo para derrotar a hesitação de João da Cruz, “cansado das batalhas de sua alma”. O Guia sugere convencer João a pedir esquecimento eterno ao cavalo:

CEGO – “É um bom plano. Pois se João adormecer por toda a vida, a parte que ainda está conosco, envenenada como está, dará seus frutos e ele, adormecido, nos entregará sua alma inteira”⁴²⁴.

Note-se aqui novamente o esclarecimento que o bem e o mal disputam a “alma inteira”, ou seja, a lembrança ou a memória do passado farão a alma ter remorso de seus atos, pois a memória “perturba as raízes do passado”⁴²⁵ (recita o Guia), e podem por em cheque seu novo credo (as forças malignas ou anti-cristãs).

O Guia acorda João e lhe diz que o reino do esquecimento, que o cavalo lhe proporcionará, pode curar seu remorso. Mas antes que João se convença o Guia ouve um sino e desaparece (“Ai! Tenho que ir”, diz apressadamente). São os dois anjos que acabam de chegar.

O Anjo Cantador e o Anjo da Guarda aparecem na cena, mas invisíveis à João da Cruz. O Anjo da Guarda usa palavras duras, e chama João de “ovelha ordinária” e “idiota”. Veste-se de frade e aparece. João ironiza o fato dele demorar tanto para chegar da “Estaca Zero” (a encruzilhada). O Frade o avisa que seu pai também morrerá, se ele não seguir “o caminho que seus pais seguiram”. Simultaneamente Regina entra e avisa João da Cruz que seu pai agoniza. Pede que ele “seja um filho à altura deste casal”, e “renuncie a essa vida que o está matando!”. João, para fugir do desgosto, pede esquecimento ao cavalo: “Venham, forças do reino da cegueira, aos olhos destroçados do meu rosto”⁴²⁶.

O Frade diz que irá achá-lo. Diz à Regina, porém, que devem antes enterrar os pais de João da Cruz. Ao pegar o caixão da mãe diz para Regina:

⁴²⁴ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 190.

⁴²⁵ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 192.

⁴²⁶ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 192, 193.

ANJO DA GUARDA – “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive e crê em mim não morrerá eternamente’. Acredita nisso?”.

REGINA – “Acredito sim. Sei que Jesus foi o Cristo, Filho de Deus vivo, que veio a este mundo”⁴²⁷.

Tanto as palavras de Regina quanto as do Frade remetem ao ideal cristão de salvação no além, na vida eterna depois da morte. A frase “não morrerá eternamente” lembra-nos do julgamento ou do Juízo Final na figuração cristã. Cristo “veio a este mundo” porque há outro mundo no além, aquele da salvação eterna (mais real que este).

O Cego e o Guia entram na sala vazia e vangloriam-se do triunfo sobre a alma de João da Cruz:

CEGO – Eis a casa vazia. E nesta mesma hora em que os pais caminham para o céu pelas estrelas, João se entrega ao esquecimento em seu jardim. Esse esquecimento trará sua alma para meu reino e entregará na terra seu corpo à corrupção. Seu corpo enfim vencido para sempre pelo agulhão da morte.

...
GUIA – Quero seu corpo para a terra quente.

CEGO – Eu, que sua alma nunca chegue às águas”⁴²⁸.

É o fim do 2º ato. Antes do enredo continuar o Guia (como narrador) dirige-se ao público e diz que as “duas jornadas seguintes mostrarão o céu misturado com a terra”⁴²⁹, numa referência provável a um lugar intermediário entre esses dois mundos (céu e terra) para

⁴²⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 194.

⁴²⁸ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 194.

⁴²⁹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 195.

onde a alma se direciona e onde permanece até ser julgada (ou aguarda o Juízo Final). Esse lugar para onde as almas vão depois da morte é um dos pontos de dúvida para a forma popular de cultura. Robert Muchembled cita o exemplo dos camponeses de uma vila francesa que, no início do século XIV, questiona a doutrina Cristã do lugar destinado à alma do morto (céu, inferno e purgatório). Eles se perguntam onde seria a hospedagem que coubesse todas as almas de todos os homens já mortos, além daqueles ainda vivos? Eles respondem que a alma emerge do corpo que morreu, e entra quase imediatamente em outro. Tais camponeses aceitam a idéia que a alma pode vagar, e que o mundo está repleto de almas⁴³⁰. E Stephen Greenblatt mostra como, século XVI, os protestantes ironizam a crença no purgatório como um espaço intermediário, onde a alma aguarda sua purificação antes de obter a salvação e poder deslocar-se ao paraíso⁴³¹.

O 3º ato se inicia com um diálogo entre o Cego e o Guia novamente na encruzilhada. Assim Suassuna caracteriza a cena: “Quando a luz se acende, estão diante da encruzilhada agora preparada de algum modo, o Cego e o Guia. João da Cruz cruza a cena, com um girassol na mão, cheirando-o, em atitude sonhadora”. O Guia diz que a nova vida de João no jardim do esquecimento não está totalmente assegurada pois o Anjo da Guarda já descobriu aquele lugar:

GUIA – Aquilo esteve aqui...

CEGO – Aquilo? Aquilo o que?

GUIA – É aquele camarada de manto azulado que se veste de frade.

CEGO – Ah, aquele cachorro! ... Tenho horror a esses seres de manto azulado. São nojentos, abjetos!

GUIA – São servis, escravos... Não conhecem meu reino nem o barro. E, sobretudo, não conhecem aquilo que o barro esconde nas entranhas⁴³².

⁴³⁰ Cf. MUCHEMBLED, Robert. *Popular culture and elite culture in France, 1400-1750*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1985, p. 62.

⁴³¹ Cf. GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in purgatory*. Op. cit., particularmente o capítulo 1 – “Uma fábula poética”, p. 10-46.

⁴³² SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 195.

Note-se aqui a linguagem figurativa (apesar de estar na boca nos representantes do mal) pois a menção ao barro, na última frase, remete a Adão e à sedução do pecado original (“aquilo que o barro esconde nas entranhas”). Ou seja, o 1º ciclo do drama litúrgico cristão.

Regina aproxima-se e os demônios fogem: “Cuidado, vem alguém por aí. E é um desses mortais que nos fazem medo” devido às suas virtudes cristãs. Regina procura mostrar ao “príncipe esquecido” que ele precisa reagir ao esquecimento do seu antigo nome, pois João Sem Medo era um “nome de terror” que “cometeu muitos crimes”. Mas João não reage (“Sei vagamente que me chamo João”). Regina retruca: “Você envenenou as fontes da [sua] própria alma”⁴³³, frase que sugere que a fonte da alma é a religião cristã.

E João diz preferir a música que “adormece a memória”, pois o mundo é duro. (Note-se que, nesta acepção, o esquecimento do passado é algo demoníaco). Mas Regina recorre a linguagem figural: “Mas é essa dureza que permite a luta que nos dá salvação”, diz. João foge. Entra o Anjo da Guarda vestido de frade e propõe uma solução para o problema: “Deus tudo vê. E a solução” é o amor. Regina lembra-se que na infância um dos meninos (Silvério) salvou João quando ele se afogava. Ambos ligaram-se por eterna amizade, mas Silvério transformara-se em cangaceiro perseguido pela polícia. “Quem sabe se João não era capaz de um sacrifício por ele?”, diz Regina. O Frade julga a idéia ótima. “Talvez ele se mova pela piedade e pelo amor”. Aqui reitera-se a idéia de salvação, que será obtida através do sacrifício da piedade e do amor, base da interpretação figural da história de Cristo. “Amor e piedade unidos são colunas invencíveis”⁴³⁴, diz o Frade.

O Frade manda o Anjo Cantador vestir-se como gente, pois “os romances [isto é, as histórias cantadas] dele vão falar do caso de João”. Note-se que Suassuna utiliza-se do termo “romance” no sentido da forma popular da literatura brasileira, qual seja, narrativa poética (em sextilha) do romanceiro popular nordestino. “Você cantará um romance que conte a história de um rapaz que salva o amigo”⁴³⁵, diz o Frade ao Anjo Cantador.

⁴³³ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 195, 196.

⁴³⁴ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 196, 197.

⁴³⁵ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 198.

João da Cruz entra em cena e o Anjo Cantador se apresenta: “Eu canto para louvar a Deus no mosteiro em que vivo, nas estrelas. ... Minha música é uma só”. E “como é ela”, diz João:

ANJO CANTADOR – “Santo, santo santo é o Senhor Deus dos exércitos. Os céus e a terra estão cheios de sua glória. Hosana nas alturas. Bendito seja o que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas”⁴³⁶.

João estranha (“cada um com seu gosto”) e diz que seu gosto é ouvir os cantadores do sertão. O Anjo Cantador, então, canta um romance que narra a história de João da Cruz e Silvério: desde a infância quando Silvério salvou João de uma enchente (“João viu da morte o deserto”), a transformação de Silvério em cangaceiro quando vinga o assassinato dos pais, sua perseguição e morte pela polícia. Os dois últimos versos (“Nosso Deus é quem coroa/O puro de coração”⁴³⁷) novamente lembra a salvação cristã.

João reage: “Não cante mais, maldito! ... Meu passado vem me perseguir onde quer que eu esteja!”. E o Anjo retruca: “Não é o passado, João, é Deus! Decida-se: Silvério vem aí”⁴³⁸. Esta última frase do Anjo relaciona a consciência de João da Cruz à salvação.

A cena seguinte (que funciona como uma revelação) repete a história narrada pelo romanceiro do Anjo Cantador. Silvério entra perseguido pela polícia. João recusa ajudar (“Ah, João, me dê seu cavalo! Com ele eu poderei fugir!”), Silvério foge e ouve-se um tiro. João tapa os ouvidos:

JOAO – Valha-me Deus, valha-me Deus, valha-me Deus! Quem sou eu? Silvério vai morrer! Ah, não. Vá, meu cavalo. Perca-se tudo quanto acumulei, contanto que se salve meu amigo. Vá, meu cavalo e salva meu amigo. [E Suassuna indica a cenografia da

⁴³⁶ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 198.

⁴³⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 199.

⁴³⁸ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 199.

cena:] (Toque alegre de clarins e fanfarras. João cai de joelhos. Entra o Anjo da Guarda e Regina aparece no alto da escadaria cantando e dançando).

REGINA - João da Cruz

Seu jardim acabou-se

E seu cavalo já se perdeu

Você se libertou

No amor sem mancha,

Que seu amigo bem lhe mereceu.

Meu amor, você está livre agora. Grande coisa é o amor!⁴³⁹

Ao expressar seu transtorno João manifesta-se descontente com a negociação de sua alma com o representante do demônio: “Minha vida se acabou! ... Eu me perdi de mim mesmo”. (“Mutilei minha alma em troca do poder”⁴⁴⁰). Ou seja, a alma e o ego de João da Cruz diferem. O negócio com o demônio remete à concepção cristã de que a alma, após a morte, tem dois destinos: ou ocupa o lugar do castigo eterna (inferno) ou das delícias eternas (paraíso). A alma de João da Cruz está, pois, perdida.

Mas o Frade vê esperanças:

ANJO DA GUARDA - Começa uma nova [vida], João da Cruz, é tempo ainda!

JOAO – Que fazer para compensar tudo isso? [Refere-se à venda da alma]

ANJO DA GUARDA – Eu lhe direi depois [pois agora ocupam-se em destruir o “jardim de morte e confusão”], é minha obrigação..

...

JOAO – [Devo] pagar em penitência os crimes que cometi⁴⁴¹.

⁴³⁹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 201.

⁴⁴⁰ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 201, 202.

⁴⁴¹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 201, 202.

Implícito neste diálogo a idéia que a salvação virá através do arrependimento e da expiação da falta cometida. É o que virá a seguir: João terá sua chance de pagar suas faltas através da penitência.

Mas, enquanto Regina e o Frade saem para destruir o “jardim do esquecimento”, João da Cruz começa a sua penitência ali mesmo: ajoelha-se e reza. O Cego reaparece e tenta vingar-se de João, matando-o com uma pancada “com o cetro em forma de cobra”⁴⁴².

A cena seguinte é essencial para se compreender alguns dos elementos centrais do pensamento de Suassuna, como a noção de julgamento da alma. João da Cruz, desmaiado, terá uma espécie de revelação divina, na qual ocorre um “julgamento prévio” de seus atos. Não se trata nem de um sonho, nem de uma visão, pois quando João acorda está velho e em outro lugar. Eis como Suassuna descreve esse cenário que, para o autor, seria uma representação do céu cristão: “João está na sua velha casa, preparada como o aposento do paraíso. O presépio continua, mas há um trono vazio em frente dele. Iluminação diferente e enfeites cênicos. Cantos em surdina. João está no chão, desmaiado”. Ressalte-se apenas que este cenário inter-relaciona a casa de João da Cruz, o presépio, o julgamento e o paraíso como espaços semelhantes. O presépio e o nascimento de Cristo associam-se ao paraíso, o julgamento e o paraíso associam-se ao céu. Na sala da casa dos pais (que representa o paraíso) João acorda e sente paz e liberdade da alma. Entra um retirante e eles dialogam:

JOÃO – Que faço aqui perdido?

RETIRANTE – Então você também chegou! É isso mesmo: termina tudo do mesmo jeito: eu e você, um retirante e o grande príncipe sem medo⁴⁴³.

⁴⁴² SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 202.

⁴⁴³ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 202-203.

Neste diálogo surge outro elemento importante para Suassuna: a igualdade perante a morte. Trata-se de elemento habitual à forma popular de cultura como, por exemplo, os contos orais do século XVI ibérico⁴⁴⁴.

O Retirante percebe que João não mais lhe provoca medo. E João da Cruz diz: “a calma que reina aqui me apaziguou”, “parece a minha velha casa”, é “como se tivesse morado sempre aqui e esse fosse o lugar de minha casa”. Ou seja, Suassuna sublinha o vínculo entre a casa dos pais de João (cristãos dedicados) e o paraíso. Mas naquele lugar é também o espaço onde ocorrem os “julgamentos prévios” das almas. No diálogo que se segue o significado e o sentido do julgamento são explicados para João da Cruz pelo Retirante e, depois, pelo juiz, personagem que é simbólica e significativamente representado pelo Peregrino (ou seja, o pai de João da Cruz que, assim, é também uma representação de Deus. Mas isso só será esclarecido na última cena da peça):

RETIRANTE – Talvez hoje venha alguém para nos julgar.

JOÃO – Para nos julgar?

RETIRANTE – Sim, porque não: Aqui se faz um julgamento prévio, que os sinos podem confirmar ou não.

...

JOÃO – Para que serve esse julgamento?

RETIRANTE – Ora para que! Para decidirem se vamos lá para baixo ou ali para cima. Deve vir para cá um dos juizes que vão nos julgar. Se fomos justos lá na terra, o juiz nos absolve e espera o toque: se o sino bate, vamos para o céu. Mas se nós não prestamos...

JOÃO – O que é que acontece?

RETIRANTE – Você ainda pergunta? Descemos por ali para o inferno.

...

(TOQUE DE CLARIM. ... ENTRA O PEREGRINO COM O ROSTO COBERTO)
[Assim Suassuna introduz o Juiz na cena. Ele é o pai de João da Cruz, ou seja, o Peregrino].

JOÃO – Valha-me Deus! Meu pai...

⁴⁴⁴ MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". Op. cit., p. 93-94.

PEREGRINO – Não sou seu pai. ... [Sou] um dos juízes que julgam os que morreram.

JOÃO – Então é verdade que morri.

PEREGRINO – Não, você não morreu. Seu corpo está somente desmaldada, lá na terra. Você voltará para lá. Esta visão foi uma dádiva que Deus lhe fez para exemplo seu. Com ela, você terá uma idéia do julgamento que o espera quando morrer.

JOÃO – Mas para mim? Como foi possível?

PEREGRINO – Uma amiga sua mereceu isso, pela vida que levou. Foi pedido dela.

JOÃO – Regina!

PEREGRINO – Sim, Regina.

JOÃO – Quando eu chegar, vou agradecer a ela.

PEREGRINO – Você não a encontrará nunca mais⁴⁴⁵.

Note-se que o “julgamento prévio” deve ser confirmado pelos sinos. Ou seja, neste texto transparece três formas de julgamentos: o julgamento prévio, a confirmação pelos sinos, e o julgamento final. (Ressalte-se a ausência da escatologia do “Juízo Final”). Note-se ainda que há um elogio a Regina, no final do poema, personagem que representa a Virgem Maria no julgamento de João da Cruz.

O pai de João da Cruz também dá instruções para a salvação da alma. Isso ocorre pouco antes que João deixe aquele local do pré-julgamento, assim que entram os anjos que vão escolta-lo no regresso à terra. João se surpreender ao ver o Frade “aqui vestido de anjo”. Os anjos mais uma vez lembram o nome de Regina, quem planejou o romance da morte de Silvério:

JOÃO – Graças a Deus. E eu voltarei ao mundo?

PEREGRINO – Seu tempo não terminou. Você será ainda uma vez provado na terra.

⁴⁴⁵ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 204.

...
JOÃO – E meu pai? Posso vê-lo? Posso ver minha mãe?

PEREGRINO – Quando você morrer, poderá, se for digno disso.

ANJO DA GUARDA – Vamos voltar.

PEREGRINO – Esperem. Ouça João: não se esqueça da paz que sentiu aqui. Por ali, os remidos seguirão para o roçado de vida e de luz pacificada. Não como o que você teve, feito de sono e de mortal esquecimento: é a água, a sombra, as árvores e Deus no meio delas. Volte, acredite no que eu digo, cumpra sua parte do contrato e será salvo, pois é o que Deus quer⁴⁴⁶.

Ou seja, a salvação é pensada por Suassuna quase como um contrato social entre a divindade e o indivíduo. A salvação depende do cumprimento desse contrato. É o que se verá na cena seguinte, na qual João da Cruz se penitencia pelos seus desvios na busca na busca do arrependimento: ou seja, João terá sua chance de pagar suas faltas através do cumprimento de uma espécie de pena ou castigo.

Esse raciocínio, porém, não vale para o Retirante que aguarda o pré-julgamento. Antes de cortar a cena para a penitência de João da Cruz, Suassuna retrata o modo como ocorre o pré-julgamento através do exemplo do Retirante. Por motivos que o autor não explicita, o Retirante segue direto para o céu, sem julgamento. Ou seja, no caso do julgamento do pobre não há pena, nem expiação, nem penitência:

RETIRANTE – O senhor não é o peregrino que encontrei naquela encruzilhada?

PEREGRINO – (DESCOBRINDO O ROSTO) – Sou, sou eu. Sou o pai de João da Cruz.

RETIRANTE – E porque enganou seu filho?

PEREGRINO – Para que ele confie no julgamento como numa lei de justiça em que não há favor.

RETIRANTE – Talvez ele venha a ficar desesperado.

⁴⁴⁶ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 205.

PEREGRINO – A missa lhe dirá claramente várias vezes: Deus é justo e por isso mesmo usará com ele de misericórdia.

RETIRANTE – A misericórdia! E eu, senhor?

PEREGRINO – Pode subir.

RETIRANTE – E o julgamento?

PEREGRINO – Eu já o conheço bem. Pode subir em paz. Se os sinos confirmarem o que eu penso, pode ficar aqui eternamente. (SINOS FESTIVOS. O RETIRANTE SOBE PARA O CÉU, ABRAÇADO PELO PEREGRINO)⁴⁴⁷.

Percebe-se que o Peregrino além de ser o pai de João da Cruz, é também ministro ou juiz que representa Deus. Nesta condição, ele ordena que o Retirante siga diretamente para o céu, sem o devido julgamento.

Muitos críticos de Suassuna viram uma contradição nesta positividade da pobreza (também um aspecto intertextual que reaparece inúmeras vezes, e na “*Farsa da boa preguiça*” é ironizado e até posto em cheque, por Suassuna, conforme veremos adiante). Mas o perdão do Retirante poder ser visto, também, como mais um elemento figural da tradição católica: um pobre homem do Nordeste brasileiro que sofreu com a seca até a morte (daí ele personalizar o “Retirante”). Dentro da tradição católica, a pobreza parece ser elemento suficiente para a salvação⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 205-2006.

⁴⁴⁸ Eis um exemplo de crítica à Suassuna: "Neste romance [*Auto de João da Cruz*] pode-se notar o processo de criação de Ariano Suassuna com base nos cânones populares". Se, por um lado, ele cria um romance a partir do que captou da literatura popular, por outro lado, na temática transparecem os valores doutrinários. Ou seja, os erros cometidos pelo cangaceiro e pelo herói popular são perdoados pela salvação eterna. Já o rico e o diabo são punidos. A riqueza, a avareza, a soberba e o ateísmo são condenados: "Porém a concenação dos ricos no ‘*Auto da Compadecida*’ e na ‘*Farsa da Boa preguiça*’ é abrandada. Os ricos não entram no reino do céu, mas também não vão para o inferno, senão agradaria ao demônio, o traidor de Deus. Por isso vão para o purgatório graças ao pedido do pobre". Ou seja, graças às artimanhas de João Grilo os ricos não recebem a condenação eterna. Enfim: o pobre na obra de Suassuna nunca é vingativo. "Mais uma vez a ascensão do personagem popular dá-se pela perseverança, não por consciência reivindicatória de justiça". NOVAIS, Maria Ignes Moura. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 134, 135.

Na cena seguinte João da Cruz desperta na encruzilhada. Ele está com a túnica dos peregrinos e tem a barba grisalha. O Frade o adverte que ambos envelheceram, e explica o motivo: “[Você] passou somente poucos instantes com o juiz, mas um instante que se passa ali equivale a muitos anos aqui”⁴⁴⁹. Note-se que como não haja um termo adequado para designar o local do pré-julgamento (e do julgamento), o Frade refere-se aos poucos instantes passados “ali”. Ali? Onde? Apesar da questão, sabe-se que na simbologia cristã o desenlace do enredo ocorre no além, no outro mundo (como vimos acima). Destaque-se ainda que aquela experiência de João da Cruz não foi mero sonho. Poder-se-ia dizer com Erich Auerbach: foi muito mais real que o real, pois passou-se no além.

A cena seguinte trata da penitência de João da cruz que, por ter pouco interesse para nossa análise, será tratada de forma breve.

O Frade informa que João terá de viver humildemente, e esperar sua morte, em companhia de um “santo homem”, um eremita que vive na serra pelada e pedregosa da Espinhara. Lá, o Anjo diz ao Eremita que João “renunciou a tudo, para procurar [em sua companhia] o caminho que leva a vida eterna”. O Eremita responde que isso será uma alegria, pois “um hóspede deve ser recebido como se fosse o próprio Cristo”. João se despede do Anjo: “Até a eternidade”. O Eremita convida João a se sentar no chão, pois na gruta não há móveis:

JOÃO – Sentar-me? Onde?

EREMITA – Aqui no chão, no chão que Deus nos deu. É ele quem nos dá roçados, sementes, pasto para os animais, caminho para os rios e assento para os homens. E é ele quem no fim dá o abrigo mais seguro para aqueles que começam a se sentir cansados de andar no caminho estreito e duro⁴⁵⁰.

Em todas essas passagens é perceptível o tom figural: a vida eterna, o hóspede assemelhado à Cristo, a eternidade, Deus quem dá tudo ao homem, desde o chão até o abrigo

⁴⁴⁹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 206.

⁴⁵⁰ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 206, 207.

mais seguro depois da morte, graças à renúncia. “Você deve começar pela coragem da renúncia”, prossegue o Eremita. E João responde: “Deixei tudo o que existia de bom, para vir para cá”. João pergunta se também será necessário viver só?

EREMITA – Não. Pelo contrário, com o espírito que você tem, o melhor é aprender a ter estima a todas as criaturas de Deus (o criador)⁴⁵¹.

O Eremita, no entanto, alerta que o principal elemento da penitência é cada um cultivar o seu roçado de milho sozinho. O produto do trabalho será depois dividido com os retirantes. Há, também, um 3º personagem em penitência. Trata-se de Silvério, que adentra a grupo de “túnica e barba, como João”. Quando João o reconhece, abraçam-se:

JOÃO – Então você não morreu, amigo?

SILVÉRIO – Não. Seu grito chegou a tempo⁴⁵².

Destaque-se aqui novamente o elemento figural, utilizado por Suassuna, através da clemência (e possibilidade de salvação) graças ao arrependimento de João da Cruz: o reencontro dos dois amigos, o fato de Silvério não haver morrido, a nova oportunidade de remir seus desatinos através da penitência. Como ressaltou Erich Auerbach, o contexto da história figural se resume a queda e salvação do homem.

Silvério conta também que foi o Eremita quem o salvou para a “renúncia e o amor”: “Ele me convenceu a pagar todos os meus crimes”. Silvério começava a se “sentir em paz” com seu coração. Ele nota que sua vida foi só desejo de vingança, fama e ambição. Por isso tornou-se:

⁴⁵¹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 208.

⁴⁵² SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 208.

SILVÉRIO - ...perseguido, coberto de sangue e de raiva como se tivesse voltado do inferno.

JOAO – Da caverna de fogo onde os raios penetram no sangue como um fogo de desespero! Também estive nela muito tempo.

SILVÉRIO – Vamos então procurar agora no deserto aquilo que o poder não pôde dar⁴⁵³.

Além da referência ao deserto no qual também Cristo fez penitência, é interessante mencionar a necessidade do elemento figural construir-se em contraposição à representação cristã do inferno.

Silvério esclarece que a penitência é não apenas rezar, mas também trabalhar. Cada um dos três deverá plantar um roçado de milho para “atender a muitos famintos” retirantes que venham buscar milho. E o Eremita esclarece o sentido da renúncia:

EREMITA – Nossa renúncia não tem sentido negativo. É preciso que o deserto frutifique no sol, como um roçado. E é isso que nossas obrigações significam⁴⁵⁴.

Ou seja, novamente o elemento figural relaciona o deserto - onde Cristo, sob penitência, sofreu a tentação do demônio - a um jardim, opulento e frutífero graças a força do trabalho do homem. Aliás, este exemplo de Suassuna pode também ser visto como representação da dádiva divina da salvação: pois o alimento plantado e colhido tem por objetivo matar a fome dos miseráveis. O perdão de Deus, pois, é representado pelo trabalho. E a salvação pela ajuda aos necessitados.

Apesar do trabalho árduo na “serra pelada e pedregosa da Espinheira” para expiar sua culpa, João da Cruz compara aquele lugar ao paraíso, sendo este mais um elemento figural:

⁴⁵³ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 206, 208, 209.

⁴⁵⁴ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 209.

JOÃO – Aqui existe um pouco daquela paz que só senti uma vez.

EREMITA – As estrelas envolvem a terra de doçura como se fossem uma benção e uma compensação ao sol. Parecem prometer a paz futura⁴⁵⁵.

Eles dirigem-se ao trabalho com o compromisso de se reencontrarem dali a um ano com a colheita para repartir. Quando isso ocorre, no ano seguinte, o Guia aparece disfarçado de Frade, para seduzir João. Para isso o Guia exacerba o sentimento de competição de João da Cruz: Você não deseja “colher cada vez mais” João?, pergunta o Guia:

JOÃO - Sinto sim.

Amo a terra, o roçado e o milharal
que balança os pendões ao vento fresco,
à partilha do vinho, o sangue e o sal⁴⁵⁶.

O Guia faz João acreditar que está prestes a perder seu novo roçado, pois “o sol é impiedoso no sertão”. João corre para socorrer suas plantas mais jovens. O Guia manifesta alegria: “Venci sua piedade”⁴⁵⁷

Silvério entra na Gruta e percebe que aquele não é o Frade, mas um agente do demônio disfarçado. Há luta e Silvério fica gravemente ferido. O Guia foge. O Anjo da Guarda entra e repreende João (quando ele volta):

ANJO DA GUARDA – Insensato! Que foi que você fez?

⁴⁵⁵ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 207, 209-210.

⁴⁵⁶ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 211.

⁴⁵⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 211, 212.

...

JOÃO – Fiquei com medo de perder meus roçados e abandonei tudo, sem me lembrar de que eles não pertenciam a mim, nem a Silvério, e nem mesmo ao Eremita, mas a Deus que os criou e que criou a mim também!⁴⁵⁸

Nestas cenas procurei destacar o elemento figural em frases como o “vinho, o sangue” da partilha dos alimentos, ou a piedade de João que é vencida pelo Guia, ou ainda a lembrança da criação divina: Deus criou o roçado, e “criou a mim também”. Nesta última está presente a representação da criação que lembra, claro, o pecado original. E no 1ª exemplo, vinho e sangue representam o sacrifício divino.

Mas a ação não termina, e novos elementos figurais anunciam a morte de João da Cruz:

ANJO DA GUARDA – Está sentindo alguma coisa? O que é que você tem nos olhos?

JOÃO – Via a majestade de um dos anjos de Deus em sua glória. Eu cheguei ao roçado e comecei a correr o milharal, para verificar o que perdera. O cheiro da terra e do mato foi tomando conta de meu sangue, como se eu fosse enlouquecer. Então eu me deitei na terra, para abraça-la. Nesse momento, uma espada vermelha se abateu sobre o baixio que eu tinha cultivado e tudo destruiu. A luz brilhante cegou meus olhos⁴⁵⁹.

João explica que bateu a cabeça numa pedra e desmaiou. Sua cabeça sangra, e ele constata: “parece que minha hora chegou. Onde estão meus irmãos?”. O Anjo lhe diz que Silvério foi ferido e vai morrer. João pede para vê-lo:

⁴⁵⁸ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 212.

⁴⁵⁹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 212-213.

JOÃO – Quero ver meu amigo Silvério pela última vez aqui na terra. Não com meus olhos cegos, destroçados, mas com a visão eterna que só o amor e a amizade podem dar! (Entra na gruta, amparado pelo Eremita).

ANJO DA GUARDA – Vá, João da Cruz! Morreu Silvério e você o seguirá. Minha missão terminou, quanto a você! Mas devo ainda depor no julgamento, João da Cruz e Silvério serão julgados hoje. E eu sou seu anjo, guarda e fundamento. ... Minha missão na terra terminou⁴⁶⁰.

Veja que, para Suassuna, o julgamento ocorre no mesmo dia da morte. Ou seja, nada menciona do juízo final. Note-se que o fato do Anjo dizer que sua “missão na terra terminou” refere-se a existência de outros mundos, ou do mundo do além. Segunda a representação figural da trajetória humana, os conflitos se resolvem neste plano além-realidade.

Com as duas mortes a cena se conclui. O Guia entra e faz alguns comentários para o público, de modo a introduzir a cena seguinte, do julgamento. Vejamos:

GUIA – Minha luta é contra a ressurreição da carne. Se o julgamento for favorável a João, seu corpo ressuscitará. Se não, a corrupção será meu prêmio, a podridão que lhe dará a cada instante a sensação e a angústia de morte. Então sua carne será mais minha do que nunca o foi. E o cego terá aquilo com que sempre sonhou, a alma de João, eterna e manchada. Mas não posso mais intervir no julgamento. É ficar e esperar. Desvela-se a cortina do aposento que vocês já conhecem e o espetáculo continua, com o julgamento de João e de Silvério, que lá hão de chegar. (Descerra a cortina da casa de João, com o presépio preparado como o aposento do céu)⁴⁶¹.

Vemos portanto que o julgamento, para Suassuna, refere-se também a idéia de “ressurreição da carne” ou do corpo físico. Ou seja, a absolvição da alma lhe dará o direito à vida eterna no éden, e também o direito de “ressurreição da carne”. Provavelmente aqui Suassuna não se refere à reencarnação, mas a ressurreição do Cristo logo depois do seu sacrifício, ou seja, novamente há a referência a um dos ciclos da figuração do drama cristão.

⁴⁶⁰ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 213.

⁴⁶¹ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 213-214.

No final da cena do julgamento, quando João e Silvério acordam, um não pode ver ou falar com o outro. Entram Regina e o Anjo Cantador, que farão a defesa. O Cego fará a acusação. O juiz é novamente o Peregrino, pai de João.

O primeiro a ser julgado é Silvério, acusado pelo Cego de ser cangaceiro e assassino. O juiz pede, e Silvério confirma as acusações. Mas Regina, que representa a piedade e a Virgem Maria, intervém:

REGINA – Mas seja compassivo com Silvério. A terra do sertão é muito dura e duros são os homens que ali vivem, sob o sol forte e entre aquelas pedras que parecem gritos de agonia ou enormes animais emudecidos pela morte!

PEREGRINO – Silvério está julgado⁴⁶².

Ou seja, o Peregrino já formou seu juízo, julgou e tem uma sentença. Antes de enunciá-la, porém, solicita que seja julgado o “amigo ingrato” João da Cruz. O Cego exige dar seguimento ao julgamento de João, ante a intervenção compassiva de Regina: “É triste a sua história, João da Cruz. Você sofreu muito!”. O Juiz concorda e ordena a entrada das testemunhas de acusação. Entra a mãe de João da Cruz, e o Juiz lhe pergunta o que tem a dizer sobre o filho:

MÃE – Deixou-me numa noite de natal.

PEREGRINO – É a única [falta] de que o acusa?

MÃE – Eu não o acuso de nada. É o que estava mais gravado em minha carne, que espera, na terra, a ressurreição dos mortos⁴⁶³.

⁴⁶² SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 216.

⁴⁶³ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 216.

Tal qual foi dito na página anterior, a frase “ressurreição dos mortos” remete a figuração do sacrifício divino.

O Juiz pergunta à Mãe se João da Cruz foi o causador de sua morte. O Cego insiste em responsabilizar João da Cruz, que consentiu sua morte quando estava “em meu reinado”:

MÃE – Nunca estive no reinado da cegueira.

CEGO – Mas não importa, o mandamento foi transgredido.

REGINA – Se o caso fosse como ele insinua, teriam sido transgredidos dois, em vez de um⁴⁶⁴.

O “mandamento” talvez seja uma referência a um dos dez mandamentos de Moisés que reza que o filho tem que honrar os pais. A cena prossegue e a mãe absolve o filho de qualquer culpa ou acusação:

MÃE - Do mal que a mim causou, meu filho se arrependeu.

REGINA – Dessa falta está livre, João da Cruz⁴⁶⁵.

O Juiz descobre o rosto e diz que vai depor como testemunha. O pai acusa o filho: “Morri esperando João da Cruz na tenda”. João tinha “ambição por poder” e “amor da carne e [do] ouro”. Regina intervém e contra-argumenta: João “quis à velha casa regressar”. Com este argumento João se livra da 2ª acusação. Silvério é convidado à acusar João da Cruz:

⁴⁶⁴ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 216.

⁴⁶⁵ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 216-217.

SILVEIRO – Se [João] foi culpado ou não de minha morte,
 não sei. Como não sei se arrependido
 ficou de ter amado tanto a terra.
 não assisti seus últimos instantes:
 já vinha percorrendo outras paragens,
 Num carro de ouro e fogo chamejante.

PEREGINO – De que morreu Silvério?

CEGO – Assassinado. Meu guia assassinou-o em sua gruta.

REGINA – É mentira. Essa luta de Silvério foi somente figura do desgosto que ele sentiu de seu trabalho se desviar inteiramente pela deserção de João da Cruz. O crime é menos grave⁴⁶⁶.

De grande interesse neste trecho é o uso, por Suassuna, do termo “figura”. Isso sugere sua apropriação consciente da linguagem do teatro cristão medieval.

Entra-se assim na dramática cena da última acusação contra João da Cruz. O Cego se levante e acusa João de vender sua alma, soam tambores:

CEGO – Tenho direito a João que se vendeu
 E a quem meu sangue agora amaldiçoa!
 Tenho direito a João que se vendeu
 Em troca desse sangue e da coroa!

REGINA – João renunciou ao poder, à glória, a tudo, para salvar o amigo. E deixou tudo isso, depois, para procurar, na gruta, o caminho do arrependimento. Afaste-se daqui, cego maldito! E que o juiz liberte João das chamas imortais desse tormento!⁴⁶⁷

Mas o Juiz informa que não pode se decidir enquanto não se souber como João da Cruz morreu. Ou seja, neste clímax, Suassuna chama a atenção para o cerne da idéia de

⁴⁶⁶ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 217.

⁴⁶⁷ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 217-218.

arrependimento como condição necessária à salvação (também o objetivo central do drama cristão).

Mas o problema é que não há uma testemunha da morte de João. Então Regina recita:

REGINA – É possível? Não há uma testemunha?
 Ó surja, amigo oculto, e salve João.
 Eu conjuro as celestes potestades,
 Conjuro os tronos e as dominações!
 Ouçam o apelo de quem ama e sofre
 E devolvam-me a vida de meu João!

(Toque de clarim, entra o Anjo da Guarda)

ANJO DA GUARDA – Eu sei como morreu seu filho, pai.

REGINA – Então fala. João da Cruz se arrependeu?

ANJO DA GUARDA – Arrependeu-se. E morreu dizendo: “Saí de casa numa noite de natal, talvez seja remido no natal” (“Aqui descerra violentamente a cortina do presépio e todos se ajoelham” [escreve Suassuna na orientação da cena])⁴⁶⁸.

Note-se que neste clímax final, o enredo de Suassuna remete ao início do texto: e sublinha uma vez mais a representação figural que associa o nascimento de Cristo, o natal e o presépio, à salvação e infinitude da alma. Isso lembra e caracteriza o último dos ciclos do drama cristão medieval que, depois do Juízo Final, completa sua ordem cíclica, e retrocede (para iniciar novamente o ciclo com o pecado original e, depois, o sacrifício divino)⁴⁶⁹.

E a frase de Regina “devolvam-me a vida de meu João” talvez ajude a pensar o conceito de alma no drama religioso de Suassuna: ou seja, a salvação representa a própria vida da alma. Vida no sentido de infinitude, de eternidade. A negociação da alma com o demônio representaria, pois, a morte da alma. Essa interpretação é sustentada pelos agentes do

⁴⁶⁸ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 218.

⁴⁶⁹ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Op. cit., p. 282.

demônio, que mencionaram tantas vezes no enredo de Suassuna a impossibilidade de ressurreição do corpo físico, e a escravização da alma pelas forças da escuridão.

Suassuna escreve mais alguns poemas que finalizam o enredo, e ressaltam a idéia de salvação e a sua representação figural através do tocar de sinos. Regina e o Peregrino recitam poemas que repetem a frase: “maior do que o pecado é a redenção”. E o Peregrino lembra dos sinos:

TODOS – Ó sinos de ouro e fogo do natal!
 Ó pássaros dourados do verão!
 Em nome do menino que nasceu
 Repiquem no seu canto a remissão
 Pois se a carne é manchada e sempre escura
 Bem maior do que o pecado é a redenção!

(Soam sinos festivos. Sobem todos para o céu, numa cena de amor reconciliado e quando a música soa, fenece o presente Auto). Pano⁴⁷⁰.

Assim se encerra o “*Auto de João da Cruz*”. Neste poema final fica claro que a idéia de salvação da alma é um dos pontos centrais da retórica de Suassuna. A salvação da alma ocorre no outro mundo, traço típico do drama litúrgico cristão que, em sua figuração, retoma a interpretação paulina da Bíblia⁴⁷¹.

Vale destacar, uma vez mais, que a menção aos sinos é também habitual na doutrina cristã, e também perpassa as representações do divino da forma popular de cultura. Provavelmente remete à passagem bíblica que diz que a alma do morto ouve um sino como sinal do chamamento de Cristo, ao permitir sua entrada no paraíso. Além de ser recurso dos folhetos, essa temática encabeça um dos pontos célebres da guerra ideológica entre protestantes e católicos, no século XVII. Por exemplo, num panfleto do protetante inglês John Donne, intitulado *Devotions on Emergent Occasions* (1623-1624), questiona-se a existência

⁴⁷⁰ SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. Op. cit., p. 218, 219.

⁴⁷¹ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Op. cit., p. 124-131

do purgatório enquanto um lugar no além, uma vez que se a alma ouve os sinos, é porque está nas proximidades da igreja. Onde reside a alma, se ela ouve o badalar dos sinos?, pergunta John Donne. Se a alma ouve os sinos, ela não está em um lugar especial, mas está aqui neste mundo. “Onde Lázaro esteve por quatro dias”⁴⁷², pergunta John Donne a Deus. Ele conclui assim que o purgatório não existe.

3. O CARÁTER FIGURAL EM “*A pena e a lei*”

A peça “*A pena e a lei*”, concluída em 18 de novembro de 1959, é composta de três atos. O 1º ato, denominado *A inconveniência e ter coragem*, trata da disputa de Marieta entre o astuto Bendito e os dois valentões de Taperoá: o delegado Cabo Rangel (vulgo Rosinha), e o Valentão-fazendeiro, Vicentão (vulgo Borrote). Trata-se de texto que ressalta a intertextualidade na obra de Suassuna: ou seja, possui situação e personagens reapropriados no entremez “*Torturas de um coração*” e no “*Auto da Compadecida*”, por exemplo. O astuto Benedito faz acordos com os dois rivais, presenteia Marieta com os presentes deles, e marca um duelo entre os dois valentões, que se acovardam.

No 2º ato, intitulado *O caso do novilho furtado*, o astuto Benedito novamente entra em ação para provar ao delegado Rosinha que um dos vaqueiros de Vicentão não roubou seu novilho, apesar de todas as evidências em contrário.

O 3º ato, o *Auto da virtude da esperança*, é uma espécie de julgamento no qual participam todos os personagens, que para tanto têm que morrer. Como aqui novamente reaparece a linguagem figural, este 3º ato será analisado em detalhes a seguir.

Antes, porém, vejamos um extrato que salienta o desenvolvimento da imaginação criativa do autor. Além de sublinhar a intertextualidade de seus textos, Suassuna diz que os três atos foram escritos em épocas diversas, com finalidades diferentes. Somente a posteriori ele viu homogeneidade nos três textos. Eis as palavras do autor:

⁴⁷² Citado por GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in purgatory*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2001, p. 44.

“Em 1955, escrevi o ‘*Auto da Compadecida*’, na linha religiosa do ‘*Auto de João da Cruz*’ e na do riso popular do entremez de 1951 [*Torturas de um coração*], que escrevera por simples brincadeira. Tentei montar a nova peça com um grupo de adolescentes que dirigia então no Ginásio Pernambucano. Como não acertássemos na encenação e eu precisasse dar um espetáculo no dia do aniversário do colégio, escrevi, num só dia, uma outra peça em um ato, uma espécie de ‘facilitação’ do terceiro ato do ‘*Auto da Compadecida*’, com outra história, é verdade, com outro tema e cujos personagens eram os mesmos do entremês de 1951. A peça recebeu o título de ‘*O processo do Cristo Negro*’. Montado, porém, o ‘*Auto da Compadecida*’, ela perdeu, ao que eu pensava, o sentido, e foi-se juntar à outra na gaveta dos papéis velhos.

Aí, porém, como pensasse em dirigir também um grupo de operários, reescrevi em prosa a peça de 1951, dando-lhe o novo título de ‘*A inconveniência e ter coragem*’. Montei-a, com os atores fingindo de mamulengo, e tive a impressão de que aquela peça, escrita em Taperoá unicamente por diversão e para receber festivamente a visita de quatro pessoas queridas, dava um bom resultado cênico. Foi então que, procurando salvar também a outra peça, escrevi uma terceira, também em um ato, ‘*O caso do novilho furtado*’, expressamente para coloca-la entre as outras duas, com os mesmos personagens, juntando as três num espetáculo só. Para isso, o Cristo, que na terceira peça era preto, como o título indica, virou branco, porque, tendo já tratado do problema da segregação racial no ‘*Auto da Compadecida*’, não tinha mais sentido fazê-lo novamente aqui. Foi assim que ‘*O processo do Cristo negro*’ se transformou no ‘*Auto da virtude da esperança*’, 3º ato de ‘*A pena e a lei*’, sendo ‘*A inconveniência de ter coragem*’ o 1º e ‘*O caso do novilho furtado*’ o 2º. Escrevi uma ligação para elas, procurei dar um sentido ao conjunto, e fiz, desse modo, uma peça em 3 atos”⁴⁷³.

Destaque-se que o 3º ato de “*A pena e a lei*”, analisado em detalhes a seguir, foi originalmente escrito para facilitar e introduzir o 3º ato do “*Auto da Compadecida*”. O texto foi originalmente denominado “*O Processo do Cristo Negro*” e, como veremos, é um

⁴⁷³ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro : Agir, 1971, p. 26-27.

juízo em que o próprio Deus (representado por Cristo) aparece em pessoas. Como a idéia de um Cristo negro fora utilizada no “*Auto da Compadecida*”, aqui no texto de “*A pena e a lei*” a representação de Cristo é feita por Cheiroso, dono do mamulengo. Tal qual um Cristo negro, um dono do mamulengo representar Cristo é algo inverossímil. O que preenche os propósitos do autor, que é sublinhar o fato bíblico do próprio Cristo debater-se com a descrença. Ao invés de haver um juízo dos mortais por Cristo, no fim ocorre o contrário: o juízo de Deus pelos mortais. Ou seja, um segundo juízo de Cristo que faz o autor retomar, assim, a linguagem figural do drama cristão.

Vejamos, então, o modo como Suassuna estrutura esse juízo.

No início desse 3º ato há um diálogo entre Cheiroso e Cheirosa em que se destaca a cenografia do lugar onde ocorre o juízo: não é no céu, mas “é por ali por perto”. Eis o diálogo:

CHEIROSA – Mas eu quero lhe avisar uma coisa: nesse seu terceiro ato tem Cristo:

CHEIROSO - Tem.

CHEIROSA – E ele se passa no céu, é?

CHEIROSO – É por ali por perto!

CHEIROSA – Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o “*Auto da Compadecida*”!

CHEIROSO – Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez do personagem ser sabido, é besta, e, no terceiro ato, em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno. Aí eu quero ver o que é que eles vão dizer!

CHEIROSA – É mesmo, é até fácil! Pois vamos à peça! O que é que você está comendo aí?

CHEIROSO – É um pedaço de pão e um resto de vinho que me deram: significa já a Ceia da Quinta Feira Santa. Mas a peça se passa na Sexta, dia da morte do Cristo.

CHEIROSA – Que episódio vocês escolheu para evocar essa morte?

CHEIROSO – A negação de Pedro, o beijo do jardim, alguma coisa do julgamento e a morte. Acho que basta.

CHEIROSA – E a morte dos personagens?

CHEIROSO – Eu vou apagando esta luz aqui: cada vez que apago, é um morto. Agora me diga uma coisa: você acha que eu convenço, como Cristo?

CHEIROSA – Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa melhor, ninguém acreditou que ele era filho de Deus, quanto mais aparecendo como dono de mamulengo!

CHEIROSO – Mas não é isso o que ele é? Não é Deus o dono do mamulengo?

CHEIROSA – É, se bem que toda vez que você me fale nisso, eu me lembro do ditado que o povo diz: “Se o mundo fosse bom, o dono morava nele”!

CHEIROSO – Então vamos fazer o seguinte: eu deixo este manto aqui; se ninguém me levar mesmo a sério, eu lhe faço um sinal e você coloca o manto em meus ombros. Um manto é sempre um manto: dá idéia de importância e dignidade. Assim, pode ser que me ouçam⁴⁷⁴.

A narrativa desse 3º ato basicamente resume a morte dos personagens da peça, uma vez que a ação se passa no além. Benedito entra neste lugar e é reconhecido por Vicentão. Benedito estranha encontrar Vicentão ali: “Meu Deus, o defunto fala!”. Benedito então descreve o modo como Vicentão morreu. E Vicentão retruca: “Então aceite meus pêsames, porque você morreu também”⁴⁷⁵. E assim eles tomam consciência da própria morte. Como foi dito no diálogo acima, a cada vez que a luz acende chega mais um personagem morto. Trava-se então idêntico diálogo. Não há maiores explicações do lugar da ação, ou seja, fica novamente implícito que o desenlace do enredo transcorre no outro mundo, no além, traço típico do drama figural cristão.

No final, depois que todos já morreram, Cheiroso entra e diz ser Cristo. Inicia-se, assim, o julgamento.

⁴⁷⁴ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 141-143.

⁴⁷⁵ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 146, 155.

Quanto Cheiroso aparece e diz representar Cristo, todos riem e ironizam o fato de um mero dono de mamulengo se dizer “Cristo, o Salvador do mundo!”. E chagam mesmo a ameaça-lo: “O Cristo! Vejam só o atrevimento desse moleque! Dá um bofete nele!”⁴⁷⁶, diz Vicentão.

Cheiroso faz um sinal e Marieta põe “o manto em seus ombros e depois anxuga seus pés com os cabelos”, escreve Suassuna. Alguns demonstram respeito à ele, que tem agora nova aparência. Mas Vicentão diz, ao beijá-lo, que se ele é o filho de Deus, que tudo pode, poderia lhe conseguir um emprego na prefeitura. Todos riem. E Benedito acrescenta: quem deveria ser julgado primeiro é “Vossa Mamulenguência”, pois “o senhor criou a gente” e “inventou a confusão toda”⁴⁷⁷.

Cheiroso aceita, mas nota que “mais uma vez, não estou sendo levado a sério”, assim como a narrativa da paixão de Cristo. Cheiroso aceita ser julgado, e formulará, como acusador, as perguntas do processo para que os mortais digam “se valeu a pena ter vivido ou não”. Cheiroso então pergunta se Pedro o conhece. Pedro nega e Benedito canta como galo:

CHEIROSO – Três vezes! O galo acaba de cantar. O Cristo está novamente a caminho de sua Paixão. João, poeta, e Maria Madalena, ex-prostituta, estão a seu lado. Primeira pergunta do Acusador: vale a pena fazer parte da vida, sabendo que a morte é inevitável? O Cristo é lavado diante de Pilatos!⁴⁷⁸

Vicentão representa Pilatos e diz: “Não vejo nela mal algum”. E Cheiroso acrescenta:

⁴⁷⁶ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 193.

⁴⁷⁷ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 194, 196.

⁴⁷⁸ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 196, 199-200.

CHEIROSO – No Cristo, Pilatos não viu nenhum mal. De que homem se poderia dizer a mesma coisa? De que homem se poderia dizer a mesma coisa? Segunda pergunta do Acusador: vale a pena ser mergulhado nesse espetáculo turno e selvagem, sabendo que o mal assim marca o sol do mundo? O Cristo é levado diante de Herodes!⁴⁷⁹

Benedito, que assume o papel de Herodes, pede que Cheiroso prove ser o Filho de Deus e faça algum sinal ou prodígio. Cheiroso, num exemplo de interxtualidade de Suassuna, responde com palavras que lembram o personagem Chicó, do “*Auto da Compadecida*”:

CHEIROSO – Herodes queria um sinal, para ter a prova de que há alguma coisa de grave e de sério por trás da enganosa aparência de farsa da vida. Mas o Cristo calou-se, porque muita coisa é preciso deixar em segredo. Terceira pergunta do Acusador: vale a pena viver, sabendo que a vida é um dom obscuro, que nunca será inteiramente entendido e captado em seu sentido enigmático?⁴⁸⁰

Benedito manda conduzir o “Rei dos Judeus” de novo à Pilatos. E Vicentão pergunta: “Jesus ou Barrabás?”. Todos respondem Barrabás e Cheiroso intervém de forma conclusiva:

CHEIROSO – Então o Cristo foi entregue aos homens para ser crucificado. Era naquele instante quase a hora sexta, e toda a terra ficou coberta de trevas até a hora nona. E Jesus, dando um grande brado, disse: “Pai, nas suas mãos encomendo meu espírito. Tudo está consumado”. E, dizendo estas palavras, inclinou a cabeça e rendeu o espírito. Assim, terminou o maior de todos os acontecimentos. E diz a última pergunta do

⁴⁷⁹ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 200.

⁴⁸⁰ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 200, 201.

Acusador: estão vocês dispostos a aceitar o mundo, sabendo que o centro dele é essa Cruz? Que a vida importa em contradição e sofrimentos, suportados na esperança? Que diz você, Joaquim, pobre retirante que morreu de fome e que tem o nome do avô de Deus? Você acha que valeu a pena? Se pudesse escolher, viveria de novo?⁴⁸¹

Joaquim e todos os outros respondem sim. Vicentão, que nesta peça é fazendeiro e rico (ao contrário do “*Auto da Compadecida*”), pergunta se pode falar. Cheiroso pergunta a Joaquim que opinião ele tem do ex-patrão. Joaquim responde que sofreu muito na terra de Vicentão, mas quando sua mãe morreu o ex-patrão ajudou. Cheiroso se dirige a Vicentão para lhe dizer que, apesar de seu ato ter sido um exemplo mínimo de compaixão, terá o direito de falar. Neste momento ele, que representa Cristo, parece definir o juízo do destino da alma de Vicentão no seu julgamento:

CHEIROSO – Vá então, e saiba que seu julgamento será muito parecido com aquele que seus pobres fazem de você⁴⁸².

Aqui outro exemplo de intertextualidade em Suassuna. Esse tema do pobre absolvido, e do rico punido (um elemento que Suassuna aproveita da figuração do teatro cristão; esse, como outros elementos figurais, extremamente habituais nas narrativas dos folhetos e escritos da forma popular de literatura) se repete em outras peças, como o “*Auto de João da Cruz*” e o “*Auto da Compadecida*”.

Suassuna conclui a peça com um discurso de Cheiroso que remete a passagens bíblicas sobre a morte e a salvação da alma (“A carne do homem também será glorificada”) dos cristãos, tão habituais nos seus dois outros *Autos*. Vejamos:

⁴⁸¹ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 201-202.

⁴⁸² SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 204.

CHEIROSO – Pois, uma vez que julgaram favoravelmente a Deus, assim também ele julga vocês. Erros, cegueiras, embustes, enganos, traições, mesquinhas, tudo o que foi a trama de suas vidas, perde a importância de repente, diante do fato de que vocês acreditaram finalmente em mim e diante da esperança que acabam de manifestar. ... Todos vocês nasceram na fé, viveram na esperança, foram agora salvos pela caridade que é um dos nomes divinos do Amor. ... O Cristo foi mais uma vez julgado e crucificado. Os homens comeram mais uma vez sua carne e beberam seu sangue, esse fruto da videira que ele afirmou que não beberia mais, até que viesse o Reino de Deus. Tudo foi consumado. A carne do homem também será glorificada e o espetáculo terminou⁴⁸³.

Vê-se que este 3º ato de “*A pena e a lei*” é um exercício que parte da linguagem figurativa cristã⁴⁸⁴. Frases como: serão “salvos pela caridade” do amor, ou “o cristo foi mais uma vez julgado e crucificado”, salientam a ordem cíclica do teatro figurativo cristão: o sacrifício, o Juízo Final, e o retrocesso ao pecado original. Já que a queda e a salvação do homem são os objetivos desse teatro, o nascimento e o sofrimento de Cristo são as condições indispensáveis para a salvação. Daí também o recurso ao além, lugar do desenlace onde o enredo encontra, finalmente, uma solução. Esse aspecto figural será adaptado pelo autor a outros textos, notadamente no “*Auto da Compadecida*”. O que chama a atenção para o uso do recurso da intertextualidade da figuração em Suassuna.

⁴⁸³ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 204.

⁴⁸⁴ Muitos autores vêm no texto de Suassuna apenas moralidade religiosa: "A moralidade constante aparece nos espetáculos populares, porém, na peça de Suassuna ganha outra dimensão, uma vez que o tema do julgamento da alma é uma obsessão em sua obra teatral. N' *A pena e a lei* há uma reflexão excessiva sobre problemas morais e religiosos", algo que nas manifestações populares é bem menor p. 81. NOVAIS, Maria Ignes Moura. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 81.

4. O CARÁTER FIGURAL EM “A Farsa da boa preguiça”

Um detalhe relevante da concepção de inferno de Suassuna é que, no momento em que os demônios resolvem carregar Aderaldo e a esposa para o inferno, o ricaço ateu ouve os demônios imitarem bode duas vezes (p. 287, 293). Aderaldo não vê os demônios, mas apenas os ouve. O poeta Joaquim Simão, ao contrário, nada ouve:

ADERALDO - ... Simão, os bodes estão berrando! (No limiar, os diabos dão bodejos).

SIMÃO - Não tem bode nenhum aqui não!⁴⁸⁵

Tal qual no “*Auto de João da Cruz*” e no “*Auto da Compadecida*”, as forças do bem e do mal disputam as almas, e essa cena lembra o modo como o demônio se aproxima do ricaço ateu, para dominar-lhe a alma (por isso o poeta Joaquim Simão nada ouve). Se se pensar na linguagem figurativa, tal cena pode lembrar a história na qual Eva recebe o demônio e conversa com ele: ou seja, o ricaço ouvir o demônio pode ter sentido semelhante ao da cena do pecado original no drama figurativo.

Suassuna ainda aproveita essas aparições dos demônios na peça para, em seguida, narrar o modo como o casal de ricos são dominados pelos demônios. Ao contrário da cena anterior, agora o poeta Joaquim Simão identifica os demônios, enquanto o rico-ateu Aderaldo nada vê:

FEDEGOSO - Chegou a hora das trevas,
Chegou a hora do sangue,
Do lodo e dos esqueletos!

QUEBRAPEDRA -É a hora do morcego,
Do sapo e do bode preto!

⁴⁸⁵ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro : J. Olympio, 2002, p. 293.

ANDREZA - É a hora do castigo
Para o servo do pecado,
Pro teto de sua casa,
Pra telha do seu telhado.

OS TRÊS - É hora, seu desgraçado!
É hora, Seu Catação!

SIMÃO - Ai, Seu Aderaldo!
Chame por Nossa Senhora e corra!
Corra, que é o Cão!

[Corre, com Nevinha]

ADERALDO - Olhe a besteira de Simão!
“Corra, Seu Aderaldo! Corra, que é o Cão!”
É o Cão nada, é um bode! Que Cão que nada!
Não existe o Cão! Isso é coisa medieval e superada!

FEDEGOSO, aproximando-se...

FEDEGOSO - Bé-é-é! Puf, puf!

ADERALDO - Xô, bode! Ai! Que é isso?
Ô bode feio dos seiscentos diabos!
Xô, bode!

FEDEGOSO, dando poupas e traques, como jumento ruim.

FEDEGOSO - Bâ-â-â! Puf, puf!

ADERALDO - Xô, bode!

FEDEGOSO - Xô bode! Xô bode, o quê?
Você sabe quem sou eu, catingoso?

ADERALDO - Parece aquele Vaqueiro que passou por aqui!
Você não é o Vaqueiro?
Você não é o Fedegoso?

FEDEGOSO - Fui eu que, disfarçado de Frade,
Roubei, aqui, seu dinheiro

Que você pensava que era eterno!
 Fui também o vaqueiro Fedegoso!
 Mas sou, mesmo, é um Diabo do inferno,
 O Diabo em que você não acreditava
 E que veio agora buscar você!

ADERALDO - Eu...

FEDEGOSO - Calado aí, viu? Não se admire não!
 Seu nome estava anotado em meu caderno!
 Aqui, eu me chamava Fedegoso,
 Mas eu sou é o Cão Coxo,
 Um dos secretários do Cão Chefe do Inferno!
 Bâ-â-â! Puf, puf!

ADERALDO - Mas é que eu...

FEDEGOSO - Calada, aí! Calado!

...

ANDREZA - Chegou a hora da Porca
 Que amamenta seus Morcegos
 Com leite da Sapa podre!
 É a hora desgraçada
 Da infâmia e da desordem,
 Do fogo que queima o sangue,
 Da demência lucinada!

ADERALDO - Andreza!

ANDREZA - Andreza? Andreza, o quê?
 Está falando com a Cancachorra,
 A Diaba de leite preto,
 Do sangue e da confusão,
 Que aleita um Bode e um Macaco
 No Lugar da Solidão!

ADERALDO - Mas vocês não viviam comigo,
 Andando e conversando por aqui,
 Na maior animação?

QUEBRAPEDRA - Vivíamos! E daí? Está lembrado de mim?
 Sou o calunga de caminhão,
 Mas falando a sério, mesmo,

Você está, agora, é com o Cão Caolho!
 Este mundo é assim: tem a cara
 Que todo mundo vê e outra diferente!
 É porta do Sagrado luminoso
 E porta do sagrado que é demente!
 E assim também é o homem,
 Estrada doída e pouso da viagem,
 Por onde passam Anjos e Demônios,
 Sem que ele se dê conta da passagem!⁴⁸⁶

Esta cena, apesar de ser protagonizada por demônios, tem por sentido abordar a salvação cristã. Já se falou, por exemplo, numa representação católica do demônio⁴⁸⁷ que, aqui fazem um tipo de interpelação aos pecadores, cujos débitos deverão ser quitados no além. A introdução do tema da salvação fica clara na seqüência do diálogo, quando os demônios informam a Aderaldo que seu maior equívoco foi recusar ajuda aos pedintes que bateram a sua porta: os mendicantes eram S. Miguel, S. Pedro e, por último, o próprio Cristo, nome que os demônios evitam pronunciar:

QUEBRAPEDRA -Pois aquilo era Aquele,
 filho daquele Outro
 que, junto com Ele e com Outro,
 fazem Um e fizeram o mundo!

ADERALDO - Como é? Era Aquele, filho do Outro...

ADREZA - O Pai!

ADERALDO - Que junto com Ele...

FEDEGOSO - O Filho!

ADERALDO - E com Outro... O Espírito Santo...
 Fizeram o mundo...

⁴⁸⁶ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 296-301.

⁴⁸⁷ MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo : Ed. Universidade UFRGS/Editora UNESP, 2000, p. 215.

Era Jesus Cristo, então?

QUEBRAPEDRA -Foi você quem disse, nós não!
Nós não dizemos esse nome!

FEDEGOSO - Como chefe desta patrulha do Inferno,
Vim avisá-lo: você e sua mulher, Clarabela,
Só têm sete horas de vida!
Dentro de sete horas,
Venho buscar você e ela!
Se, daqui até lá, você achar
Quem reze, por vocês dois,
Um Pai-Nosso e uma Ave-Maria,
Apesar de todos os nossos feitiços e encantos
Vocês escapam, por causa
Da Comunhão dos Santos!
Se não acharem,
Vão para a infâmia da solidão,
Do sofrimento no fogo
Queimoso e amaldiçoado!⁴⁸⁸

Numa demonstração de seu poder inferior à divindade católica, são os próprios demônios que trazem a mensagem da punição da alma, e da possibilidade de perdão ou remissão (a salvação) dos pecados através de duas orações das mais comuns. Surge pois a idéia de salvação, e novamente sobressai a filiação deste texto de Suassuna à linguagem figurativa do drama cristão.

Claro está que a salvação cristã será melhor desenvolvida agora, já que o final da peça se aproxima. Enquanto Aderaldo saiu em busca de sua esposa, Cristo e os dois santos entram em cena. Cristo sugere que o inferno é para os ricos:

MANUEL CARPINTEIRO -... Que fim o cavalheiro sugere?
Deixo o Rico ir para o inferno?

SIMÃO PEDRO - Ir, mesmo, ele devia
Era para o fogo eterno!

⁴⁸⁸ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 306.

Mas, como afinal de contas,
 A história está sendo contada por Simão,
 É melhor que ele não se meta a julgar ninguém,
 Mesmo num caso como esse, de mistura
 De avareza e safadeza,
 Capitalismo e ateísmo!⁴⁸⁹

Note-se ainda que é dito que o narrador da “*Farsa da boa preguiça*” é o poeta Joaquim Simão, que também é o personagem central. Aqui, o poeta-personagem diz representar o narrador. Autor e narrador se diferenciam, portanto⁴⁹⁰.

Esse desprezo pelas forças que mantêm o divórcio entre o Brasil e sua gente transparece nas últimas palavras de Aderaldo, no momento em que os demônios o carregam, juntamente com Clarabela, para o inferno:

CLARABELA - Aderaldo, me acuda! Ai!

ADERALDO - Me acuda, uma peida! Eu estou indo com você!
 Minha gente, adeus! Dê lembranças aos capitalistas,
 Aos reacionários, aos entreguistas,
 Aos que não querem a grandeza nacional
 Nem a justiça social!
 Diga que eu estou esperando por todos eles
 No Poço do Pau-com-Pau⁴⁹¹
 Que é o terceiro círculo de fogo
 Do Caldeirão infernal!⁴⁹²

Note-se que o casal rico e ateu não foi salvo pois faltou alguém de rezasse por eles.

⁴⁸⁹ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 306.

⁴⁹⁰ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 306.

⁴⁹¹ Vê-se que tal noção de inferno lembra a concepção de Dante, cujo inferno tem nove círculos. No 3º círculo do Alto Inferno situam-se as almas dos gulosos, na acepção de Dante.

⁴⁹² SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 312-313.

Mas, enquanto eles são carregados para o inferno, entram em cena Joaquim Simão e Nevinha. Os demônios tentam também levar os dois. Há luta. São Pedro e São Miguel entram e conseguem vencer os demônios. Salvos, Simão e Nevinha rezam para o casal, mas Cristo entra e diz que eles escaparam do inferno, mas vão penar no purgatório:

MANUEL CARPINTIERO -Pronto! Olhem, provavelmente
 O caso de Aderaldo e Clarabela
 Era de inferno, mesmo.
 Como eu não sou o Cristo,
 Como apenas o represento,
 Acho que posso dizer assim:
 O caso daqueles dois
 Não era nem de fundo de agulha;
 Acho que eles não passavam
 Era nem pelo fundo do camelo!
 Mas, como eu não quero levar
 O Poeta a julgar,
 Vamos supor que os dois
 Em vez de entrarem no Inferno,
 Em cuja porta já se encontravam,
 Caíram no Purgatório
 Onde já se instalaram.
 Vão levar trezentos anos de tapa
 E mais cinqüenta de beliscão,
 Queimaduras e puxavantes de cabelo,
 Mas escaparam. E vocês, Simão?⁴⁹³

Note-se, no desenlace do enredo, a solução dos problemas no além, graças ao conceito de salvação cristã. O fato de dois crentes rezarem para o casal rico e ateu, nos segundos finais, ainda foi útil para reduzir a punição dos pecadores.

Parece crível afirmar que Suassuna tem pleno domínio e consciência do caráter figural de seus textos, fato que transparece não só em sua defesa do caráter ancestral do Romanceiro. Veja-se este exemplo em que Clarabela questiona a punição que os demônios lhe prepararam:

⁴⁹³ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 325-326.

CLARABELA - Mas será que essa história do Demônio
 É verdade, mesmo, Aderaldo?
 Será verdade, mesmo, essa história
 De Deus e Demônio, de bem e de mal?
 Que coisa mais anacrônica?
 Que filosofia mais medieval!⁴⁹⁴

Como Clarabela expressa os equívocos de muitas das críticas formuladas ao autor, neste caso Suassuna parece dizer que pouco importa o maniqueísmo, ou a existência do outro mundo, do inferno e do demônio. O que é verdadeiramente fundamental é que inúmeras pessoas acreditam nessa representação figural da salvação que caracteriza o cristianismo ainda hoje.

Mas, como um dos personagens principais da linguagem figural, em Suassuna, é a Virgem Maria, a “*Farsa da boa preguiça*” não poderia se encerrar sem uma menção a esta personagem. E é justamente com uma referência a adoração da Virgem que o texto se encerra:

MANUEL CARPINTEIRO -Viva o ócio dos Poetas
 Que tece a beleza e fia!

MIGUEL - Viva o Povo brasileiro,
 Sua fé, sua poesia,
 Sua alltvez na pobreza,
 Fonte e força e Poesia!
 Viva Deus, viva seu Filho...

MANUEL CARPINTEIRO -E viva a Virgem Maria!

OS TRÊS - Mãe de Deus e nossa Mãe,
 Mãe do sonho e da alegria!⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 311.

⁴⁹⁵ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 334.

O texto se encerra, pois, por reiterar uma vez mais o seu carácter figural.

5. SATÃ x A VIRGEM MARIA

Nesta parte final do capítulo pretende-se explorar algumas formas de apropriação realizadas por Suassuna. Além da acepção figural, falou-se no início do capítulo que uma outra construção interpretativa que pareceu útil para se refletir sobre as formas como Suassuna se apropria de outros textos é a noção de tradição mariana, formulada pelo crítico espanhol Enrique Martinez-Lópes. Vejamos como esse autor estrutura seu raciocínio:

"O '*Auto da Compadecida*' é, antes de tudo, um auto mariano, porém não como os que se fizeram na Península Ibérica no século XVI ou XVII, tão cheios de teologia, silogismos e complicação formal. O mundo que o '*Auto da Compadecida*' apresenta é tão elementar como sua expressão. O que conta é a simplicidade vital, não o complexo intelectual. Suas criaturas vivem do povo, não dos livros. Eu creio que a melhor tradução espanhola do título desta obra seria '*Auto da Gloriosa*'. Por que? Porque a Virgem Maria sertaneja que Suassuna apresenta não é outra que aquela Nossa Senhora de Afonso X o sábio, aquela *Gloriosa* juíza de clerezia que cantava em Espanha Gonzalo de Berceo. Uma Virgem Maria que aparece na vida europeia no final do século XII suavizando, maternal e compassiva, o sombrio panorama de um cristianismo apocalítico. ... Uma Santa Maria que, ... [tal qual a *Compadecida*] para proteger seus pecadores devotos realiza façanhas incríveis como insultar um bispo, salvar um ladrão da forca, esconder a gravidez de uma abadessa inconstante ou livrar do inferno a cléricos embriagados e sacristãos lascivos"⁴⁹⁶.

⁴⁹⁶ MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del '*Auto da Compadecida*'. Op. cit., p. 89-90.

Com este autor pode-se pensar numa identidade da humanização do divino representada pela Virgem Maria de Suassuna (ou de suas fontes sertanejas) e os textos clássicos da literatura mariana:

"Por exemplo, nos 'MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA' de Gonzalo de Berceo, nos números II e VII, encontramos litígios, entre Maria e o diabo pela alma de algum pecador, semelhantes ao que Suassuna cria em seu auto. Assim como o freqüente caso de evitar a sentença adversa ao pecado restituindo a alma ao corpo para que se arrependa na vida temporal, como ocorre com João Grilo"⁴⁹⁷.

Trata-se, pois, de devoção e milagres de uma "tradição mariana no sertão"⁴⁹⁸, sintetiza Enrique Martinez-Lópes.

Antes de mais nada é preciso dizer que a contraposição entre esses dois personagens (Virgem Maria *x* demônio, vida *x* morte, céu *x* inferno, bem *x* mal, salvação *x* punição, alma *x* corpo) é um dos pontos centrais dos textos de Suassuna.

A seguir há um exemplo dessa função que a Virgem representa, qual seja, contrapor-se ao diabo (na disputa pela alma), uma juíza que humaniza o sombrio catolicismo (o eterno fogo infernal do outro mundo). Trata-se a seguir de um extrato da "*Farsa da boa preguiça*", que sugere que ainda que a Virgem não aparece em alguns textos de Suassuna, mas essa representação de Maria que contesta e rivaliza com o diabo está lá presente.

No 2º ato da "*Farsa da boa preguiça*", S. Pedro recebe uma cabra de dois demônios disfarçados de vaqueiros. Na verdade, a cabra é também um demônio disfarçado, e o objetivo do demônio é que S. Pedro dê a cabra para seu protegido, o poeta preguiçoso Joaquim Simão.

⁴⁹⁷ MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". Op. cit., p. 90.

⁴⁹⁸ MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". Op. cit., p. 90.

Nesta cena, S. Pedro refere-se a Virgem Maria, sendo este um dos únicos momentos em que a Virgem é lembrada na peça “*Farsa da boa preguiça*” (além desta, há uma referência pontual no último poema do texto, como vimos acima). São Pedro diz que dará a cabra a mulher de Simão, para que o casal viva uma “pobreza honrada”, ainda que a cabra seja obra do demônio:

SIMÃO PEDRO - Mas, mesmo que tenha sido coisa do Cão,
o que esse besta não sabe
é que, acima de mim, existe uma Judia,
uma Virgem, uma Mulher,
e acima dela existe Deus, que pode
se aproveitar até do Cão, quando quer!⁴⁹⁹

A Virgem Maria é lembrada por seu talento de agir com eficiência contra as artimanhas do demônio. Aspecto típico que caracteriza também a forma popular de cultura, como viu-se no folheto de Leandro Gomes de Barros.

Outro exemplo é o entremez “*O castigo da soberba*”, no qual há uma poesia do próprio Suassuna que caracteriza a Virgem como "Rainha, Mãe amorosa/esperança dos mortais"⁵⁰⁰. Ou seja, ela tem o poder de salvação das almas que padecem, depois da morte.

Este entremez de Suassuna está publicado no livro “*Seleta*”, seleção de textos pouco divulgados do autor. Talvez um exemplo das apropriações de Suassuna de características específicas da Virgem Maria (via literatura oral ou folhetos) é o seguinte extrato do folheto homônimo “*O castigo da soberba*”, publicado no livro “*Violeiros do Norte*”, de Leonardo Mota, que o ouviu do contador cearense Anselmo Vieira dos Santos. No poema, a Virgem Maria diz:

⁴⁹⁹ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 179.

⁵⁰⁰ SUASSUNA, Ariano. “O castigo da soberba”. In.: *Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro : J. Olympio; Brasília, INL, 1974, p. 28.

“Se vós não salvar esta alma
 Que aos vossos pés se apresenta,
 O demônio sabendo disto,
 Agora é que bem atenta,
 E eu quero que ele hoje
 Réle a testa e quebre a venta”⁵⁰¹.

Na recepção de Suassuna deste folheto, o extrato acima foi eliminado. Ou seja, no seu entremez “*O castigo da soberba*”, Suassuna realiza uma adaptação bastante seletiva, e exclui, por exemplo, esta menção à Virgem, provavelmente devido à violência verbal particularmente estranha à personagem. Neste exemplo da forma popular de cultura talvez esteja um elemento mais radical (ou com estreito apelo estético) do catolicismo sertanejo que Suassuna preferiu excluir de sua adaptação.

O próprio João Grilo, quando lança mão do seu melhor trunfo, caracteriza a Virgem Maria: a compadecida é "gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa", e que é, enfim, "a mãe da justiça ... a misericórdia". João Grilo é ressuscitado e volta "a vida terrena". Satanás se arrasta até a Virgem, que põe o pé em sua nuca. Trata-se de alusão de Suassuna ao Gênesis, 3, 15 que sugere a exegese bíblica do autor, aspecto talvez explicado também por sua tardia conversão: sabe-se que, em 1951, depois de uma grave enfermidade, Suassuna, cuja família é de tradição protestante, se converteu ao catolicismo⁵⁰².

Vê-se, pois, que a Virgem é também a responsável por forçar o diabo a retornar ao inferno. Um exemplo disso aparece no folheto "*A peleja de Manoel Riachão com o diabo*", de José Bernardo da Silva. Riachão recusa a riqueza que o diabo lhe oferece ("Meu pai morreu na pobreza") a partir de princípios da fé cristã de obediência ao Deus criador, demonstrando ser um espírito prevenido como ensina a obra piedosa "*Imitação de Cristo*", um dos textos de "maior difusão no interior nordestino" no início do século XX. O diabo é mais uma vez derrotado, "resta apenas pronunciar o esconjuro que o precipitará de volta ao inferno":

⁵⁰¹ Citado por NOVAIS, Maria Igenes Moura. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 56.

⁵⁰² MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". Op. cit., p. 85, 89.

"Riachão gritou: Jesus
homem Deus sacramentado!
Valha-me a Virgem Maria
a Mãe do Verbo Encarnado"⁵⁰³.

Note-se que a derrota final do demônio é intermediada por um apelo a Virgem Maria, tal qual em Suassuna. "Esta [última] estrofe ensálmica é o marco final da ortodoxia do poema. ... A invocação a Maria é irresistível" como ofensa e penalização da derrota final do demônio. Nos folhetos o diabo é sempre derrotado, o que mostra que o poeta popular sempre toma o partido de Deus⁵⁰⁴.

Os personagens da forma popular de cultura (o herói) por serem bons e perseverantes em sua fé, libertam-se através do sentimento religioso, conseguindo como prêmio a riqueza material ou então a salvação da alma. "Em '*O rico avarento*', o Tirateima, o pobre que é sacrificado pela avareza do rico, não tem uma recompensa explícita, pois, nem fica rico, nem chega a entrar no céu. O seu prêmio é ficar vivo, tendo a fé para lhe garantir uma futura recompensa, aspecto também adaptado aos *Autos* e à *Farsa da boa preguiça*. Já o rico recebe o que merece: é levado pelos diabos"⁵⁰⁵, aspecto que se repete na *Farsa da boa preguiça*.

6. CATOLICISMO SERTANEJO

Na introdução à "*Seleta*", o prof. Silviano Santiago chama a atenção para as especificidades de um catolicismo nordestino em Suassuna. Esta percepção das

⁵⁰³ Citado por PONTES, Mário. "O diabo na literatura de cordel". *Revista de Cultura Vozes*. Outubro 1970, Volume LXIV, nº 8, p. 33.

⁵⁰⁴ PONTES, Mário. "O diabo na literatura de cordel". Op. cit., p. 31, 33.

⁵⁰⁵ NOVAIS, Maria Ignes Moura. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 127.

especificidades de um catolicismo sertanejo é também sugerida por outros autores, e é muito explorado por Suassuna na “*Pedra do reino*”, para caracterizar a religiosidade de Quaderna.

Enrique Martínez-López, por exemplo, vê Suassuna como um reformista católico. Vejamos:

"As danças macabras, como gênero literário, tiveram sua melhor época no outono da Idade Média, quando, decaído o senhorio feudal, os vilões começaram a levantar a cabeça; e que todavia se prolongam durante os anos da Reforma por motivos óbvios. A Reforma é também o momento mais propício a literatura que põe a sabedoria na boca do louco. Basta recordar o erasmismo e seus rebentos peninsulares: Gil Vicente -- cujo *Auto da barca da glória* bem pode ter em conta Suassuna -- ou Cervantes. Ou a importância que adquirem no teatro os graciosos, bobos, simples e tolos. São pois as danças macabras e os loucos sábios duas modalidades de literatura especificamente reformista. Que significa isto? Significa que se trata de corrigir -- com prudência, com tolerância, com uma margem de segurança para o reformador -- uma estrutura poderosa e sólida. Isto é muito erasmista. Não sou eu -- se desculpa o reformista -- quem desmascara a vileza humana dos grandes, é a morte. Não sou eu quem confunde os poderosos, senão a irresponsável loucura. Levanto essa questão porque o teatro, este auto e outras peças de Suassuna, é reformista. Se trata de um reformismo católico, que conta também com o protestantismo. Porque Suassuna é um converso. E um homem que se batiza aos 24 anos tem que chegar necessariamente revisando, protestando, tratando de justificar ante sua consciência os possíveis reparos de sua grave decisão. Daqui o temor a escandalizar seus correligionários. Temor que o levou inconscientemente a por a responsabilidade de sua sátira sobre a cabeça inocente dos loucos ou o rigor indiscriminante da morte. Temor que obrigou Suassuna a numerosas explicações: assim, o palhaço de seu auto, porta-voz do escritor, sai esclarecendo cada passo do modo correto de interpretar a obra..."⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ MARTINEZ-LÓPEZ, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". Op. cit., p. 89, 93-94.

Esse aspecto de um catolicismo sertanejo parece ser também comum aos folhetos. Roberto Câmara Benjamin, por exemplo, ao analisar religião nos folhetos do Nordeste, identifica no sertão um "catolicismo caboclo" cuja representação se reflete naqueles textos da forma popular de cultura. "Os folhetos são obra de gente do interior e a essa gente é destinada a sua mensagem. Refletem não somente a formação cultural do poeta, em geral semi-letrado, mas sobretudo o ambiente em que se situa e o público a que se destina". Os poetas divulgam, portanto, a fé, os desvios, combatem o ateísmo e o protestantismo: e isso é feito sem a intervenção da hierarquia da igreja, espontaneamente. "Essa posição é autêntica e corresponde não a consagração do poeta à pastoral, mas sua fidelidade à tradição, ao meio onde vive, ao espírito de sua gente. O folheto apresenta em sua plenitude a religião do povo, cheia de superstições, crendices, temores, promessas e penitências -- o catolicismo caboclo. O poeta respeita e reflete o seu público"⁵⁰⁷.

Esse autor caracteriza essa forma sertaneja de religiosidade:

"A religião da maioria ainda é o catolicismo. Mas, como ressalta Sylvio Rabello, 'embora se digam fiéis a Igreja Católica, os sertanejos praticam uma religião em que muitos deuses constituem o que chamam a Corte Celeste -- uma corte sem hierarquia, cada deus pequenino exercitando por conta própria os seus poderes naturais; relegando Deus Padre, Todo Poderoso a uma posição honorífica ou de ócio com dignidade. Há os que protegem da fome, os que curam bicheira do gado, os que livram os roçados das lagartas, os que fecham o corpo às renações do inimigo, os que saram mordedura de cobra, os que ajudam a morrer, além de muitos outros que curam doenças específicas"⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ BENJAMIN, Roberto Câmara. "A religião nos folhetos populares". *Revista de cultura Vozes*. Outubro 1970, Volume LXIV, nº 8, p. 21, 28.

⁵⁰⁸ BENJAMIN, Roberto Câmara. "A religião nos folhetos populares". Op. cit., p. 22.

É neste ambiente que surgiram "santos por aclamação" como o Padre Cícero Romão Batista que, canonizado pelo povo, é representado nos folhetos como santo milagroso. Os folhetos mencionam sermões ou cartas do padre, onde ele prega a penitência e anuncia o fim dos tempos. Há ainda folhetos denominados "exemplos", que narram "casos": "São estórias de pessoas que foram castigadas pela sua falta de fé, por terem blasfemado, por terem demonstrado publicamente desrespeito àqueles sacerdotes, às suas palavras ou que levem uma vida devassa. São sempre protestantes ou ateus que acabam convertidos. Trata-se, na verdade, da catequese pelo exemplo"⁵⁰⁹. Daí uma provável explicação para o ateísmo de João da Cruz ou Aderaldo Catação.

O mais difundido destes folhetos "exemplos" é o caso "*A moça que virou cobra*" por descrer de Pe. Cícero. Nesta linha há outros, como "*Exemplo da mulher que nasceu chifre porque blasfemou do Padre Cícero do Juazeiro*", de Severino Gonçalves de Oliveira (também autor do folheto anterior). E também "*Exemplo dum crente que profanou de Frei Damião*", de Vicente Vitorino. Há outros folhetos "exemplos", como "*O exemplo do homem que atirou na Virgem da Conceição*", e o "*Exemplo do protestante que profanou de Santo Amaro*", de Severino Gonçalves de Oliveira⁵¹⁰.

Tal qual a apropriação de Suassuna da representação da Virgem Maria difundida pelos folhetos, também nestes textos da forma popular de cultura o fio condutor é o perdão e a (re)conversão ao catolicismo.

7. REPRESENTAÇÕES DO DIABO

Alguns autores vêem a presença do tema do diabo nos textos da forma popular de cultura desde a Antiguidade clássica:

⁵⁰⁹ BENJAMIN, Roberto Câmara. "A religião nos folhetos populares". Op. cit., p. 25-26.

⁵¹⁰ BENJAMIN, Roberto Câmara. "A religião nos folhetos populares". Op. cit., p. 26.

"Encontramo-la [o desafio], com efeito, desde os tempos homéricos, podemos rastreá-la na literatura latina e descobri-la bem viva na época trovadoresca. É por essa altura que o diabo, diversificando a sua atividade de tentador, assume freqüentemente a figura do menestrel, com a qual penetra nos castelos, atraindo a atenção do auditório de senhores e donzelas para os seus dotes artísticos, o brilho do improvisado, a narração fascinante dos seus feitos"⁵¹¹.

No caso do Brasil, os folhetos parecem se apropriar de textos teológicos. É o caso do folheto "*A peleja de Manoel Riachão com o diabo*", de José Bernardo da Silva, no qual a apologética do personagem Riachão revela profunda influência da teologia dos missionários do século XIX, cujas prédicas também se repetem nos discursos e escritos de "profetas sertanejos como Antonio Conseleiro (compare-se, por exemplo, as citações feitas por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, com as profecias atribuídas pelo povo ao lendário frei Vidal da Penha)"⁵¹². Note-se que Suassuna sempre reitera sua dívida intelectual com o livro *Os Sertões* e seu autor.

O ciclo do diabo passou por modificações entre 1930-1940. Motivado por um lento processo de dessacralização no Nordeste depois de 1930, surgiu uma nova representação da figura do diabo. Isso é evidente no folheto "*A eleição do diabo e a posse de Lampião no inferno*", na qual Severino G. de Oliveira narra que Lampião venceu o diabo no próprio inferno, e adotou medidas de moralização do além. "Embora conservando -- especialmente na descrição do ambiente infernal e na designação dos seus habitantes -- alguns traços da tradição medieval, o poema foge completamente aos propósitos apologéticos"⁵¹³.

Note-se que a produção intelectual de Suassuna (em sua maioria textos dos anos 1950) reflete a preocupação com o desaparecimento da tradição literária da forma popular de cultura.

⁵¹¹ PONTES, Mário. "O diabo na literatura de cordel". Op. cit., p. 32.

⁵¹² PONTES, Mário. "O diabo na literatura de cordel". Op. cit., p. 32.

⁵¹³ PONTES, Mário. "O diabo na literatura de cordel". Op. cit., p. 34. Com Robert Muchembled pode-se questionar a informação que a representação ocidental do demônio seja medieval. Muchembled argumenta que tal representação foi estabelecida pela igreja vitoriosa da Contra-Reforma.

Também muito comum nas narrativas pias populares é a movimentação onipresente do demônio. Todos elementos habituais nos contos folclóricos. No “*Auto de João da Cruz*” Suassuna aproveita, por exemplo, traços da forma popular de cultura ao reiterar a crença de que a encruzilhada é o lugar onde se pactua com o demônio, ou identificar o demônio com o número três (três dons, repetir três vezes as mesmas palavras, três pagamentos pela alma), ou ainda a menção freqüente aos tremores sentidos por João da Cruz ao fazer os pactos com o demônio (aspecto depois repedido por João Grilo).

Na “*Farsa da boa preguiça*”, por exemplo, o ricaço Aderaldo Catação, ao perder uma aposta para o poeta preguiçoso Joaquim Simão, lança-lhe uma praga demoníaca:

ADERALDO - O Diabo queime essa peste,
 leve essa besta danada!
 ...
 Que o Cão te enfie uma figa!
 Que a Morte corte teu couro
 e Satanás te persiga!⁵¹⁴

Note-se que o ricaço, apesar de ser ateu, parece compartilhar a crença na representação do demônio predominante na forma popular de cultura.

A poesia dos folhetos integram-se ao ciclo de luta entre o bem e o mal. "Mesmo quando Deus e o Diabo não terçam armas diretamente, pode-se adivinhar a presença de ambos atrás de uma capa facilmente removível de símbolos e metáforas". A própria representação do diabo parece remontar à tradição do diabo vitorioso com a Contra-Reforma:

"Oculto ou manifesto, o Diabo dessas narrativas é sempre o do Novo Testamento, com seu traço essencial de maldade. É o invejoso que desfaz a felicidade do paraíso terrestre, o homicida, o traidor, o pai da mentira. Em suas propriedades ontológicas, modos de ação e atavios usados ao materializar-se, pouco ou nada se

⁵¹⁴ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 212.

diferencia do... Demônio do período da caça às feitiçeras. Basicamente é antropomorfo, mas com muita frequência apresenta-se dotado de apêndices na cabeça e na espinha, pés de cabra ou de pato, dentes agudos, olhos flamejantes, narinas das quais eventualmente pode expelir fogo. Pudica, a literatura de cordel não se refere às partes íntimas do Diabo e evita aludir diretamente à sua atividade erótica. Súcubos e íncubos não têm lugar nessa demologia. É preciso procurá-los como simples reminiscências nas histórias em que o Tentador rapta donzelas ou em que velhas bruxas perseguem homens jovens sem razão aparente. Em alguns casos, o antropomorfismo é radicalmente substituído pela aparência caprina, surgindo então o Diabo-bode que presidia o sabá das feitiçeras. Em ocasiões raras, pode tomar a forma de serpente ou integrar-se na licantropia".

"É evidente, porém, que sob a aparência monstruosa o Diabo assustaria os vivos e estragaria por antecipação o seu trabalho de conquista das almas. Assim, o mais apropriado é aparecer como homem normal. E neste caso apenas uma particularidade é capaz de denunciá-lo aos olhos do cristão experiente, instruído e sustentado na fé. Este detalhe é a cor da pele. O Diabo materializado é quase sempre um negro. E ao contrário do que possa parecer, o fato não pode ser atribuído exclusivamente ao desprezo que aqui se vota ao africano escravizado. Na verdade, o preconceito se origina em antiga tradição européia, segundo a qual o *etíope* é filho da treva e o branco filho da luz. É uma simplificação plenamente expressa nas teorias alquímicas, que relacionam o negro ao magma inicial, à inconsistência de tudo quanto antecede a criação"⁵¹⁵.

Vê-se aqui a inovação de Suassuna ao criar um Cristo negro para representar Deus. Neste caso o autor rejeita se apropriar dos folhetos, e explicita discordar de um certo preconceito de cor da pele que também perpassa a forma popular de cultura. Como ressalta o

⁵¹⁵ PONTES, Mário. "O diabo na literatura de cordel". Op. cit., p. 31.

autor: “João Grilo, o personagem popular com o qual talvez eu mais simpatize em minhas peças, tem preconceito de raça, como aliás, é comum no povo sertanejo”⁵¹⁶.

Note-se que, no “*Auto da Compadecida*”, Deus e o Diabo são colocados frente à frente e dialogam. O confronto entre bem *x* mal é melhor compreendido da perspectiva de considerá-lo mero recurso literário que exporá as representações e práticas religiosas ocidentais (fundamentadas no período da Reforma e Contra-Reforma⁵¹⁷). Um exemplo da exploração dessas representações é o clássico tema da venda da alma. No entremez “*Auto de João da Cruz*”, de Suassuna, João da Cruz é revoltado e ateu. “Busca desesperadamente superar a carência material e o caminho que encontra é o pacto com as forças malignas”⁵¹⁸. Já no folheto de Leandro Gomes de Barros, João da Cruz é um ateu que arrepende-se depois de uma revelação em sonho, converte-se e procura a salvação.

8. A MORTE DO POETA

Em Suassuna, através da noção cristã de salvação compreende-se o sentido da morte: uma vez que a salvação supera a morte. Veja-se o exemplo de João da Cruz, personagem que quer dirigir seu destino. Mas não escapa à dimensão do tempo e da morte, problemas que o levam a questionar a vida. Ou seja, o personagem do folheto, na recriação de Suassuna, ganha outra dimensão: de ateu encarna uma espécie de anti-Cristo que encara problemas universais: as contradições do ser, a incompreensão da finitude, a morte. João é coagido a vender sua alma, e depois é coagido a se salvar. A síntese é a superação da morte através da fé, da salvação.

⁵¹⁶ SUASSUNA. “Ermany Satiro, os Cangaceiros e Eu”. *Jornal da Semana*. Recife : ano 1, nº 43, de 7 a 13 outubro 1973.

⁵¹⁷ Cf. MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: Séculos XII-XX*. Op. cit., p. 7.

⁵¹⁸ NOVAIS, Maria Igenes Moura . *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 110. Essa autora critica o aspecto ideológico-religioso da obra de Suassuna provavelmente por considerá-la descrição do real concreto. Ela observa, por exemplo, que o personagem João da Cruz “reage à salvação de várias maneiras até que finalmente, na velhice, é dominado e manipulado pelas forças do bem”. Id., p. 110.

As estratégias para superar o demônio e a morte relacionam-se a forma como Suassuna concebe a função da literatura. Ludibriar a morte e o demônio são, para o poeta Suassuna, o próprio motivo para a existência e urdidura da escrita que, ao tornar-se texto impresso, torna o autor imortal e multiplica seu tempo de vida ao infinito.

Eis como o poeta Suassuna vê esse problema (na introdução à peça “A pena e a lei”):

“O 1º ato de ‘A pena e a lei’ denomina-se ‘A inconveniência de ter coragem’. Deve ser encenado como se se tratasse de representação de mamulengos, com os atores caracterizados como bonecos de teatro nordestino, com gestos mecanizados e rápidos. No segundo ato – que se chama ‘O caso do novilho furtado’ – os atores já representam num meio-termo entre boneco e gente, com caracterização mais atenuada, mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro, que sugira a incompetência, a ineficiência, o desgracioso que, a despeito de sua condição espiritual, existe no homem. Somente no 3º ato é que os atores aparecem com rostos e gestos teatralmente normais – isto é, normais dentro do poético teatral – para indicar que só então, com a morte é que ‘nos transformamos em nós mesmos’... Dois personagens, porém, Cheiroso e Cheirosa, desde a introdução que se apresentam como os demais no 2º ato; e assim permanecem nos entreatos, porque nesses momentos representam, como pessoas, os donos do mamulengo. Cheiroso sugere o Cristo no 3º ato, e Cheirosa faz a Marieta em toda a peça, pelo que a segunda representa a introdução, os entreatos e o 2º ato como meio-termo entre boneco e gente, o 1º ato como mamulengo, e o 3º como gente de farsa”⁵¹⁹.

E no início do 2º ato o narrador e personagem, Cheiroso, lembra o leitor dessa mudança: “Os atores fingiram de bonecos, porque a história foi escrita com esse cunho popular do mamulengo nordestino. Agora, porém, representarão como gente, mas imitando

⁵¹⁹ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 29-31.

bonecos, para indicar que, enquanto estivermos aqui na terra, somos seres grosseiros, mecanizados, materializados”⁵²⁰.

Essa reflexão sobre o sentido da morte é também feita pelo poeta João, o retirante que, ao morrer de fome na peça “*A pena e a lei*”, encarna o apóstolo João na cena do julgamento. No momento em que sua alma chega na cena do julgamento, João expressa a sua consciência de saber que morreu (ao contrário dos outros personagens-defuntos), e faz algumas comparações entre morte e poesia que podem ser pensadas também como explicação do porquê Suassuna privilegia os temas julgamento e salvação da alma em sua obra literária. Eis as palavras do poeta João:

JOAO – Mas é claro que eu sei que estou morto! Sabe lá você quantas vezes eu encarei minha morte? Vocês pensam que um poeta é homem para afracar com esse risco? Eu convivi a vida inteira com minha morte. Vocês passam a vida dando as costas para ela: é por isso que, quando a morte aparece, não sabem nem o que está acontecendo. É por isso que eu sabia, e vocês, não!⁵²¹

A partir dessa reflexão de João, o retirante faminto que foge da seca e morre, e também de João o apóstolo de Jesus e poeta bíblico, poderíamos talvez pensar que tais palavras podem expressar algo da mente do poeta Ariano Suassuna: ele não se vê como um “homem para afracar” diante da morte inevitável, pois o poeta Suassuna convive “a vida inteira” com ela. Poder-se-ia ainda acrescentar no intuito de ampliar a compreensão de sua biografia: conviveu desde a infância com a morte, pois viu na morte trágica do pai uma experiência do seu futuro convívio com o sertão. Da biblioteca do pai assassinado também veio a leitura do livro *Os Sertões*, uma história de violência e morte no sertão agrário. Enfim, essa experiência de apropriação ou recriação dos mitos da forma popular de literatura talvez

⁵²⁰ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 88.

⁵²¹ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 186-187.

tenha marcado o poeta de tal forma que sua obra é uma busca voraz para decifrar o mistério cristão da salvação, ou seja, do que ocorre após a morte. E não só: mas de compreender ou valorizar a representação da morte, julgamento e salvação que surge na forma popular de literatura.

Talvez aí alguns dos motivos do porquê tal tema é tão freqüente nas obras do poeta Ariano Suassuna. Seu esforço de trabalho para romper a separação artificial e dicotômica entre as categorias intelectuais como “popular” e “erudito”⁵²², no sentido de compreender temas como morte, julgamento e salvação da alma.

Também na introdução ao texto de “*O santo e a porca*”, Suassuna justifica o porquê a maioria dos seus textos refere-se ao problema do julgamento da alma, a morte, ao inferno, ao demônio:

“‘*O santo e a porca*’ apresenta a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós. A vida é traição, uma traição contínua. Traição nossa a Deus e aos seres que mais amamos. Traição dos acontecimentos a nós, dentro do absurdo de nossa condição, pois, de um ponto de vista meramente humano, a morte, por exemplo, não só não tem sentido, como retira toda e qualquer possibilidade de sentido à vida”⁵²³.

Suassuna não só reitera sua crença no cristianismo (a vida “se fosse sem Deus era sem sentido”), como mostra sua exegese bíblica: diz, por exemplo, que o personagem Euricão

⁵²² Hoje, duas ou três décadas depois dos principais textos de Suassuna, a crítica a essa separação binária constitui uma das principais preocupações dos historiadores. Ver, por exemplo, CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Petrópolis : Vozes, 2002, volume 2. CHARTIER, Roger. *Sociedad y escritura en la edad moderna*. México : Instituto Mora, 1995, particularmente capítulo 5, “‘Cultura popular’: retorno a um conceito historiográfico”, p. 121-138. BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

⁵²³ SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 3ª ed., Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1979, p. 4.

Engole-Cobra é um árabe pois ele quis insinuar, “através disso, nossa própria condição de desterrados: ‘não temos, aqui, cidade permanente’ (Hebreus 13, 14)”⁵²⁴.

Parece, pois, que a morte é um dos temas centrais de Suassuna pois o sentido da vida, para ele, estaria em Deus: por isso muitos de seus textos dramáticos exploram a situação limite entre a morte e a situação do além morte. Ele próprio confessa uma influência de Dostoievski, quando nota que a porca onde Euricão guarda dinheiro “apresenta a vida como um impasse, cuja única saída é Deus”. Pois, “‘Se Deus não existe, tudo é permitido’”, frase de Ivan Karamazov que justifica a questão fundamental da peça “O santo e a porca”: sem Deus “o mundo moral ficaria inteiramente destituído de sentido”, esclarece Suassuna. Ou seja, o que “Euricão descobre, de repente, esmagado, é que, se Deus não existe, tudo é absurdo”⁵²⁵.

Um exemplo das variadas representações que a morte tem na forma popular de cultura é mencionado por Suassuna através de João, poeta retirante e faminto que vê a morte Caetana:

JOÃO – Bem, eu tomei parte no velório de Joaquim. Mateus, irmão dele, foi quem pagou a cachaça. Cada excelência que se cantava, eu fazia um verso em homenagem ao morto e tomava uma lapada. Quando o dia amanheceu, de lapada em lapada eu já estava às quedas. Enterrou-se Joaquim e eu saí cantando pela estrada. Aí, dei um tombo maior, e caí com a cara virada para o sol. Senti que estava esquentando, esquentando, foi me dando aquela agonia, aquela agonia, e que agonia foi essa, meu senhor, que quando dei acordo de mim, a bicha estava daqui para aí, me olhando!

MARIETA – A bicha? Que bicha?

JOÃO – Ora que bicha! Caetana, minha filha!

PADRE ANTÔNIO – Caetana? Caetana é bicha: Quem é Caetana?

⁵²⁴ SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Op. cit., p. 5.

⁵²⁵ SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Op. cit., p. 5.

BENEDITO – É a morte, padre! Esse povo é engraçado: estuda, se forma, lê tudo quanto é de livro, e não sabe que o nome da morte é Caetana!

JOÃO – Pois bem. Ai eu me virei para Caetana e disse: Que é que há? Aí ela disse: Nada! Aí eu disse: Como vai? Aí ela disse: Eu, vou bem, você é que eu não sei, compadre! Aí ela fez uma cara meio esquisita pra meu lado e eu disse: Nunca me viu não? Aí ela disse: Não, mas vou ver agora mesmo! Ainda bem ela não tinha fechado a boca...

JOAQUIM – Você esticou!

JOÃO – Não, encolhi! Poeta é assim: morre dobrado, abraçado com a morte!⁵²⁶

Ou então poderíamos acrescentar: o poeta é assim, reflete e pensa na morte, inconformado com a finitude da vida e do corpo, na busca de imortalizar-se através da sua obra.

9. A QUESTÃO DO JULGAMENTO DA ALMA

Como é perceptível, a utilização do tema do julgamento da alma é uma obsessão nos textos de Suassuna. Após o "*Auto de João da Cruz*", o tema é retomado nos entremezes "*O castigo da soberba*" (1953) e "*O rico avarento*" (1954), no "*Auto da Compadecida*" (1955), em "*A pena e a lei*" (1959) e na "*Farsa da boa preguiça*" (1960)", como viu-se acima.

Uma das principais características de Suassuna é, pois, a seleção de personagens e de temas da forma popular de cultura: transcende, assim, uma problemática regional para

⁵²⁶ SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Op. cit., p. 191.

alcançar uma universal. Nossa Senhora, a "advogada dos pobres" no julgamento⁵²⁷, também tem outros nomes e formas: a Compadecida no "*Auto da Compadecida*", a Virgem em "*O castigo da soberba*". Regina, no "*Auto de João da Cruz*", assemelha-se à Virgem, no hora do julgamento das almas. São Miguel e São Pedro aparecem em "*O castigo da soberba*" e na "*Farsa da boa preguiça*", nesta última sob os nomes de Miguel Arcanjo e Simão Pedro.

Numa comparação entre o texto de Leandro Gomes de Barros e o texto de Suassuna sobre João da Cruz, destaca-se que em ambos o nome e a idade são os mesmos. "Outro elemento é o fato do herói ser ateu. No folheto, João da Cruz, após uma visão em sonho, começa a sentir remorso por não crer em Deus. Na peça de Suassuna, o personagem João da Cruz também tem uma visão: vê em sonho como se processa o julgamento após a morte". O sonho de João da Cruz, na peça, difere do sonho do personagem popular homônimo, porém a técnica é a mesma. A obra de Suassuna pode, assim, ser vista como um amálgama (derivação) da tradição popular (valores religiosos), e de valores extra-estéticos (valores morais e sociais). Eis o esquema: 1] tradição popular (valores religiosos): fé, amor a Deus, misericórdia; 2] valores extra-estéticos (valores morais e sociais): honra, valentia, crítica à avareza, à falta de solidariedade humana⁵²⁸.

Suassuna apropria-se de forma intertextual do tema do ateísmo, tema habitual à forma popular de cultura. Este é o caso, por exemplo, do 2º ato da "*Farsa da boa preguiça*", o ricaço ateu Aderaldo Catação aposta com o poeta preguiçoso Joaquim Simão que este será repreendido pela mulher, Nevinha, por ter ficado apenas com um pão, na sucessão de trocas que começou com uma cabra. O poeta diz que confia na mulher. E o ricaço confessa seu ateísmo:

⁵²⁷ Algumas interpretações repetem equívocos sobre o tema do julgamento nos textos de Suassuna: A morte "remete ao tema do julgamento final, tão marcante em Suassuna, não só para as almas (Cso, RA, AC, PL, FBP), como para a ressurreição de um homem novo (SP, TC, CSu)". VASSALLO, Lígia Maria Pondé. *Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro : Tese de doutorado em Letras, UFRJ, 1988, p. 132. Ou seja, o tema do julgamento não aparece em textos como "*Casamento Suspeitoso*" ou "*O Santo e a porca*".

⁵²⁸ NOVAIS, Maria Igenes Moura . *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 99-100, 138.

ADERALDO - Pois eu já sou diferente:
 Até de Deus desconfio!
 Isto é, caso ele exista,
 Coisa na qual não me fio!
 Todo mundo tem seu preço:
 O interesse, é a Lei eterna!
 É quem dirige a cabeça,
 A barriga, o peito e a perna!
 A ambição é quem comanda!
 A cobiça é quem governa!

SIMÃO - ... Então, o senhor até de Deus desconfia!
 É muita ruindade e falta de fé!⁵²⁹

O enredo da “*Farsa da boa preguiça*” confronta, pois, a fé e o ateísmo, tal qual ocorre no “*Auto de João da Cruz*”, e mesmo na cena do julgamento do “*Auto da Compadecida*”. No final do texto as almas atéias sofrem a punição clássica presente na mensagem da figuração cristã, e são conduzidas pelos demônios para o inferno. A diferença da “*Farsa da boa preguiça*” para os outros textos de Suassuna é que o casal de ricos é punido sem que haja o julgamento. E mais, sem que sequer estejam mortos: são conduzidos pelos demônios para o inferno ainda vivos.

Pode-se pensar que, na “*Farsa da boa preguiça*”, o julgamento ocorre durante todo o enredo. Desde o início da história, os dois casais (o rico e o pobre) são submetidos a vigília de Cristo e dos dois santos (S. Pedro e S. Miguel), e seus atos utilizados como formador de um juízo que, no final do texto, culmina com a punição dos ricos e a premiação dos pobres (pois continuam vivos).

Na “*Farsa da boa preguiça*”, tal qual em outros textos de Suassuna, a preocupação com o julgamento transparece, pois, como um dos temas centrais do autor. Neste texto aparece também o ateísmo ou descrença na existência da alma (e, naturalmente, no seu julgamento, objetivo do texto). Um exemplo interessante ocorre quando Clarabela namorisca com um dos vaqueiros empregados pelo marido (são dois, Fedegoso e Quebrapedra, ambos

⁵²⁹ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 200-201.

são demônios disfarçados, ambos amantes de Clarabela). Eis como a intelectual urbana de esquerda expressa seu ateísmo:

CLARABELA - Calma! Mais devagar, Fedegoso!
 Espere, ao menos, que eu me disponha!
 Mas o que me agrada mais em você
 É mesmo a brutalidade!
 Fico toda alvoroçada!
 Acho a brutalidade uma coisa tão refinada!
 Você não acha?

FEDEGOSO - Sei lá! O que eu quero é você,
 Seu corpo, seu sangue, e até sua alma!

...
 CLARABELA - Não, acredito! [na existência da alma]
 Mas você, querido, quer uma coisa impossível!
 Não existe a nossa alma!
 Isso que você chama de alma
 É uma região solitária e vazia!
 Ninguém pode se apossar dela:
 Nem mesmo nós! Alma não compensa!

FEDEGOSO - É o que você pensa!

CLARABELA - Fedegoso, você é muito estranho!
 Aliás, é isso o que me fascina em você:
 essa estranheza, essa crueldade,
 essa grosseira, essa brutalidade!
 Tenho, às vezes, a impressão
 de que você é capaz de me assassinar!
 Será?

FEDEGOSO - Talvez!

CLARABELA - Ai, que coisa cheia de poesia!
 Você é capaz de me matar!

FEDEGOSO - Sou! No corpo e na alma,
 na alma que você diz que é vazia!

CLARABELA - Ah, como tudo isso é excitante e novo!
É por isso que eu gosto do Povo:
é tão primitivo, tão puro, tão naïfe, tão ingênuo!

FEDEGOSO - Que conversa de merda é essa?
O povo é como todo mundo, o Povo é duro!
Não tem nada de ingênuo nem de primitivo!
Não tem porra nenhuma de puro!
Quer fazer o favor de se calar?

CLARABELA - Ah, um reacionário popular!
Um homem do Povo patriarcal, medieval!
Tão lindo! É maravilhoso!
E, com toda essa grosseria,
tão puro, tão formoso!

FEDEGOSO - Você é muito é safada e trastejeira!
Tem muita conversa, mas não passa
de uma cabra viciosa e traiçoeira!

248

CLARABELA - Viciosa? Como, se não há mais pecado?
Meu raciocínio é claro e calculado:
Se não há Deus, não há pecado:
Se não há pecado, não há virtude!
Se não há virtude, não há vícios reais
E, se não há vícios, não existem mulheres viciosas!
Mas enfim, dentro de seus padrões medievais...
Agora, traiçoeira é que você não pode me chamar!
Eu nunca traí você, traiçoeiro!⁵³⁰

Uma citação longa mas importante para se perceber uma vez mais as especificidades das apropriações da representação figurativa na obra de Suassuna. No final do texto tais conflitos se resolverão no além, quando o casal de ricos será levado (a força e ainda vivos) para o inferno pelos demônios Fedegoso, Quebrapedra e Andreza.

Em outros textos de Suassuna, como no entremez “*O castigo da soberba*”, há um processo de apropriação no qual ele adapta ou traduz para sua linguagem poética um folheto de mesmo nome. Em seu entremez “*O castigo da soberba*”, Suassuna omite algumas estrofes

⁵³⁰ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 244-248.

do folheto homônimo, o que implica na redução de personagens. É este o exemplo dos versos 91-96 e 163-168, que narram que "Mais de doze mil demônios" acompanhavam a alma. Tais demônios comunicavam-se entre si ("Disse os demônios duns pros outros"⁵³¹). A eliminação dessas estrofes elimina os demônios, o que não provoca desequilíbrios ao poema. Note-se que depois Suassuna reaproveita essa temática no "*Auto de João da Cruz*": pois os demônios acompanham a alma até o local onde será realizado o julgamento.

Muitos estudiosos de Suassuna interessaram-se pelo tema do julgamento da alma, e destacaram que parte da trama ocorre "em outro mundo". Mas nenhum dos autores pesquisados interessaram-se pelo aspecto figural apropriado por Suassuna da tradição do teatro católico e dos folhetos.

Um exemplo interessante do modo como Suassuna apropria-se dos folhetos é a citação a seguir (trata-se de uma comparação dos dois textos homônimos [*"O castigo da soberba"*]) do momento em que a alma entra no céu para ser julgada. Neste exemplo, Suassuna usou o recurso de passar o discurso da ordem direta para a indireta:

TABELA 1 – Comparação do folheto "*O castigo da soberba*", de Anselmo Vieira dos Santos, com o entremez homônimo, de Ariano Suassuna

FOLHETO (versos 115-120)	ENTREMEZ (versos 103-108)
Abriu-se as portas do céu, A alma viu toda alegria, Também viu Nossa Senhora, Jesus, Filho de Maria, Para Quem não pode olhar Pelas culpas que trazia.	ALMA Abrem-se as portas do céu, a morada da alegria! Já chega Nossa Senhora com o filho de Maria mas não posso olhar pra eles

⁵³¹ NOVAIS, Maria Igenes Moura . *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 58.

	pelas faltas que fazia!
--	-------------------------

Fonte: Maria Igenes Moura Novais. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 61.

Mas no final do entremez *O castigo da soberba*, Suassuna faz mudanças mais radicais:

TABELA 2 – Comparação do folheto “*O castigo da soberba*”, de Anselmo Vieira dos Santos, com o entremez homônino, de Ariano Suassuna

POEMA POPULAR (versos 355-360)	ENTREMEZ (versos 335-340)
Agora acabei o verso Minha história verdadeira... Toda vez que eu canto ele Dez mil réis vem pra algibeira, Porém hoje eu dou por cinco: Talvez não ache quem queira	Cristãos, a história é essa que vos narrei à porfia. Não se perde quem se apegava com fé, amor e alegria à Santa Igreja Católica a Cristo e à Virgem Maria.

Fonte: Maria Igenes Moura Novais. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. Op. cit., p. 62.

Em “*O castigo da soberba*”, Suassuna escreve algumas notas explicativas, e numa delas diz que seu texto "nos fala exatamente do processo de salvação da alma". Trata-se da história de um fazendeiro rico, que, distante da igreja, maltratou "os mais pobres e os mais fracos": viu, por exemplo, um semelhante a Cristo ser preso e morrer de fome, vivia "em

luxúria e vaidade!", e por isso empobrece e morre: sua "Alma... chegou as portas do Céu, ... para dar contas de Réu!". A alma diz: "Abram-se as portas do céu"⁵³², depois de apelo a São Pedro. Note-se que neste exemplo de “*O castigo da soberba*”, tão próximo do folheto, o julgamento ocorre no céu.

Como já foi dito, todo o enredo da “*Farsa da boa preguiça*” talvez possa ser visto como um julgamento. Porque do início ao fim da estória transparece que os personagens sofrem um processo de julgamento (que vai influenciar no destino posterior) das almas. Isso transparece em vários aspectos. Por exemplo: os narradores são formados por 3 personagens que representam Cristo, São Pedro e o Arcanjo Miguel. Esses narradores aparecem entre as cenas e atuam esporadicamente. São eles: Manuel Carpinteiro, que representa Cristo. Simão Pedro, que é São Pedro, e exerce a função de guardião do poeta preguiçoso Joaquim Simão (eles têm o mesmo nome). E Miguel, que representa o Arcanjo Miguel, e protege o rico e desonesto Aderaldo Catacão. Outro indício de que o julgamento começa deste o 1º ato é o fato que Cristo (como juiz) ouvir acusações aos personagens. Veja este trecho no qual Cristo repreende o protecionismo excessivo de São Pedro:

MANUEL CARPINTEIRO - E outra coisa: você anda pensando
em enriquecer seu protegido!
Veja lá: não vá me estragar a escrita!
Nem você também, São Miguel: por favor!
Um pouco de pobreza não faz mal a ninguém!

...

SIMÃO PEDRO – Prometo! Nem eu me meto
nem você [S. Miguel]! A gente deixa
o barco livre, rolar!
Jesus decide a parada
depois de tudo julgar!⁵³³

⁵³² SUASSUNA, Ariano. "O castigo da soberba". In.: *Seleção em prosa e verso*. Op. cit., p. 21, 23, 24, 26, 28.

⁵³³ SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Op. cit., p. 135-137.

Por essa última frase de São Pedro vê-se que trata-se de um julgamento da alma, só que antes da morte, e com a intervenção divina que influencia no final da história.

Gostaria, finalmente, de responder a pergunta formulada no início deste capítulo: qual seria, por fim, a função representada por João Grilo na imaginação criativa de Suassuna? Espero que este capítulo tenha evidenciado que sua função é compreender os mistérios do julgamento da alma, “a verdadeira ordem terrena, cujas leis são executadas no outro mundo” (como diz Erich Auerbach em sua interpretação de Dante, na nota 9 acima). Neste capítulo também foi possível observar, porém, que essa também pode ser a função de vários outros personagens do poeta paraibano: como João da Cruz, Euricão Engole Cobra, o poeta Joaquim Simão, ou o poeta João, retirante faminto de “*A pena e a lei*”. Claro está que o exercício de respostas e de compreensão para o problema do que ocorre depois da morte pode ser visto ainda como uma forma de busca de sentido para a morte (e, claro, também para a vida). Talvez o poeta e seus personagens imaginários busquem assim uma forma de imortalidade (que desta perspectiva também poderia ser pensada como mais uma derrota do demônio).

Mas, essa busca da imortalidade é justamente uma das principais características de Quaderna, a personagem de Suassuna com melhor caracterização psicológica. No próximo capítulo se procurará observar as suas apropriações intelectuais e culturais para, através da poesia e das letras, fugir de seu cotidiano sertanejo pobre, pedregoso e empoeirado (como Suassuna gosta de dizer).

CAPÍTULO 4: HISTÓRIA SÁTIRA E CARNAVALIZAÇÃO NO ROMANCE *A PEDRA DO REINO*

A Pedra do Reino é formada por cinco livros compostos por folhetos. Escrito entre 1958-1968, e publicado em 1971 o livro narra a sina histórica de Quaderna, o personagem de maior complexidade de Ariano Suassuna. Sua história sintetiza todas as tragédias e esperanças do Brasil⁵³⁴.

No início do livro o leitor é informado que Quaderna está preso, no ano de 1938. Sob essas condições adversas, o herói-intelectual resolve escrever a obra que o imortalizará como gênio da raça. Na cadeia, pois, Quaderna inicia a narrativa da história de sua vida.

O imaginário taperuense de Quaderna assemelha-se à vida de Suassuna. Ao ambientar a narrativa d'*A Pedra do Reino* na década de 1930, Ariano Suassuna procurou fazer um acerto de contas com seu passado. Nos primeiros anos de sua vida, Ariano viu seu pai ser assassinado, o mundo de sua infância ser destruído, e posteriormente reconstruído em torno de sua mãe, no sertão. A família Suassuna sofreu conflitos diversos na Paraíba quando seu pai, governador da Paraíba, foi assassinado por motivações políticas, gerando grandes conflitos que levariam a Guerra da Princesa, ao assassinato de João Pessoa e às especificidades da Revolução de Trinta no "norte"⁵³⁵. Porém, a história vivida pelo

⁵³⁴ Aquelas estranhas palavras que queimavam o vento assassino de trinta cercaram nossa casa, com gritos ameaças e cânticos cheios de ódio: João Dantas tinha matado o Presidente João Pessoa, longe, no Recife, e aquela multidão queria se vingar disso matando minha mãe. Tia Felipa e "os cachorros de Pedro Justino Quaderna. (...) Ouço as notas clarinadas do canto enfurecido da Vassorinha, notas que corporificam, para nós, o perigo, o fogo, a ameaça e o ódio da multidão. Parece que ainda estou ouvindo a voz amada de minha mãe dizer para meu irmão mais velho: 'Esses miseráveis pensam que nós vamos nos humilhar? Manuel, meu filho, puxe aí o canto: para mostrar a essa gente quem somos nós e quem é seu Pai, vamos todos cantar o hino do sertão, o *Hino da Princesa* ! Eu estava assombrado, sem entender bem o que era aquilo, mas cantei com meus outros irmãos, a plenos pulmões''.

⁵³⁵ Em outra passagem do romance *O Rei Degolado* Quaderna conta como a família ascendeu e de como surgiram os conflitos entre famílias na Paraíba. Diz ele: Desde 1889, com a proclamação da República, o Brasil vem se dividindo em dois partidos! Aqui na Paraíba, o dos Dantas e os Garcia Barretos, verde azul, é formado pelos Senhores da Terra, unidos ao povo que trabalha no campo. O dos Pessoas, negro vermelho, é formado por comerciantes e funcionários públicos da capital. Em 1989, vindo a República as pessoas subiram com Marechal Floriano Peixoto. Em 1911, iniciou o processo de guerras e vinganças contra os Suassuna que explodirá na revolução de 1930. Em 1927 o pai de Ariano era governador da Paraíba. Em 1930, depois de terminar o mandato

personagem Quaderna em Taperoá⁵³⁶, o interrogatório, as atitudes do juiz corregedor que o interroga, as denúncias sobre as perseguições aos comunistas, às discussões sobre o poder, críticas à política e à igreja são uma referência ao contexto do autor e de seu texto (1958-1968): ou seja, *A Pedra do Reino* é, principalmente, uma denúncia das arbitrariedades, violências, torturas e mortes perpetradas pelos militares no pós-1968. Enfim, 1938 refere-se, na verdade, a 1968.

Quaderna viu e viveu todos esses, e outros episódios⁵³⁷. Narra com humor e sátira, por exemplo, as mesquinhas disputas da vida intelectual de Taperoá, como a recusa do Instituto Histórico da Paraíba em aceitar sua associação, por sete vezes. Está sempre ladeado por seus dois fiéis amigos: o comunista Clemente, e o integralista Samuel. Ao ambientar esses dois personagens nos conturbados anos da Guerra Fria, Suassuna pinta, assim, um quadro extremamente rico do confronto ideológico do período.

O romance *da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* é considerado pelos estudiosos uma obra grandiosa, na qual Suassuna manipula diversos elementos da forma popular de cultura para compor a ambientação de seu romance. Além disso, o autor utiliza-se de um processo de miscelânea, no qual condensa na narrativa uma ampla gama de tradições intelectuais, entre eles os folhetos e a picaresca.

É importante ressaltar que o próprio Ariano Suassuna refere-se explicitamente ao gênero picaresco como suporte da sua narrativa. Este problema é salientado no prólogo do romance, escrito por Raquel de Queiroz, no qual ela afirma que Suassuna, no momento em que escrevia lhe disse que trabalhava num romance picaresco. A escritora, no entanto, discorda e relata que “picaresco é o livro, (...) mas *A Pedra do Reino* transcende tudo isso”. É

João Suassuna, então deputado federal e assassinado a tiros no Centro do Rio de Janeiro pelo pistoleiro Miguel Alves de Souza em consequência da divisão política da Paraíba que já contribuía para a eclosão, no início do mês, da revolução de 30. Ver Memórias. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, n. 10 novembro de 2000, p. 8.

⁵³⁶ A capital literária de Suassuna é Taperoá, uma pequena cidade dos Cariris Velhos, no sertão da Paraíba que ultrapassava apenas os 12 mil habitantes no censo de 1975. Taperoá foi o espaço da infância de Suassuna: ali viveu dos 6 aos 14 anos, ali estudou, descobriu a caça nas fazendas dos arredores, pertencentes a parentes ou a amigos, entre os quais a Fazenda Malhada da Onça que se torna no Romance d' Pedra do Reino a Onça Malhada da infância de Quaderna. A relação de Ariano Suassuna com o sertão, com a terra, passa obrigatoriamente por Taperoá..

⁵³⁷ Quaderna registra a ação do cangaço e as esperanças da passagem da Coluna Prestes, no interior da Paraíba

com base nestas afirmativas que pretendemos, a seguir, levantar alguns traços picarescos que compõem a obra.

Logo no início do livro observa-se que a história é contada por um narrador em primeira pessoa, ou seja, o personagem principal, Dom Pedro Dinis Quaderna, é o narrador. E seu objetivo é produzir um memorial sobre seus infortúnios: “deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu *Memorial*, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem”⁵³⁸.

A narrativa d’*A Pedra do Reino* pode ser vista, pois, como uma autobiografia de Quaderna.

A astúcia do pícaro Quaderna transparece em vários momentos do texto. O herói Quaderna lança mão da consagrada astúcia (uma característica do pícaro) para enfrentar a hostilidade do mundo e preservar sua liberdade. No momento do interrogatório, por exemplo, procura desviar a atenção do juiz-corregedor por meio de seu engenhoso discurso, e assim oculta informações possivelmente comprometedoras. Veja-se esse exemplo:

— Um o quê? — exclamou o Corregedor, dando uma espécie de bote para o meu lado. Eu, pegado de surpresa, sem saber o motivo daquele salto, repeti mais alto:— Você não disse que, na capa dos Cavaleiros do Azul, havia uma cruz?— Disse sim Senhor!— Que forma o senhor disse que tinha a marca, queimada a ferro em brasa na espádua de Dom Pedro Sebastião?— A forma de um crescente, encimado por uma cruz! — disse eu, esmagado.— Pois eu lhe pergunto, senhor Quaderna se fosse o senhor quem estivesse investigando o crime, não acharia estranha a coincidência não?— Sr. Corregedor, toda Cavahada sertaneja tem esses emblemas!— Acredito! Mas, por um motivo de pura rotina processual, convém anotar esse fato confessado pelo depoente, Dona Margarida. Anotou?— Anotei, Doutor!— Ótimo! Agora, pode continuar, Sr. Pedro Dinis Quaderna. O nó de lacraias começava a me enredar cada vez mais, nobres Senhores e belas Damas de peito macio. De modo que fui sentindo aumentar a sensação de aperto no estômago e fazendo um enorme esforço para que o Corregedor não notasse

⁵³⁸ SUASSUNA, Ariano. *O romance d’*A Pedra do Reino* o príncipe do sangue do vai-e-volta: romance armorial popular brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio: Rio de Janeiro, 1973, p. 33.

a minha perturbação que continuei a narração dos acontecimentos daquele terrível dia:— Para assistir à entrada dos Cavaleiros na rua, Sr. Corregedor, tinham vindo à Praça quase todos os moradores de nossa Vila. A Aristocracia rural e a Nobreza-de-toga tinham se distribuído num palanque, previamente armado para isso. A Burguesia urbana sentava-se em cadeiras de braço e cadeiras de balanço, espalhadas pelas calçadas da Praça. Quanto ao Povo, como diziam Clemente e Dom Eusébio Montouro, “estava, como, sempre, a pé e na poeira do chão”. No palanque, estava, portanto, o que havia de melhor entre nós, quanto a Damas e varões de alta linhagem: sendo que, logo lado a lado do Prefeito e do Presidente do Conselho, destacavam-se, flamejantes, as figuras de meus dois mestres, Clemente e Samuel (...) ⁵³⁹.

Neste extrato, observa-se o intuito de Dinis Quaderna em enganar o juiz-corregedor. Percebe-se que o personagem faz uso de um discurso rico em detalhes, particularidades. O emprego de pormenores neste discurso funciona como uma espécie de freio à narrativa, ou seja, uma forma de retardar o desenrolar das ações. Esta maneira de narrar os fatos, carregando-os de minúcias, pode ser interpretada como uma tática adotada por Quaderna para tentar trapacear o juiz.

Tal qual os personagens picarescos, Quaderna também é um excluído. No romance ele se manifesta sobre sua marginalidade. Quaderna era pobre e sua vida cinzenta só era iluminada quando assistia as cavalhadas. Diz ele que as cavalhadas e os folhetos “tudo isso (...) tornava o meu mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um reino encantado. Minha vida, cinzenta, e feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e a dependência pela ruína da fazenda de meu pai enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das cavalhadas” ⁵⁴⁰.

Sua marginalidade e exclusão estavam relacionadas com o fato dele descender do sangue dos Quadernas e dos Ferreira que, segundo o juiz corregedor eram uns fanáticos

⁵³⁹ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 390.

⁵⁴⁰ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 62.

execráveis, pois haviam sublevado o sertão com uma seita sanguinária através da degola mulheres, crianças e cachorros na localidade chamada Pedra do Reino: “A história da minha família (...) era uma espécie de estigma vergonhoso e de mancha indelével do nosso sangue. E não era para menos, quando somente meu bisavô, El Rei Dom João Ferreira Quaderna, e Execrável, no espaço de três dias mandou 53 pessoas, incluindo-se entre elas 30 crianças inocentes (...)”⁵⁴¹.

Sua ascendência familiar provém de uma extensa família que outrora exercera certo poder do sertão nordestino. Era bisneto de antigos líderes messiânicos. O romance pode também ser visto como uma tentativa do narrador de recuperar o antigo prestígio de sua família. Dessa maneira, é plausível afirmar que o protagonista do romance é um indivíduo que se coloca à margem da sociedade com o fim de realizar um projeto de ascensão social.

Tal como os pícaros, Quaderna elabora um projeto de ascensão social mediante o qual pretende retomar o *status* da sua família. Quaderna vê no seu antepassado, o rei degolado da Pedra Bonita, e nele próprio, um pobre sertanejo, o descendente de uma casa real, o verdadeiro rei Dom Pedro IV do Brasil, e não o falso dos Braganças. Em suas palavras: “Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, o Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil”⁵⁴².

Esse projeto de ascensão social, previsto inicialmente através da reconstrução do seu reino, é transferido para o campo puramente ficcional, onde Quaderna encontraria sua afirmação como escritor:

(...) ia se formando em meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente meu castelo pedregoso e amuralhado. (...) Era o quinto império profetizado por tantos poetas brasileiros e sertanejos (...). Reergueria, sem perigo de vida, as Torres de Lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono. Seria um reino literário poderoso e sertanejo...[,] uma obra cheia de estradas empoeiradas,

⁵⁴¹ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p.

30.

⁵⁴² SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p.

107.

caatingas e tabuleiros espinhosos, cruzadas por cangaceiros, montados a cavalos e vestidos de armaduras de couro. Um reino pelo sangue dos infortúnios⁵⁴³.

É, portanto, metalingüisticamente, no projeto de escrever um romance, que Quaderna realiza suas aspirações. Ou seja, ao mesmo tempo em que narra o seu projeto anti-heróico, que é o de escrever a epopéia em que ele ocuparia o lugar central, escreve também o romance que o realiza como escritor.

Quaderna não tinha título de doutor, ou seja, não havia conseguido se tornar bacharel. Tentara por sete vezes se tornar membro do Instituto Histórico Geográfico da Paraíba e fora sete vezes recusado. Com a produção de sua grande obra ele pretendia entrar para a Academia Brasileira de Letras, e obter o título de Gênio da Raça Brasileira. Pretendia ainda disputar, no vasto império da literatura oficial, o cargo de Gênio Máximo da Humanidade, que segundo ele ainda se encontrava vago.

Tal qual os pícaros, Quaderna também não acredita no trabalho como forma de ascensão social. A rejeição ao trabalho evidencia a atitude trapaceira dos pícaros. González, por exemplo, afirma que o pícaro é a manifestação da imposição de caminhos alheios ao trabalho para a ascensão social na Espanha do século XVI. A ideologia predominante no contexto histórico da época bania tanto o trabalho quanto a burguesia, o que terminava por motivar, conseqüentemente, a presença da trapaça em qualquer projeto de ascensão pessoal⁵⁴⁴. O protagonista do romance *A Pedra do Reino*, mesmo estando inserido em um outro contexto sócio-econômico de miséria, parece seguir a mesma linha de rejeição do trabalho. Na passagem abaixo, pode-se observar a posição de Quaderna com relação ao trabalho:

Num certo dia, importantíssimo para mim, eu chegara à conclusão de que legítimos ou bastardos, todos os Quadernas eram Fidalgos, e decidi jamais consentir que nenhum de nós exercesse “qualquer profissão vil de Burguês”, como diz Samuel. Lembrei-me de que todos nós, filhos de meu pai, éramos um pouco vaqueiros,

⁵⁴³ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 75.

⁵⁴⁴ GONZALÉZ, Mário. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 320.

caçadores, cantadores etc. Podíamos, portanto, nos manter todos, meio ociosos, meio criminosos, meio vagabundos e donos de nossas ventas, como todos os Fidalgos e Cavaleiros que se prezam! Era o único jeito de nos mantermos à altura de nossa linhagem, numa sociedade em que sobram poucas profissões-nobres, na estreita margem das atividades que a propriedade rural deixa. Foi por causa dessa decisão minha, Excelência, que nenhum Quaderna trabalha para filho-da-puta nenhum! Proibidos pelo consuetudinário -fidalgo da família, nenhum Quaderna tem patrão nenhum que exija de nós as obrigações e trabalhos que tem os industriais os comercinates e outros desgraçados e danados burgueses com vocação de burro de carga! Todos nós só temos profissões livres e ociosas e marginais de Fidalgos ⁵⁴⁵.

Deste modo, percebe-se que Quaderna se autodefine como nobre e que, portanto, não necessita submeter-se a nenhum ofício para recuperar seu *status* perdido.⁵⁴⁶

Além desses elementos da tradição picaresca, a sátira social também está presente no universo d'*A Pedra do Reino*. É bastante evidente na obra a fusão de uma série de aspectos sociopolíticos e ideológicos que permeiam o seu contexto de produção. González admite que, devido aos seus sincretismos, é possível ver no próprio protagonista uma síntese da realidade nacional. O pícaro Quaderna faz um retrato do regime militar dos anos pós-1964.

4.1. O ESTADO AUTORITÁRIO SEGUNDO QUADERNA

O período pós-1964 apareceu na história do Brasil marcado por um novo discurso. Entre os elementos desse discurso encontramos a afirmação de um projeto político de um Estado que se auto-impunha a tarefa de promover a inovação moral e política de toda a

⁵⁴⁵ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. cit.

⁵⁴⁶ (...) Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil. [...] sou nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, um homem sertanejo que há um século foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 33.

sociedade através de novas estratégias de dominação que passaram a empregar novas formas de controle social, dirigidas agora de maneira cada vez mais centralizadora à sociedade como um todo.

Com golpe de 1964 os militares vislumbravam o poder, mas tinham como projeto um centro de poder que passou, através de sua ideologia, a ser exclusiva na mobilização da população e cuja integração de indivíduos e grupos sociais levaria a construção de um novo Estado.

Baseado num ideal já desenvolvido por vários regimes autoritários a nova proposta política foi disseminada no Brasil por alguns segmentos da sociedade. Impulsionados pela imagem da desordem no Brasil no governo de João Goulart, os militares acabaram com a existência dos partidos políticos com o apoio das classes médias conservadoras.

O regime iniciou a sua tarefa de construir um novo homem e uma nova nação. O golpe de 1964 representava a confirmação daquilo que se instalara em Taperoá: ditadura, repressão e violência.

Segundo Quaderna houve muitas perseguições políticas em Taperoá durante o ano de 1930 e 1935. Por exemplo, o desaparecimento de Sinésio (quando Taperoá foi tomado por uma caravana de miseráveis), filho de seu padrinho assassinado, que desaparecera misteriosamente, era sempre relacionado às revoluções ou tentativas de insurreições do Brasil do período. Relacionava-se o sumiço de Sinésio às rebeliões sertanejas, ou aos tiroteios e greves comunistas que tiveram o Recife como centro, ou ainda a Guerra do verde e vermelho. Veja-se essa descrição:

Do ponto de vista geral do Brasil, com o tenso e carregado ambiente político que estávamos vivendo desde a revolução comunista de 1935 e o golpe de estado de 10 de novembro do ano passado, 1937, a nossa vila estava subvertida por muitos ódios, ressentimentos, ambições e invejas, meio endoidecida por um ambiente inquisitorial de denúncias, suspeitas, cartas anônimas e traições, as vezes as mais inesperadas.

De fato desde novembro de 1935, depois da frustrada insurreição comandada por Luís Carlos Prestes, chefe dos comunistas brasileiros, a repressão vinha sendo violenta. Estavam presos ou exilados inúmeros comunistas e liberais de esquerda da Aliança

Nacional Libertadora, partido que desencadeara a revolução e fora colocado fora da lei. Durante certo tempo, o presidente Getúlio Vargas parecera se aliar ao partido de extrema direita, a ação integralista brasileira, chefiada por Plínio Salgado (aquele mesmo que o nosso Samuel tanto admirava, colocando-o ao lado do general Francisco Franco e o Doutor Antônio de Oliveira Salazar, os três formando a grande esperança de restauração do grande império da Nova Ibéria. Mas, de repente, sem que ninguém esperasse por aquilo, o Presidente Vargas deu um golpe no dia 10 de novembro de 1937, suspendendo as eleições, as garantias constitucionais, estabelecendo uma rigorosa censura, instituindo o famoso Tribunal de Segurança Nacional e colocando os integralistas fora da lei como fizera já, dois anos antes, com os comunistas. Esperava-se para qualquer momento, um revide dos integralistas. Acabou o ano de 1937 e entramos por este de 1938. Passou janeiro, passou fevereiro, e entramos pelo mês de março. Aí, de repente, começaram a correr boatos aterrorizantes. Diziam que no dia 10 de março, tinha havido uma primeira tentativa de insurreição integralista, no Rio, tentativa que não chegara propriamente a falhar nem triunfar porque fora suspensa na última hora, tendo chegado os chefes integralistas à conclusão de que não havia, ainda, condições para o golpe de mão. Diziam, porém, que este viria agora, a qualquer momento, mais forte do que nunca.

Do nosso ponto de vista, porém, o grave é que o chefe mais importante daquela tentativa fora, ninguém mais ninguém menos do que o Contra-Almirante Frederico Villar. Quando eu soube disso, estremei, vendo o alcance do fato para o Brasil em geral e para a Paraíba e o Cariri em particular. O Contra Almirante Frederico Villar pertencia a uma família estabelecida desde o século XVIII em Taperoá, onde era proprietária de terras.

Estava-se nesse ambiente, quando chegou a villa de Taperoá um certo corregedor, homem poderoso e perigoso, aumentando os boatos que já corriam sobre a situação política. Por falta de sorte minha, fora então nesse ambiente carregado de ameaças que achara de suceder o desenlace de toda aquela terrível desventura, na qual eu me metera em 1912, e que assumira aspectos graves em 1930, culminando com os

acontecimentos desencadeados de 1935-1938 com a chegada do rapaz do cavalo branco

⁵⁴⁷.

Muito embora Quaderna situe os acontecimentos em 1935 e posteriormente em 1937, transparece o contexto do autor: 1968

Nesse ambiente, a ditadura buscou legitimar-se por meio da criação de um inimigo comum: o comunismo. Nos discursos, o comunismo era o inimigo mais perigoso da civilização.

Os comunistas representavam uma ideologia de esquerda que questionava as premissas do capitalismo e das lideranças que se diziam representantes da burguesia. Os comunistas tentaram se organizar internacionalmente para transformar o mundo de acordo com suas concepções políticas. Desse modo, foram os que mais impulsionaram a ação da polícia e da repressão. E se tornaram o alvo mais comum das denúncias e repressões.

A ditadura construiu um forte discurso anticomunista fazendo com que grande parte da população se tornasse favorável e receptiva a qualquer manifestação que os apresentasse como inimigos que impediam o Brasil de progredir econômica e socialmente.

No romance este discurso se expressa na voz das autoridades de Taperoá. Logo depois que Taperoá é tomada pela caravana daqueles que acompanhavam Sinésio, houve uma emboscada, e as autoridades foram chamadas às pressas para controlar a situação. O Comendador Basílio Monteiro, presidente da Irmandade das Almas, fez então um longo discurso contra o comunismo e, neste discurso, afirmou ser este um grande inimigo do progresso:

(...) O Comunismo, lobo disfarçado de ovelha, prepara seu assalto às instituições, e somente os cegos é que não viram, ainda o perigo que nos cerca por todos os lados, ameaçando retirar Deus dos altares, a Pátria do convívio das nações e a Família de sua posição inabalável de centro da sociedade. (...) O fantasma vermelho do Comunismo ameaça-nos por todos os lados. Os cidadãos pacatos não podem mais trabalhar, porque os comunistas e revoltados de toda natureza inventam, a toda hora,

⁵⁴⁷ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p.187-188.

greves, picuibhas e agressões e atentados de todo o tipo, para perturbar o progresso e o trabalho produtivo e ordeiro ⁵⁴⁸.

Os comunistas representavam um inimigo a combater. Na medida em que negavam a cooperação com o Estado e com a sociedade, apregoada pelo regime autoritário, os comunistas atrapalhavam a formação de uma sociedade harmoniosa.

Desse modo além de criar o inimigo o regime militar passou a perseguir os manifestantes de esquerda. Perseguições, torturas e mortes ocorreram principalmente após 1968. E o comunismo tornou-se o inimigo da nação. No romance há uma representação das torturas e desaparecimentos de pessoas inocentes. Isto é perceptível quando Quaderna descreve alguns crimes que aconteceram em Taperoá:

(...) Entre o ano de 1935 e este de 1938, tinham começado a aparecer uns crimes estranhos, entre nós. Três, sobretudo tinham impressionado mais do que os outros porque segundo o falatório da rua, vigiava, oculto dentro deles e entre outras implicações, o terrível problema político.

O primeiro fora, a princípio, encarado sob outro ângulo. O Sacristão de nossa paróquia lá um dia amanhecera morto a tiros, na porta de sua casa. Todas as manhãs, ele saía para bater o sino das seis horas, e naquele dia fora morto por um desconhecido que fugira. Primeiro atribuiu-se o crime a problemas pessoais: diziam que a mulher o enganava, motivo pelo qual ela e o amante eram os mandantes. Mas depois, por maledicência, quiseram envolver o nome do Padre Renato na história. Ora, o Padre Renato era inatacável, do ponto de vista da castidade sacerdotal. No trato com as mulheres não se conhecia um deslize seu – ao contrário da maioria de seus antecessores. Mas era odiado pelas pessoas que na rua tinham idéias parecidas com as de Clemente. Isto porque era intransigentemente “conservador e obscurantista”. Sua honradez pessoal, no caso, até aumentava o rancor das pessoas que o hostilizavam: gostariam de ter motivos para falar mal dele e não encontrando facilmente transformavam em ódio a aversão inicial. Por outro lado bastaria essa hostilidade do pessoal de Clemente contra

⁵⁴⁸ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., 428-429.

ele para tornar o Padre Renato simpático à outra ala, a de Samuel: entre estes, o Padre Renato era considerado, não digo um santo, mas uma espécie de forte, um bastião e fortaleza da Igreja em nossas paragens sertanejas.

Talvez tenha sido, portanto, o pessoal de Clemente que desejou envolver o nome do Padre Renato no crime. Já o pessoal de Samuel começou a espalhar a versão de que a morte do sacristão tinha sido realizada pelos comunistas, dispostos a atingir o Padre Renato através de seu auxiliar de confiança.

O ambiente tornava-se, aliás, cada vez mais propício a esse tipo de acontecimentos e de histórias. A morte de Elza Fernandes que fora condenada e executada, ao que se dizia por ordem pessoal e especial de Luís Carlos Prestes, chefe dos comunistas brasileiros, tornava tudo crível e tudo possível, no ambiente nacional. Mas logo esse ambiente estranho contagiaria até nossa pacata Vila.

Um dia, pouco tempo depois da morte do sacristão, um rapaz da Burguesia urbana de Taperoá, apesar de Samuel Coura ser aparentado com um dos chefes políticos mais prestigiosos do Cariri, o Coronel Joaquim Coura era irmão de um rapaz misterioso Adalberto Coura(...). Diziam que Adalberto Coura “voltara comunista”; que tivera, no Rio, uma entrevista secreta com Luís Carlos Prestes; e que no Recife entrara em contato com Silo Meireles e outros chefes revolucionários, de modo que seu reaparecimento inesperado entre nós seria ligado a uma missão secreta de que fora encarregado para o sertão.

Aí foi a vez do pessoal de Clemente: começaram a aparecer boatos de que, de fato, a emboscada na qual morrera Samuel Coura tinha sido preparada para matar seu irmão Adalberto, que deveria ter sido assassinado, a mando dos proprietários e integralistas, como represália pela morte do sacristão.

O pai de Adalberto Coura já andava apavorado com as idéias novas do filho. Tivera inúmeras discussões com o rapaz, de modo que o ambiente da casa já estava ficando insustentável para Adalberto. Com a morte de Samuel, a tempestade chegou ao auge, e o velho Feliciano Coura, chamado o filho estranho de Caim, expulsou-o de casa.

Foi aí que apareceu o terceiro crime: um padre moço, recentemente ordenado, e que fora enviado pelo bispo para ajudar o Padre Renato, apareceu morto, enforcado, todo mutilado e com os olhos vazados a ponta da faca ⁵⁴⁹.

As mortes de padres a que se refere Quaderna trata das perseguições da ditadura aos religiosos em Recife. Ariano afirma que tais alusões se referiam a morte do padre Henrique em 1969, assassinado pelos torturadores. Diz Ariano: “se você prestar atenção tem o assassinato de um jovem padre auxiliar do bispo, que aparece morto com os olhos vazados a faca. Isso é uma alusão à morte do padre Henrique, ocorrido em 1968, e eu fiz passar em 1938 ⁵⁵⁰ .

Em 11 de abril de 1964, D. Helder Camâra chegou a Pernambuco para assumir a arquidiocese de Olinda. Dois dias após assumir a arquidiocese lançou, junto com outros dezessete bispos, um manifesto à nação através do qual religiosos afirmavam que a Igreja, no exercício de sua missão, não estava vinculada a regimes ou a governos. Defendiam também modificações na economia e a liberdade de inocentes detidos em manifestações sociais. A partir de 1966, D. Helder foi acusado de demagogia pelos militares, pois questionara a situação de miséria dos agricultores do Nordeste. Em represália, D. Helder sofreu violências e perseguições. Junto com D. Helder estavam vários padres, dentre eles o padre Antonio Henrique Pereira da Silva Neto ⁵⁵¹ .

O padre Antonio Henrique, como auxiliar do arcebispo de Olinda, era responsável pelo setor da arquidiocese que dava assistência a juventude. Tinha posição clara e firme contra a repressão e o militarismo. Por celebrar uma missa em memória de um estudante morto, Edson Luiz da Lima Souto, passou a ser ameaçado de morte pelo Comando de Caça aos Comunistas. Preso, não resistiu as torturas e faleceu no Recife, em 26 de maio de 1969. O enterro do Padre Henrique transformou-se numa grande passeata pela cidade de Recife.

⁵⁴⁹ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 259-260.

⁵⁵⁰ Disponível em 08/10/2005 na www.nordesteweb.com.

⁵⁵¹ Disponível em 20/05/ 2007 na www.pe-az.com.br/domhelder/acusadores.htm.

A polícia teve uma atuação importante no regime. Quaderna destaca a atuação da polícia no romance. A fala do juiz corregedor é a fórmula encontrada por Suassuna para explorar esta faceta da ditadura. No período militar o interrogatório era feito de forma a incriminar o suspeito. Entre um dos trechos do romance é possível perceber como o crime e o criminoso são construídos no discurso do corregedor: "Anote aí dona Margarida, que o depoente confessa ser comunista, se bem que um tipo especial, porque é também monarquista". "Mais ou menos excelência", responde Quaderna ao corregedor "eu preferia que o senhor anotasse exatamente como eu disse, Monarquista de esquerda". "Está ouvindo, Dona Margarida?" - disse o corregedor, escandalizado- "Está vendo como esse pessoal é perigoso e sem escrúpulos? Anote, tudo isso é muito importante"⁵⁵².

Através do corregedor e da escritã, Dona Margarida, Suassuna reconstitui o ambiente autoritário da época da ditadura.

Durante os anos autoritários, o governo conseguiu que grande parte da população se sentisse engajada na campanha cívica para a construção de um novo Brasil. Uma das campanhas mais eficazes foi a de caça aos comunistas. Através de delações, muitas vezes feitas por meio de cartas anônimas, que eram enviadas diretamente ao presidente e que seguiam um percurso até chegar ao chefe de polícia local, a população se engajava no processo de construção desse novo Brasil. Entregar um comunista à polícia tinha um significado de bravura. Este tipo de prática se tornou tão comum que muitas vezes era motivada por vingança pessoal. É o que sucede a Quaderna. Depois de um embate físico ocasional com seu rival literário, o escriturário, Quaderna foi denunciado como principal suspeito no assassinato de seu padrinho e no desaparecimento de Sinésio⁵⁵³.

⁵⁵² SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 284-285.

⁵⁵³ Depois de ter perguntado ao corregedor se havia alguma denuncia contra ele Quaderna escuta a seguinte resposta do corregedor "Acontece que recebi uma carta anônima que o denuncia como implicado em todo este caso A carta abre uma questão e se afirma que todo o caso do fazendeiro Pedro Sebastião e seu filho Sinésio tem estreitas ligações com a revolução que os comunistas tentaram em 1935 e que, até agora, não desanimaram de levar adiante". Ver *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 400.

Naquele dia 13 de abril, Quarta feira de trevas deste nosso ano de 1938, tudo era nefasto, aziado e desfavorável, por qualquer angulo que o encarássemos. Do ponto de vista filosófico religioso, por exemplo, era o tempo da Quaresma, isto é, era o tempo daqueles terríveis quarenta dias.

Tudo isso (aliado ao ambiente político de suspeitas e delações, assim como `a terrível e sangrenta história do rapaz do cavalo branco), pesava no meu sangue e na minha cabeça, enquanto eu caminhava, com um ar envergonhado de suspeito, sob os olhos enviesados de todos os moradores da Vila. Gente que até a véspera me tratava com alguma cordialidade, agora que minha intimação se tornara rapidamente desconhecida, torcia a cara e cortava caminho para não falar comigo. Como era de esperar, a má vontade maior vinha das mulheres, principalmente as da aristocracia rural sertaneja, damas pertencentes a um círculo do qual, bastante tempo antes, eu fora “expulso como infame”, e que agora exultavam com minha perdição definitiva, espreitando-me por trás de todas as rótulas e persianas da rua⁵⁵⁴(...) Chefiados pelo escrevente, todos aqueles lacraus e piolhos de cobra que me detestavam viram que o momento era azarado para me liquidar: mandaram carta anônima que, pela terceira vez, me transformava em suspeito, enredando-me nas teias de um processo fatal, como perigoso agente político e acusado de crime ⁵⁵⁵.

Quaderna foi responsabilizado pela morte do padrinho por vários motivos, como: por descender dos execráveis reis do sertão, por se vestir de rei nas festas populares e andar com uns e outros valdevinos, e também por ter agredido involuntariamente seu rival literário, o escrevente do Cartório de seu Belarmino Gusmão.

A exemplo deste extrato do romance, muitas delações traziam a tona o grau de vigilância e de controle a que estava submetida a sociedade no contexto da ditadura. Fatos que numa época de democracia eram tidos como corriqueiros, nesse contexto tomavam proporções desmesuradas.

⁵⁵⁴ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 255.

⁵⁵⁵ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p.193.

Ao lançar mão do romance picaresco, Suassuna apropria-se da linguagem do riso, da sátira, e cria uma forma desoprimida de narrar a repressão e a perseguição que se instala no Brasil no ano de 1968, e também as ideias totalitárias da esquerda. Arésio, por exemplo, descreve o riso de Quaderna da seguinte forma:

O homem tem duas fontes de defesa – o choro e o riso. Mas o choro e o riso verdadeiros, aqueles fincados profundamente e cujo ritmo se alimenta de sangue e de subterrâneo. Dinis Quaderna não é alegre, Adalberto. Quem passou o que ele passou e viu o que ele viu, não pode ser alegre. O subterrâneos do sangue dele são como os meus, povoados de mortos sangrentos que flutuam no rio da desordem. Apenas enquanto eu resolvo meu conflito pelo choro e pelo suor do sangue e da violência, ele resolve o seu pelo riso: mas eu não sei qual mais despedaçado, se o meu sangue ou se o riso dele!⁵⁵⁶

Através do riso de Quaderna, o autor ironiza como o perigo do comunismo ameaçava a vida das pessoas de bem:

Logo depois da chegada desse impostor, apareceu na rua, puxado em cima de um carrinho, o tal Nazário Moura um velho doido que o pessoal ignorante daqui tem como profeta e que começou, logo, a gritar disparates, aumentando a agitação! mal ele acabou de gritar suas sandices ... Aí um bando de desocupados, assanhados pela chegada desse perigoso rapaz e chefiados por Piolho se agitou.(...)

Seu Siqueira, estava, naquela hora, tirando um retrato da velha viúva(...) Seu Siqueira é homem sério ponderado, e tem, como todos nós, horror a esse ambiente que está subvertendo até os costumes dos cachorros sertanejos! Seu Siqueira estava com a cabeça enfiada dentro da máquina de fole, equilibrada no tripé.... Foi exatamente nesse instante que o carro, impelido furiosamente de ladeira abaixo, ganhando velocidade e conduzindo o Profeta vinha aos gritos, pedindo socorro... projetou violentamente o tal

⁵⁵⁶ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit.

Nazário para dentro da oficina de seu Siqueira... O profeta caiu com o corpo em cima da máquina (...)

Seu Siqueira, sufocado pela indignação e pelo pano preto gritou: Chuva de aleijado! É o comunismo! Até agora, Dona Francisquinha, ainda suportei essas campanhas do comunismo contra os cidadãos pacatos, mas chuva de aleijados é demais! Vou me mudar. E eu soube de fonte fidedigna, que a resolução dele é mesmo inabalável: vai se mudar para Patos onde o comunismo também está causando desordens, mas pelo menos não chegou a esse extremo de jogar chuva de aleijados na cabeça de cidadãos ordeiros e produtivos da sociedade⁵⁵⁷.

Ariano ironiza o discurso da direita que atribuía qualquer fato as influências do comunismo. O humor satírico picaresco de Quaderna diferencia-se da comédia por ser mais intelectual que a última. Este humor surge como uma forma legítima de conhecimento e não diversão, pois, além do riso há uma sensação de aprendizado que articula elementos que aparecem fragmentados no mundo das idéias.

Outro tema presente no livro refere-se à revolução. Esse tema aparece no romance na voz de Adalberto Coura, Quaderna e Arésio.

Adalberto Coura era um rapaz magro, alvo, com os cabelos pretos, franzino, de olhos ardentes, “que luziam como olhos de febre”, e defendia idéias comunistas. Era moço e vivia escondido em uma “água furtada” que, na palavras de Quaderna e Samuel, eram “lugares altamente próprios para todos esses lacraus e piolhos de cobra sediciosos, inimigos do Gênero humano, esconderem seus pensamentos e projetos endemoniados”⁵⁵⁸.

Adalberto Coura aplaudira o ato tresloucado de Arésio de agredir o bispo com uma bofetada. Muito embora Arésio afirmasse, por diversas vezes, que agredira o padre apenas motivado por um ódio pessoal, Adalberto Coura acredita que a crueldade de Arésio expressava o ato de um revolucionário: “O gesto que você praticou hoje contra o bispo teve

⁵⁵⁷ Idem, p.424

⁵⁵⁸ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 516.

um sentido, e para, foi a prova definitiva de que você tem todas as qualidades indispensáveis a um revolucionário!”⁵⁵⁹

O comunista Adalberto Coura disse que havia chegado a hora do rompimento pela violência. Considerava também que só depois que o Sul e Recife se levantassem é que a revolução poderia acontecer⁵⁶⁰. Se fosse necessário, iriam recorrer a assassinatos e terrorismo: “Na Rússia, não foi assim que tudo começou? Disse Adalberto. Uma certa tolerância, a paz dos charcos, é programa de todos os grupos que detém o poder. A Paz, em certos momentos, só serve para favorecer a ordem constituída, o que, em nosso caso significa a manutenção da injustiça e do mal. Por isso é que precisamos começar a matar”⁵⁶¹. E Adalberto propõe a Arésio: “Vamos aproveitar a confusão da rua você indo comigo terei condições para matar o Juiz, o Prefeito, e o Padre”⁵⁶².

Além de querer colocar a revolução em prática as teorias revolucionárias de Adalberto estavam embasadas em textos filosóficos. Ele era leitor de um livro intitulado “*Pensamentos sobre o Estado*”. Na versão de Quaderna, o livro tinha características que fizeram Arésio rir. O anúncio na capa, de que aquela era a primeira edição, indicava que o autor esperava grande demanda de público, para logo imprimir-se outra edição. Na folha de rosto também via-se escrito: “Coleção de livros eternos”, numa clara alusão à significação do livro para Adalberto. O livro tinha uma introdução minúscula e dizia textualmente: “Este livro está dividido em três partes sobre a Vida e a Verdade - decorre a última, a parte sobre o Estado, a mais importante de todas, principalmente por anunciar a realização, no mundo, do verdadeiro Estado num futuro de cuja chegada as atuais experiências e êxitos do socialismo são o primeiros arautos”⁵⁶³.

⁵⁵⁹ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 518.

⁵⁶⁰ SUASSUNA, Ariano. *O romance d'a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 518.

⁵⁶¹ SUASSUNA, Ariano. *O romance d'a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 518-519.

⁵⁶² SUASSUNA, Ariano. *O romance d'a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 519.

⁵⁶³ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 532.

Quaderna relembra que quando Adalberto Coura leu um trecho do livro, Arésio riu. O trecho dizia o seguinte: “E embora os pensamentos nele contidos não expressem com fidelidade o alto esforço mental que exigiam do autor, o leitor perceberá que eles encerram a mais elevada filosofia”⁵⁶⁴.

Segundo Quaderna a conversa girou então em torno “dos setenta e dois aforismos que o livro” continha, e que, elaborados pelo “alto esforço mental do autor” revelavam, segundo sua própria opinião, “a mais elevada filosofia”⁵⁶⁵.

Durante a conversa debateu-se as duas partes iniciais do livro: a vida e a verdade. Arésio expressou sua opinião sobre as diferenças no mundo, e defendeu o direito à disputa e à violência: “o homem era, naturalmente, cruel e ávido e a vontade do poder era a verdadeira mola de todos os nossos atos maus”, dizia Arésio⁵⁶⁶. Adalberto, apesar de concordar com Arésio, dizia que “O estado deve existir, cada vez mais sólido e forte, exatamente para que todos os homens possam satisfazer, com perfeição e em segurança, suas necessidades e sua vontade de poder!”. E concluía: “o único remédio é a instauração do Estado, o Estado de futuro, onde o interesse de um será o interesse de todos”⁵⁶⁷.

Quaderna afirma que, além de falarem sobre a vida, também debateram sobre a verdade. “E a verdade”? disse Arésio. E Adalberto respondeu: “Chama-se verdade, Arésio, uma afirmação com a qual mais de um homem concorda. Quanto maior o número desses homens maior a importância dessa verdade. O resto é confusão. Daí eu dizer que em meu livrinho que quanto mais verdade sociais e menos verdades individuais existirem, mais

⁵⁶⁴ SUASSUNA, Ariano. *O romance d'a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 532.

⁵⁶⁵ SUASSUNA, Ariano. *O romance d'a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 533.

⁵⁶⁶ SUASSUNA, Ariano. *O romance d'a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 533.

⁵⁶⁷ SUASSUNA, Ariano. *O romance d'a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 533.

progresso, compreensão e felicidade entre os homens”⁵⁶⁸. Adalberto considerava também que as afirmações do livro eram incontestáveis, pois registrava o testemunho de todos:

o testemunho de todos os homens comprova que, no tempo da selvageria, havia um número de verdades infinitamente inferior ao de agora, com a civilização e o seu desenvolvimento. E isso era de se esperar: porque é a organização econômica total e absoluta que produz a organização das verdades parciais num todo indiscutível. Será da organização e da semelhança de todas as verdades num todo comum que decorrerá a paz de todosl.⁵⁶⁹

Na concepção de Estado do comunista Adalberto Coura, não haveria nenhum enigma, nenhum mistério e todas as perguntas filosóficas teriam respostas absolutamente idênticas por parte de todos os indivíduos, um estado onde não existiria desordem, oposições e choques. Para Adalberto, a construção desse Estado deveria ser feita, inicialmente, pela revolução. Mas, através da educação total, seria formada uma sociedade tão perfeita que cada pessoa de uma determinada idade pensaria absolutamente do mesmo modo que outra de outra idade semelhante. Não haveria choque de gerações porque cada faixa etária seria aproveitada em setores independentes de trabalho: “E os sonhos e pensamentos extravagantes de cada indivíduo como ficariam?”, pergunta Arésio. “Também não haverá nada disso”, responde Adalberto. “Todos os pensamentos de todos os indivíduos girarão em torno das coisas e interesses do estado”. Pois, “chegará o dia em que a organização total do Estado triunfará. Haverá leis para o pensamento, para as ações, para os sentimentos, para alegrias, para os julgamentos, para as individualidades e até para as surpresas. Haverá uma conduta estabelecida e determinada para cada situação”.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ SUASSUNA, Ariano. *O romance d'a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 533- 534.

⁵⁶⁹ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 534.

⁵⁷⁰ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op.Cit. p. 535.

4.2. A TRADIÇÃO SATÍRICA CARNAVALESCA

Além de elementos da tradição picaresca, *A Pedra do Reino* contém princípios da tradição do carnaval. Isto não significa dizer que todo o enredo do romance seja um alegre carnaval, com a censura suspensa e a hierarquia abolida. O que ocorre é a utilização de recursos carnavalescos, como o rebaixamento, com o sentido profundamente crítico, acentuando o caráter paródico dos discursos caricaturais de alguns personagens.

Para se compreender os aspectos do riso carnavalesco de Quaderna, é necessário comentar o conceito de carnavalização literária de Mikhail Bakhtin. Bakhtin considera a carnavalização uma das bases da sátira. Ele estuda a cultura popular na obra de Rabelais, principalmente sua obra cômica, e na introdução do livro, expõe sua concepção de mundo carnavalizado. O conceito reporta-se à expressão temporária de diversas formas e manifestações do riso que se opunham à cultura oficial, e séria, do mundo feudal. Dentre elas destacam-se as festas carnavalescas nas praças públicas, os ritos cômicos, as paródias, as obras cômicas orais e escritas. O vocabulário familiar é composto por insultos, juramentos e palavras de baixo calão.

Segundo Bakhtin os festejos carnavalescos eram uma espécie de segunda vida do povo, e eram a própria quebra de hierarquia, tabus e regras propagadas no universo medieval, de modo que instauravam uma nova visão de mundo baseada no avesso.⁵⁷¹ O carnaval é uma forma de espetáculo, de caráter ritual, que se constitui numa existência dupla, num espetáculo sem palco e sem distinção entre atores e espectadores. O carnaval cria, de fato, formas concreto-sensoriais simbólicas que culminam em uma “cosmovisão carnavalesca”. Essa cosmovisão é o inverso da visão de mundo tradicional que se tem fora do carnaval. Segundo Bakhtin:

“O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação

⁵⁷¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 4-5.

carnavalesca. Não se contempla, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada de sua ordem habitual em certo sentido uma vida” ás avessas” um “mundo invertido”⁵⁷².

O carnaval cria um mundo do qual ninguém é excluído e onde não há discriminados, nem conceitos como pessoas ou ações inferiores ou superiores, e por isso há possibilidade de inversão do mundo. O carnaval mistura o sagrado e o profano, o sublime e o desprezível, a sabedoria e a tolice, o grande e o pequeno.

Bakhtin expõe as quatro categorias carnavalescas que controem o carvnaval. A primeira categoria é o livre contato familiar. A segunda é a excentricidade, que revela os aspectos ocultos da natureza humana. A terceira categoria são “messáliances carnavalescas”. A quarta categoria é a profanação que se dá pelos sacrilégios carnavalescos e também pelas paródias carnavalescas de textos sagrados.

A principal tônica do carnaval é a inversão. Durante o carnaval são revogadas as restrições extra-carnavalescas, isto, e as leis e proibições, que sustentam o sistema e a ordem da vida comum: “revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta”⁵⁷³. No carnaval personagens tidas como excêntricas passam a ser naturais. Tal espaço representa a libertação do mundo tradicional, mundo opressor que retira dos homens o espaço da liberdade. O carnaval é um fenômeno revolucionário que contribui para a formação do caráter revolucionário da literatura satírica.

A carnavalização é um dos elementos que formam a sátira. A linguagem carnavalesca é ambivalente. A ambivalência carnavalesca se manifesta no ritual de destronamento do rei do carnaval através de uma coroação bufã. No momento em que se inicia a coroação daquele que representa o anti-rei, já se manifesta o destronamento, que enfatiza as contradições do carnaval, como a morte e renovação. Segundo Bakhtin o carnaval é a festa em que tudo destrói e tudo renova⁵⁷⁴. A coroação e o destronamneto representam a vulnerabilidade do sistema político.

⁵⁷² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio Forense Universitária, 1981, p. 105.

⁵⁷³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio Forense Universitária, 1981, p. 123.

⁵⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio Forense Universitária, 1981, p. 107.

A ambivalência é um elemento fundamental na composição do riso na sátira. As imagens carnavalescas são sempre ambivalentes: tentam abarcar e unir os dois polos do devir, os dois elementos de uma antítese. Nesse sentido procura sugerir que, no universo narrativo, todas as coisas vivem na fronteira do contrário.

Segundo Bakhtin, o riso “abrange dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança e crise. No auto do riso carnavalesco combinam-se a morte e renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco”⁵⁷⁵.

A profanação, a aviltação e a paródia são características do carnaval. A paródia é a recriação de um texto, geralmente célebre e conhecido, normalmente reescrito em uma linguagem contestadora, irônica, zombeteira, crítica, satírica, humorística, jocosa.

O carnaval constitui uma forma de contestação social e política. Sua estrutura é ambivalente e o discurso da carnavalização modifica as leis da linguagem. Segundo Bakhtin as formas carnavalescas, ao serem tranpostas para a linguagem da literatura, se convertem em meios de interpretação artística cujas palavras são dotadas de uma generalização simbólica. Camadas da vida podem ser encontradas e expressas por meio dessa linguagem⁵⁷⁶.

A sátira ri de assuntos e pessoas "sérias", para denunciar o que há por trás da fachada nobre impingida à sociedade. O riso satírico, portanto, é oposto à idealização épica. Sendo o riso satírico em geral extremamente sarcástico, o grotesco é um dos procedimentos favoritos do satirista. Segundo Bakhtin, o termo "grotesco" deriva do substantivo italiano *grotta* que significa gruta. Informa-nos Bakhtin que o termo refere-se a um certo tipo de pintura decorativa, encontrada, em fins do século XV, em escavações realizadas em Roma. Afirma que essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si⁵⁷⁷. Com o tempo, o

⁵⁷⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio Forense Universitária, 1981, p. 109.

⁵⁷⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio Forense Universitária, 1981, p. 136.

⁵⁷⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 28.

sentido de grotesco alarga-se, passando a referir-se não somente àquele tipo de pintura, mas a um estilo de representação que se caracteriza pelo exagero, o excesso⁵⁷⁸. O tema do grotesco é desenvolvido no livro de Rabelais em várias séries: séries do corpo humano, séries da indumentária, séries de nutrição, séries de bebida e embriaguez, séries sexuais, ou copulação, série de mortes, série de excrementos⁵⁷⁹. Destaca-se aqui a série do corpo e a série do sexo⁵⁸⁰. O corpo humano é representado por Rabelais sob vários aspectos, sob o aspecto anatômico-fisiológico, através de uma forma bufa, e por fim através de uma analogia fantástica e grosseira⁵⁸¹.

Com o intuito de promover a sátira encontra-se em Rabelais a fusão do corpo humano com o corpo animal, de modo a reforçar a degradação do corpo. Bakhtin afirma que “degradar significa entrar em comunicação com a parte inferior do corpo, o ventre, e os órgãos genitais e em consequência também com os atos do coito, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais”⁵⁸². O grotesco enfatiza, pela hipérbole, àquilo que Bakhtin denomina de baixo corporal: orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz⁵⁸³. Grotesco e sátira sempre estiveram intimamente relacionados. Assim como o estilo grotesco, a sátira não era reconhecida pela poética clássica. A etimologia latina da palavra, em que "*satura*" significa "mistura", já indica um dos motivos para marginalização da sátira pela poética clássica: o total desrespeito à unidade de tom. Pois, uma das características da sátira antiga é a apropriação paródica dos mais diversos gêneros literários da Antiguidade, incluindo uma heterogeneidade de estilos em

⁵⁷⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 265.

⁵⁷⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, p. 285.

⁵⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, p. 286.

⁵⁸¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, p. 2

⁵⁸² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 25.

⁵⁸³ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 23.

que prosa e verso se encontravam misturados no mesmo texto. Mas em outro estudo etimológico, ligada à língua grega, a sátira está associada à figura mítica do sátiro, lembrando uma de suas características mais importantes, já encontrada na comédia antiga e transmitida ao romance: a irreverência. O que caracteriza a irreverência satírica é o seu caráter denunciador e moralizador. O objetivo da sátira é atacar os males da sociedade, é castigar os costumes pelo riso. Por seu caráter denunciador, a sátira é essencialmente paródica, pois se constrói através do rebaixamento de personalidades (reais ou fictícias), instituições e temas que, segundo as convenções clássicas, deveriam ser tratados em estilo elevado. Sendo o riso satírico sarcástico, grotesco, anti-épico, trata-se de uma denúncia de falsa nobreza que costuma mostrar a deformação do corpo da personagem satirizada como uma alegoria dos seus defeitos morais. É este procedimento que encontramos na caracterização do corregedor que interroga e tenta incriminar Quaderna. Neste trecho do romance *A Pedra do Reino* encontra-se uma nítida expressão do grotesco. Usando uma linguagem grotesca Quaderna descreve o corregedor da seguinte forma:

Clemente e Samuel (...) iam falando do corregedor, que ambos consideravam uma das águias mais eficientes, perigosas e cruéis da magistratura (...) O Corregedor era um homem gordo, ... com astutos olhos de porco implantados numa testa baixa e com uma crueldade dificilmente dissimulada no rosto, que ele procura manter afável mas que, justificando seu apelido, parecia a cabeça de um cruzamento de caititu com cascavel ... Corria a notícia que ele se celebrizara nos processos instaurados em Trinta pelos famosos Tribunais revolucionários. Aí funcionando como acusador, fora tão cruel e eficiente que impressionara o governo revolucionário e radical de Antenor Navarro, o qual (...) termina por lhe dar esse posto importante, e cobiçado de corregedor. (...) Agora, que Antenor Navarro morrera tinha que mostrar competência e vinha como corregedor a nossa cidade. O corregedor passara de acusador dos "tribunais revolucionários" a vigilante da guarda da "ordem pública"⁵⁸⁴.

⁵⁸⁴ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 267-269.

Em *A Pedra do Reino* o corregedor personifica o terror e a polícia da ditadura. A polícia no período do golpe assumiu uma dimensão especial. Perdeu definitivamente sua origem que visava ao bem público, ou mesmo sua dimensão burguesa pós-revolução Francesa que a instituiu como um agente armado para a repressão de crimes e desmandos do povo, para adquirir um papel legal, juntamente com as instituições que a circundavam de perto, de intervenção direta sobre o cidadão e sua psique⁵⁸⁵.

O governo passou a ser o Estado, e a polícia adquiriu o *status* do mais importante dos órgãos de poder da sociedade: personificava o braço executivo da figura do ditador, e de um novo projeto político.

A polícia passou, assim, a ter em mãos os meios legais que lhe permitiam agir de acordo com seus padrões e critérios. Estendeu a todos suas normas de ação e repressão. É, pois, através do discurso satírico que Ariano revela a faceta policialesca do corregedor.

A representação física e psicológica do corregedor revela uma das mais importantes características do grotesco: a hipérbole das partes do corpo que se relacionam com o baixo corporal. Entretanto, ao contrário do grotesco em Rabelais, o baixo corporal do corregedor não comporta um valor positivo. Em Ariano, o grotesco limita-se a um valor plenamente denegridor, realizando uma de suas mais antigas funções: a satirização.

Além do corregedor, Quaderna descreve ainda Dona Carmem, mãe de Margarida, a escritã e auxiliar do juiz corregedor. Novamente a carnavalização e o grotesco aparecem nessa caricatura da representante de uma organização da ordem familiar, conservadora e direitista: *As Virtuosas Damas do Cálice Sagrado de Taperoá*, ou *A VidaCasta*. Segundo Quaderna:

Dona Margarida era moça pertencente a aristocracia rural sertaneja e fora indicada ao Corregedor por uma organização feminista, direitista, patriótica e religiosa, que, fundada pelo integralista Samuel, nos dias que tinham precedido a revolução

⁵⁸⁵ Apenas depois de 1760 o termo polícia começava a ser usado na Franca seguindo o seu significado atual. Anteriormente, porém, no século XVI, a palavra havia sido introduzida na Franca com o significado da boa gestão dos negócios públicos. In: Bismael Moraes. *Direito e Polícia*. Referindo-se a Hélio Tornaghi, *Instituições de Processo Penal*. Vol. 2/ 198. São Paulo: Saraiva, 1977.

comunista de 35, exercia ainda papel notável na vida de nossa vila. Era da ala feminina da **Ordem dos Cavaleiros da Esfera Armilar** e chama-se **As Virtuosas Damas do Cálice Sagrado de Taperoá** chamada abreviadamente **A vidacasta**, nome que resume ainda por cima um programa de moral e religião, vida casta. A mãe de Dona Margarida é presidente perpétua da organização ⁵⁸⁶.

Em 1935, Dona Carmem Gutierrez Torres Martins era, segundo Quaderna uma mulher de 40 anos. Usava ainda as modas do tempo em que fora moça. Era magra, de pernas finas, arqueadas, e tinha uma franja caída até os olhos:

O resto do cabelo, pretos e estirados cortados a nazarena, ladeavam-lhe o rosto formando dois arcos negros que partindo do alto da cabeça _ onde se repartiam por uma risca-vinham até o meio das bochechas. Tinha o rosto e todo o corpo finos e magros, os olhos grandes pretos e meio aboticados. E, como os braços eram, também finos e arqueados, ladeando o busto magro, Dom Eusébio Monturo, homem de língua solta e irreverente dizia que o enorme medalhão Dona Carmem fazia pender sempre do pescoço de uma longa corrente de prata destinava-se a indicar às pessoas se ela estava de frente ou de costas. Eusébio costumava acrescentar; “ Aquela mulher é toda entre parênteses ! Tem a cara entre parênteses, por causa do cabelo. Tem o corpo entre parênteses, por causa dos braços de macaco raquítico. E por causa das pernas finas, cabeludas e meio arqueadas para dentro, tem até, a *perseguida* entre parênteses ⁵⁸⁷

Dona Carmem se vestia a modo dos anos de 1920 e suas roupas ousadas lhe criavam situações inusitadas. Segundo Quaderna usava saia curta e blusa folgada na cintura e apertada nos quadris. Costumava usar, também, um decote generoso que descobria parte dos seios. E

⁵⁸⁶ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit,

⁵⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 419

era por causa dessas roupas ousadas que aconteciam a Dona Carmem tantas aventuras que ela sempre escapava por um triz de ser vítima de absurdos. Segundo Quaderna, era raro o dia em que Dona Carmem não chegasse à Biblioteca contando uma história terrível que lhe sucedera nas ruas de Taperoá, tão pacatas para as outras mulheres. Eram histórias de perigosas perseguições de sertanejos brancos ou homens de maus costumes. Dona Carmem fizera com o marido uma viagem a Europa, que era sempre evocada como base de sua autoridade para opinar sobre teatro, música e literatura. Quaderna destaca também que quando ela conversava tinha o hábito de se curvar, ora para rir, ou para expressar a profunda dor ante uma comunicação dolorosa, ou para expressar respeito mesmo diante de uma opinião que ela não concordasse. Em tais momentos os homens tinham o privilégio de usufruir da companhia dela e normalmente espichavam “o olho e o pescoço tentando ver alguma coisa que existia ou não existia – abaixo do decote, pois em tais momentos o vestido se afastava do busto deixando ver as profundezas. Nesse momento ela costumava apertar o medalhão contra o peito e ocultava da vista dos curiosos toda as surpresas que o vestido cobria!”⁵⁸⁸.

Segundo Quaderna, no dia em que a cavalcada chegou a cidade de Taperoá a presidente perpétua das *Virtuosas Damas do Cálice Sagrado de Taperoá* teve novamente sua moral ameaçada. Segundo o relato da própria Dona Carmem, ela fora vítima de inesperado ataque de um cachorro:

Eu estava como o sr. sabe, no Palanque, quando aqueles homens esquisitos soltaram as feras enjauladas no meio da Praça e começou o rebuliço! Senti uma fraqueza nas pernas, mas vi que, se desmaiasse, as Onças me comeriam, pelo que resolvi não desmaiar! O que sei é que quando dei por mim, estava no beco que sai da Praça parada, perturbada, imobilizada pelo terror (...). De repente, eu me senti agarrada por trás, na altura dos quadris, ou, melhor, pela cintura e por mãos que, habituada como sou a essas tentativas, vi logo que não podiam ser de homem! Aliás, para ser mais precisa, vi logo que aquilo não podiam ser homem!... Apavorada me virei para trás. Sabe o que estava me agarrando? (...) era um cachorro Um cachorro grande, pardo, esquisito, mas um cachorro! O cachorro tentou morde-la?_ Não (.. .)quando me virei, o

588

Id.

cachorro tinha se agarrado em minha cintura com as patas dianteiras. As patas traseiras estavam no chão, e o senhor não imagina a situação embaraçosa em que fiquei quando de repente, ele começou a fazer, com as ancas, uns movimentos estranhos em direção às minhas pernas e os meus quadris! Ficou assim um bom tempo, sem me soltar, sem me soltar mas também sem me morder, e eu não sabia quais eram, na verdade, as intenções dele, ali com aquela posição e aqueles movimentos estranhos. (...) Quando me soltou, meu primeiro pensamento foi: *Atrevido desse jeito, esse cachorro não pode ser daqui, de jeito nenhum.*

Na momento da emboscada contra Sinésio, Dona Carmem foi também atacada na praça. Achou que devia ser um homem atrevido mas concluiu que era um cachorro. Para o comendador, tal ataque foi motivado pelo comunismo. A influência do comunismo mudara o comportamento das pessoas e até dos animais. No diálogo entre Dona Carmem e o sr. Silvério, novamente o perigo do comunismo reaparece no texto de modo satírico:

(...)Tudo agora é o fim do mundo Dona Carmem, e os cachorros de hoje em dia não respeitam mais ninguém influenciados pelo comunismo! A senhora não se admire mais nada, porque do jeito que as coisas vão, daqui a pouco até os cachorros sertanejos menos conceituados vão andar no maior dos atrevimentos! Se ainda fosse um cachorro de respeito, um cachorro civilizado, como os da Alemanha, ainda ia! Mas um cachorro reles desses um cachorro qualquer, de pé- de -serra, sentir-se no direito de se escanchar nas cadeiras das senhoras, aí não, é demais ! E a senhora vai ver, isso é só o começo! Dagora em diante, tudo vai caminhar de mal a pior! Com esse impostor perigoso que chegou aqui, hoje, com essa ciganagem, com essa negralhada ladrona que lhe serve de acompanhamento, a desordem vai ter tal impulso, vai aumentar tanto, que daqui a pouco, uma senhora de respeito não vai mais poder sair para a rua sem que os cachorros atrevidos faltem com respeito devido a ela! Isso, com os cachorros: das pessoas não quero nem falar.⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit, p. 423.

Além das caricaturas, Quaderna usa as aberrações sexuais para rir e se vingar da escrivã e do corregedor. A carnavalização e o grotesco são novamente citados no texto. Quaderna, além de ser incriminado como suspeito pela morte de seu padrinho, e de ser considerado como um líder que pretendia fazer uma revolução junto com Sinésio e com os miseráveis que o acompanhavam, é delatado pela escrivã Margarida ao juiz corregedor como um sujeito que vivia na mais vergonhosa promiscuidade com mulheres de má vida e andava com o que existia de pior na ralé de Taperoá: bêbados, doidos, cantadores, ladrões de cavalo, contrabandistas de cachaça e vagabundos de toda espécie. Margarida havia dito também que ele era dono de uma casa de recursos, uma espécie de prostíbulo, intitulada “Estalagem à Távola Redonda”, lugar onde os rapazes ricos e desocupados da vila tinham encontros suspeitos com mulheres de maus costumes mediante pagamento de taxa⁵⁹⁰.

Depois de ser perguntado se ele era amigos de três cantadores bêbados e vagabundos, informações que ampliavam a condição do depoente como criminoso, Quaderna confirma sua suspeita que a informante fora Dona Margarida e resolve se vingar. Diz ele:

Conhecendo, como conhecia de nossa célebre viagem, seu feroz pudor virginal de jovem virtuosa dama do cálice sagrado resolvi me vingar por esse caminho. E comecei a bancar o discreto a fim de espicaçar a curiosidade do corregedor. Excelência – de fato eu era muito amigo de Marcolino Arapuá, mas agora estamos meio rompido, por um motivo que não sei se posso revelar.

— Não pode revelar? Ora não pode! Pode, e tem que revelar! [Disse o corregedor]⁵⁹¹.

E então Quaderna explica por que havia rompido com o amigo:

⁵⁹⁰ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta..* Op. Cit, p. 285-286.

⁵⁹¹ SUASSUNA, Ariano. *O romance d' a Pedra do Reino o príncipe do sangue do vai-e-volta .* Op. Cit, 286.

— Porque no quintal da minha casa tem umas bananeiras Excelência. Um dia, de tarde, fui chegando lá, e ouvi uma voz dizendo assim, entre as bananeiras e o muro: - Ah minha filha se você tivesse o pé redondo, agora eu lhe dava um par de sapatos! Cheguei para perto, e, quando vi, era Marcolino Arapuá que estava fudendo uma burra minha. Ao dizer isso olhei para Margarida ela estava da cor de um tomate e completamente vesga, com as mãos como que paralisadas e encarquilhadas sobre o teclado da máquina. Sentindo-se vingado, continuei para o corredor, como se aquilo fosse a coisa mais natural do mundo:

— Eu não gosto de molecagens com as burras da minha sela, aí fui e rompi com Marcolino!

Imagens grotescas, palavrões, trocadilhos, também exemplos de como a linguagem carnavalesca se institui n' *A Pedra do Reino*.

4.3. OS ALMANAQUES: LEITURAS E APROPRIAÇÕES EM *A PEDRA DO REINO*

Ariano Suassuna aponta constantemente a vinculação de sua obra com a forma popular de cultura. Desde a sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*, Ariano iniciou a tentativa de recriar a literatura popular em seus textos. Desse modo jamais deixou de expor as fontes populares referindo-se a um trabalho de criação e recriação com base nos elementos herdados da tradição.

No romance *A Pedra do Reino* há exemplos de apropriação de almanaques. Quaderna, “como astrólogo e dizedor de sorte” mantém, no jornal da cidade de Taperoá, uma coluna de horóscopo inspirada em sua leitura de almanaques⁵⁹². Quaderna cria uma seita religiosa e nos rituais que ele realiza carrega sempre uma espécie de almanaque astrológico que pertencera ao seu pai. Assim ele narra tais rituais: “Abri o Caderno Astrológico que meu pai me legara, copiado cuidadosamente pelo próprio punho dele com tinta negra e vermelha, herança

⁵⁹² SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 398.

inestimável para a minha carreira de poeta de sangue, de ciência e de planeta, de decifrador e mestre dos Arcanos do Tarô”⁵⁹³.

Através do personagem Pedro Dinis Quaderna, Ariano Suassuna registra a importância das crenças populares nos astros e a presença dos almanaques no Nordeste⁵⁹⁴.

Dom Pedro Dinis Quaderna acredita na influência dos astros. As previsões astrológicas adquirem grande destaque no romance:

Vinha provar, mais uma vez que a astrologia não falha. De fato, ainda na Carnaúba, eu consultara os astros sobre minha expedição, e encontrara o seguinte no *Almanaque*: para os nascidos sob o signo de Gêmeos o tempo será favorável, por causa dos influxos benéficos do Planeta Mercúrio. Viagem melhorará assuntos amorosos, financeiros, políticos e sociais. Grande achado. Pessoa mal intencionada quererá intervir, mas não obterá sucesso. Seja mais observador. Era claro, claríssimo até! A viagem à Pedra do Reino seria favorável à monarquia dos Quadernas e eu deveria ser o mais observador possível, não só para evitar as interferências daqueles mal intencionados dos Pereiras, como também para entender um sinal, um achado que os astros terminariam me indicando⁵⁹⁵.

Quaderna defendia também que muitos acontecimentos e até mesmo o comportamento humano podia ser explicado pela influência dos astros. Um bom exemplo é a narrativa de Quaderna do ato enfurecido de Arésio, filho de seu padrinho. No dia em que a cavalgada misteriosa chegara à cidade de Taperoá, Arésio entrou inesperadamente no recinto onde estavam as autoridades e agrediu o bispo:

⁵⁹³ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 452.

⁵⁹⁴ Cf. SUASSUNA, Ariano. *Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue da vai não volta*. Op. Cit., p. 435-436.

⁵⁹⁵ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue vai não torna*. Op. Cit., p. 95.

O Filho mais velho de meu padrinho era naquele ano, Sr. Corregedor, um homem de 35 anos, mais alto do que baixo. Mas era tão ossudo, membrudo e formalizado que sua estatura alta ficava equilibrada pela robustez, dando a impressão de que ele era de altura só muito acima da mediana. Qualquer pessoa que punha os olhos em cima dele, via logo que era um homem dotado. Don Eusébio Monteiro tinha hábito de fazer comparações disparatadas e que não suportava Arésio, costumava dizer que ele parecia o cruzamento de jumenta com carro preto. Apesar dos exageros e da língua solta de dom Eusébio, um mestre em astrologia como eu, saberia logo que, ao dizer isso, ele estava mais perto da verdade do que os outros talvez pensassem. De fato Arésio, nascido em 22 de março de 1900, tinha recebido, ao nascer, os influxos maléficos do planeta Marte, e pertencia, exatamente, ao signo do Carneiro que talvez explicasse a expressão cruzamento de carneiro com Diaba fêmea “que Don Eusébio usava em relação à ele. Como vossa excelência deve saber Marte, Planeta ubicado no quinto céu, e astro ardente, seco, do fogo, noturno e de caráter masculino. Os nascidos sob seu influxo tem estatura média ou alta, cabelos negros, ou vermelhos, as vezes lisos, às vezes encaracolados, mas sempre curtos, duros e com aparência de escova”, segundo nos ensina o Lunário Perpétuo. O corpo dos marcianos acusa brutalidade: a cabeça é forte, o tronco é quadrado e peludo, os olhos são penetrantes e de expressão fixa, a voz é forte e metálica. São sempre corajosos, mas rudes e agressivos, com tendência à irascibilidade, ao ódio e a crueldade. Impõe seu comando e são impelidos pelo sangue de seu planeta, a satisfazer as exigências de seus sentidos violentos e implacáveis, isto de modo brutal em tudo - no jogo, nos prazeres do amor, nas bebidas, e eventualmente, nas orgias a que se entregam. A comida preferida deles é a carne sangrenta e meio crua, principalmente a carne de caça, assim como todos os demais pratos com condimentos fortes. Nos casos benéficos saem do contingente marciano da humanidade os grandes guerreiros, os soldados, e aqui no sertão, os grandes cangaceiros. Nos casos em que o influxo de Marte pega uma alma pequena e uma compleição mesquinha surgida de outras circunstâncias, nascem os ferreiros e os açougueiros, que vão satisfazer, no serviço dessas profissões, o gosto marciano pelo sangue, pelos metais e pelos instrumentos cortantes. Por outro lado senhor corregedor, no caso de Arésio, o influxo

de Marte se agravava, porque o signo em que ele é mais poderoso é exatamente o do carneiro, cujo elemento é o fogo, cuja pedra é o rubi pedra vermelha e cálida - cujos metais são o Ferro, o Imã, o Azougue e o Aço, e cuja cor é o vermelho sangue. Assim quem combina o signo carneiro com alguma conjunção maligna de planetas hostis, tem disposições incontroláveis para a violência, o egoísmo, os perigos a sensualidade e a lascívia, para as rixas violentas e para as orgias, podendo praticar os maiores excessos e chegar até os crimes de sangue. E que o signo do carneiro impressiona o fel, o sangue, os rins e as partes genitais, sendo sua influência, sobretudo, violenta dentro da primeira Década e “crítica” quando se dá “em trono e exaltação de Marte”, o que sucede exatamente, a 22 de março, dia do nascimento astroso e fatídico do meu primo don Arésio Garcia Barreto -, o Príncipe Cáprico desta minha fatídica e astrosa epopéia! Foi somente, pois, por não serem Mestres em Astrologia que as pessoas da sala ficaram espantadas com a brutalidade do gesto para eles inesperado e absurdo, de Arésio(...) ⁵⁹⁶.

Para Quaderna, as atitudes destemperadas de Arésio, quando agrediu o bispo, poderiam ser explicadas pela astrologia. Arésio pertencia ao signo do carneiro e naquele instante estava sob influência do planeta Marte. Segundo Quaderna, os nascidos sob esse influxo eram impelidos pelo sangue e, portanto, predispostos às violências. O signo de carneiro associada às conjunções de planetas hostis apresentava no indivíduo disposições para a violência, egoísmo, orgias e rixas violentas.

Leitor de almanaques, Quaderna afirma que tais publicações eram uma espécie de enciclopédia popular, redigida em linguagem acessível que reunia variados tipos de conhecimentos eruditos e populares. Declarava Quaderna que consultava constantemente o almanaque para buscar informações como, por exemplo, sobre o calendário, poesias, trechos literários, anedotas, charadas, logogrifos e provérbios⁵⁹⁷.

⁵⁹⁶ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai não torna*. Op. Cit., p. 131.

⁵⁹⁷ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue da vai não volta*. Op. Cit., p.131.

Quaderna registra ainda que havia alguns almanaques que circulavam pelo sertão. Ele cita particularmente o *Almanaque de Campina Grande*, de 1950:

(...) o nosso conhecido Euclides Villar emigrou para Campina Grande fundando ali o *Almanaque de Campina Grande*. Além de fotógrafo, ele era charadista, mestre em logogrifos e enigmas -em verso. Com ele e meu pai eu tinha me iniciado nesta nobre arte, escarnecida por Clemente e Samuel. Mas foram as charadas e o logogrifo que me abriram as portas do *Almanaque de Campina Grande* e, através dele, as de outras publicações congêneres, entre as quais a mais importante era o *Almanaque Charadístico e Literário Luso-brasileiro* com seu suplemento anual o Édipo. Depois de me tornar colaborador deste livro célebre, passei a ser mais respeitado, apesar das picuinhas que Samuel e Clemente ainda me moviam, morrendo de inveja e despeito por dentro.⁵⁹⁸

Os almanaques populares e a astrologia, tal qual os folhetos, fazem parte da tradição rural do nordeste.

Os prognósticos astrológicos e os almanaques populares sempre foram muito consultados no mundo rural.⁵⁹⁹ Essa tradição do culto à astrologia é antiga.⁶⁰⁰ Da Antiguidade Clássica até finais do século XVII a astrologia e aristotelismo partilhavam aspectos centrais de uma cosmologia assentada na estrita distinção entre a região celeste e a região terrena, e na influência da região celeste sobre a terra. No século XVI, a astrologia fazia parte da imagem que o homem culto tinha do universo e de seu funcionamento⁶⁰¹. Nascida da fusão entre religião e ciência, a astrologia sustentava-se numa total humanização do cosmos e na

⁵⁹⁸ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai não torna*. Op. Cit, p. 131.

⁵⁹⁹ THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 237.

⁶⁰⁰ THORNDIKE, Lynn. "The true place of Astrology in the history of Science". *Isis*, 46 (1955), p. 273-274. Ver ainda ROSSI, Paulo. *A Ciência e a Filosofia dos Modernos. Aspectos da Revolução científica*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 262-269.

⁶⁰¹ Cf. GARIN, Eugene. *O Zodíaco da Vida. A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 134. CAROLINO, Luis Miguel. *Ciência, Astrologia e Sociedade. A Teoria da influência celeste em Portugal (1593-1755)*. Porto: Fundação Caloste Gulbenkian, 1991, p. 22.

integração dos comportamentos e emoções do homem no plano cósmico⁶⁰². Os astros, mais do que a realidade meramente físicas, eram concebidos, pelos cultivadores e defensores da astrologia nas vésperas do século XVII, como dotados de vida e ação. A astrologia constituída, assim, “uma coerente e orgânica visão de mundo”, estava baseada na distinção, hierarquia e influência de céu/terra em toda sociedade⁶⁰³.

Entre os estudiosos da astrologia aceitava-se que os quatro elementos que constituíam a região sublunar - terra, ar, fogo e água - eram mantidos no seu estado de incessante permuta pelo movimento dos corpos celestiais. Acreditava-se que os vários planetas transmitiam diferentes quantidades das quatro qualidades fisiológicas de calor e frio, secura e umidade⁶⁰⁴. Na interação entre corpos celestes e terrestres podia-se compreender as mudanças físicas na

⁶⁰² Ver por exemplo a publicação em 1593 de *Commentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu in quatuor libros de Coelo Aristotelis Stagiritae*. Esta obra foi concebida como livro de suporte ao ensino das matérias de Cosmologia no Colégio das Artes de Coimbra e destacava-se pela extensão que dava a um topos: a teoria da influência dos corpos celestes no mundo sublunar ou terrestre. Astrologia he huma das ciências que Aristóteles chamava de ciência mista; quero dizer que he Philosophica, que he matemática. A astrologia aparecia definida como ciência intermediária, ou seja, ocupava dentro da taxonomia uma posição entre a física, que estudava o ser natural, e a matemática que visava o ser quantificável. Cf. NASCIMENTO, Carlos Ribeiro do “Le statut epistemologique des sciences intermédiaires, selon Saint Thomas D’ Aquin. *Cahiers d’ Etudes Medievales*, 2 (1974), pp. 33-95.

⁶⁰³ ROSSI, Paulo. “Sobre o declínio da Astrologia nos Inícios da Idade Moderna”. In: *A ciência e a Filosofia dos Modernos. Aspectos da Revolução Científica*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 30. A cosmovisão assentada na astrologia defendida por alguns grupos tem chamado a atenção dos historiadores hoje. BURKE, Peter. *El renascimento italiano. Cultura e sociedad em Itália*. Madrid, Alianza editorial, 1995, p. 174 - 177. CURRY, Patrick. *Prophecy and Power: Astrology in Early modern england*. Cambridge: Polity Press, 1989. CURRY, Patrick. “Astrology in early Modern England: the making of a vulgar knowledge” in: S. Pumfrey, p. Rossi e L. R. Slawinski (eds.), *Science, Culture and Popular Belief in renaissance Europe*, Manchester/Nova Iorque, Manchester University Press, 1991, pp. 274-291. GARIN, Eugenio. *O zodíaco da vida. A polémica sobre a astrologia do século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

⁶⁰⁴ Havia muitos exemplos apresentados de como se operava a influência celeste na terra. Entre os corpos celestes mais mencionados estava o sol visto como a fonte da vida. Ao Sol eram atribuídos outros poderes particulares, como o poder heliotrópico –, ou seja, a capacidade de fazer rodar as plantas e as flores de girassol de nascente para poente e a capacidade de produzir o “canto do galo de madrugada”. Iguamente consensuais eram as manifestações da influência exercida pela Lua, planeta tido por noturno e feminino, que a tradição astrológica se habituara a relacionar com a umidade e o frio. Considerava a comunidade filosófica, com Ptolomeu, que a lua estava mais próximo do mundo inferior e por isso sua influência era melhor sentida produzindo uma maior e mais rica variedade de efeitos. Para além dos efeitos genericamente atribuídos aos astros, pela influência da lua se explicava o abrir e fechar das ostras, conchas o comportamento dos animais e, sobretudo, o curioso movimento das marés. Porém, a influência do mundo celeste na realidade terrena não se limitava à preponderância solar ou lunar. Reconhecia-se igualmente aos outros corpos celestes, - os planetas e as estrelas fixas - a capacidade de influírem sobre a realidade terrena. CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, pp. 50-51.

terra. Essa relação entre os eventos terrenos e o movimento dos céus era apenas um exemplo dos muitos laços e correspondências que mantinha o universo coeso.⁶⁰⁵ Desse modo a astrologia era uma disciplina mais ou menos aceita por todos.⁶⁰⁶

A prática da astrologia era composta de quatro ramos principais. Primeiro havia as previsões gerais, baseada nos movimentos futuros dos céus e que levavam em conta certos eventos iminentes tais como eclipses do sol ou da lua, ou as conjunções dos principais planetas em uma casa do zodíaco. Tais previsões diziam respeito ao clima, ao estado das colheitas, à mortalidade e às epidemias, à política e a guerra. Em segundo lugar, havia os mapas do céu no momento do nascimento de uma pessoa, que poderiam ser feitos na hora da chegada do bebê a pedido dos pais, ou poderiam ser reconstruídos para indivíduos adultos que pudessem fornecer detalhes sobre o momento do nascimento. Através do horóscopo se poderia prever o temperamento, sorte, acontecimentos e ações futuras⁶⁰⁷. O horóscopo feito no nascimento podia ser reforçado por revoluções anuais, em que o astrólogo calculava as perspectivas do indivíduo para o ano que estava por vir.⁶⁰⁸ As previsões podiam vir acompanhadas de outras artes divinatórias⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ Segundo a cosmologia aristotélica – ptolomaica, a região celeste era composta na sua íntegra por um quinto elemento útil que alguns autores nomeavam de éter celestial, e que se encontrava em estado de perfeição e, logo, de inalterabilidade. Nesta região encontravam-se apenas as estrelas fixas, e os planetas em número de sete (girando em orbes, para alguns seres fluidos ou duros e sólidos, concêntricos e excêntricos). Os cometas estavam localizados abaixo do côncavo da lua, no nível superior da atmosfera terrestre. Os corpos celestes apresentavam matéria diferente. Os sete planetas, considerando a ordem ascendente do distante ao mais próximo da terra (Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vênus, Mercúrio, Lua) moviam-se segundo movimento circular, perfeito e eterno. O movimento das orbes celestes era atribuída, segundo alguns autores, não a uma força motriz própria, mas a inteligências espirituais. Considerava-se que esta mutabilidade estava relacionada com a influência dos corpos celestes, e que esses processos correspondem aos movimentos e as posições dos planetas. Ver THORNDIKE, Lynn. “The true place of Astrology in the History of Science” *Isis*, 46 (1955) pp.273-278. Aristóteles expõe as bases de sua cosmologia, sobretudo, nos dois primeiros livros *Commentarii in Secundum librum De Coelo*. Ver KHUN, Thomas. *A Revolução Copernicana*. Lisboa: Edições 70, s.d., p. 86-121.

⁶⁰⁶ Thomas, Keith. *A religião e o declínio da magia. Crenças populares na Inglaterra do século XVI e XVII*. *Op. Cit.*, p. 238.

⁶⁰⁷ Citado em CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2003, pp. 187.

⁶⁰⁸ Na opinião dos estudiosos da astrologia no século XVI tendo-se em conta o planeta dominante e a posição dos astros no momento do nascimento de uma pessoa teria-se informações sobre o temperamento dos homens e também sobre o seu futuro. Assim, os astrólogos afirmavam que os homens que Capricórnio tivesse olhado benignamente - numa espécie de olhar fatal - nasceriam reis; os olhados por Aquário seriam pescadores; por Mercúrio, banqueiros; por Orion caçadores; e por Marte, homicidas. Algo semelhante se passava com

O astrólogo ajudava o seu cliente na escolha do momento certo para tomar algumas atitudes. Comparando a relação entre as tendências indicadas pelo horóscopo do cliente com o que se sabia do movimento futuro dos céus, certos momentos poderiam ser identificados como mais propícios que outros para se realizar qualquer empreendimento potencialmente arriscado, tais como viajar ou escolher uma esposa. A escolha do melhor momento era também feita para operações rotineiras, tais como cortar os cabelos ou as unhas, ou tomar um banho. Havia também a questão horária. Entendia-se que o astrólogo podia resolver qualquer questão que lhe fosse colocada, considerando o estado dos céus no exato momento da pergunta. Buscava-se resolver vários tipos de problemas com as questões horárias⁶¹⁰.

Essas quatro esferas de atividades - previsões gerais, horóscopos, eleições e questões horárias - eram o resumo da arte do astrólogo. Cada profissional podia especializar-se em uma delas, mas se esperava que ele dominasse todas elas.

O astrólogo podia possuir também um conhecimento sobre medicina⁶¹¹. Entre os médicos do século XVI dizia-se, por exemplo: “O médico que não souber astronomia não poderá conhecer a causa nem tão pouco a doença”⁶¹². Na gênese destas idéias encontrava-se

aqueles que tinham ascendente em Gêmeos e Saturno e Mercúrio, juntos. Sob Aquário na nona casa nasceriam poetas. Além disso, aqueles que no seu horóscopo tivessem tido Saturno colocado em Leão, estes seriam afastados de calamidades. Citado por CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia . 2003, p. 187.

⁶⁰⁹ Estas práticas podiam estar aliadas a outros métodos divinatórios como a quiromancia, a leitura das fisionomias e o recurso dos sonhos premonitórios. Citado por CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2003, p. 95.

⁶¹⁰ THOMAS, Keith. *A religião e o declínio da magia. Crenças populares na Inglaterra do século XVI e XVII*. Op. Cit. p. 240.

⁶¹¹ Os estudiosos da Astrologia no século XVI afirmavam que os astros em uma determinada relação com a terra poderiam acarretar a esterilidade ou a fertilidade da terra, a calma ou a tempestade do mar e podia até provocar e curar doenças. LOPES, Diogo. *Compendium Totis Philosophica*. CRUZ, Francisco Da. *Institutiones Phisicorum*. Cf. CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia . 2003, pp. 122.

⁶¹² Ver TEIXEIRA, Antonio. *Epitome das Notícias Astrológicas necessárias para a medicina*”. Lisboa: Oficina João da Costa. 1670. p. 17. Citado por CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia . 2003, pp. 121-122.

uma reflexão sobre a patologia baseada na teoria hipocrática dos humores humanos, na qual uma doença era concebida como um desequilíbrio dos humores. Seguindo a tradição da medicina hipocrática, distinguia-se no homem a existência de quatro humores, o sangue, a fleuma, a cólera e a melancolia, humores que tinham correspondência ao nível das qualidades primárias e dos quatro elementos aristotélicos, respectivamente o ar, quente e úmido, a água, fria e úmida, o fogo, quente e seco, e a terra, fria e seca. Para o frade Antonio Teixeira, o homem era composto de quatro elementos e de quatro humores:

“a saber sangue flegma, cólera, e malenconia, estas quando estão na devida quantidade, e calidade, aperfeiçoão e crião o corpo humano, e lhe conservão a saúde: e pello contrário faltando a devida proporção, entre estes quattos humores nacam enfermidades, e se avizinha a corrupção corporal; a estes quattos humores chamão vulgarmente compleçoens, e correspondem aos quattos elementos, o humor colérico corresponde ao elemento do fogo, o flegmático ao da agoa, o sanguinho ao do ar, o malenconico ao da terra; e posto que em todo o corpo humano se achem todos estes humores, sempre algum delles prevalece, e senhorea mais o corpo, que os outros, e deste se nomea a compleição de todo o composto: quando o humor colérico prevelece de algum modo em alguma pessoa, dizem que tal pessoa he colérica”⁶¹³.

Das modalidades de síntese destes humores resultava não apenas a doença, um caso extremo, mas igualmente uma tipologia temperamental traduzível na própria fisionomia e constituição física do indivíduo. Deste modo, uma pessoa onde o humor que prevalecesse no corpo fosse o sangue, portanto, um indivíduo sanguíneo caracterizar-se-ia por ser alegre, “presenteiro” e honesto, fisionomicamente formoso. Já a pessoa reservada, seria preguiçosa e sonolenta, com uma pequena e forte estatura, de tez clara e cabelos louros e ruivos. O homem de compleição colérica, arrebatado e irascível, de corpo alto e delgado com cabelos negros e

⁶¹³ Ver TEIXEIRA, Antonio. *Epitome das Notícias Astrológicas necessárias para a medicina*. Lisboa: Oficina João da Costa. 1670, p. 322. Citado por CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia . 2003, pp. 123.

crespos. E o indivíduo onde dominasse o humor melancólico associado às qualidades frio e seco, seria uma pessoa triste, pensativa e temerosa⁶¹⁴.

Considerava-se que os signos do zodíaco governavam diferentes partes do corpo⁶¹⁵, e uma eleição adequada dos momentos tinha que ser feita para administrar medicamentos, fazer sangrias ou realizar operações cirúrgicas. O astrólogo poderia fazer também um mapa para o *decimbiture* – detectar o momento em que o paciente havia ficado doente. E analisando a urina o astrólogo alegava ser capaz de diagnosticar a doença, prescrever o tratamento e até prognosticar o momento da morte de uma pessoa enferma⁶¹⁶.

No século XVI, os assuntos relativos à astrologia não ficavam restritos aos estudiosos, mas eram difundidos pelos almanaques. Estas publicações começaram a se popularizar a partir do século XV⁶¹⁷. Receberam várias denominações (calendários, lunários, prognósticos). Na Península Ibérica o primeiro almanaque publicado, com este nome, em 1496, foi o

⁶¹⁴ Ver TEIXEIRA, Antonio. *Epítome das Notícias Astrológicas necessárias para a medicina*. Lisboa: Oficina João da Costa. 1670, p. 322-325.

⁶¹⁵ Acreditava-se que os corpos humanos ficariam sujeitos a ação determinante na fisiologia humana. Considerava que A Saturno era reconhecida a capacidade de influir o frio e a secura, causando, no corpo humano, o humor melancólico, tendo domínio sobre o baço e a bexiga e provocando enfermidades como a tosse, o catarro, a apoplexia, a hidropisia, a lepra, o cancro e outras doenças que se concebiam como resultantes do frio que afetava os órgãos; a Júpiter, com seu influxo quente e moderadamente úmido atribuía-se uma influência benéfica sobre os homens, ainda que se precisasse que, em excesso podia causar doenças cuja origem se encontrasse nas costas e nos pulmões, sob os quais dominava. Júpiter agia ainda sobre o humor sanguíneo, causando doenças como a amigdalite, os espasmos e a letargia. A Marte era associado o calor e a secura em excesso e ao humor colérico e atribuía-se a influência sobre o baço, a bexiga, as veias o fígado causando febres, erispeles e as demais doenças que procedem do excesso de calor ao Sol com seu influxo quente e seco agindo sobretudo sobre o humor colérico, reconhecia-se o domínio sobre o cérebro, o coração e os nervos. O planeta Vênus que influía frio e umidade com moderação influenciava o humor fleumático, acreditava-se que tinha influência sobre a região lombar e os órgãos genitais e provocava problemas no fígado, dores do coração; Mercúrio, visto como causador do frio e da secura era associado ao humor melancólico e agia sobre o fêl, a memória, a língua, provocando delírios e manias próprias do humor melancólico; e por fim, a Lua, considerada úmida e fria por natureza, arrogava-se o domínio sobre os homens de compleição fleumática e sobre o estômago e todos os membros da parte esquerda. Provocava, ainda, apoplexia, paralisia e lesões nos nervos e membros. Antonio Teixeira”. *Epítome das Notícias Astrológicas necessárias para a medicina*. Lisboa: Oficina João da Costa, 1670. p. 72. Citado em CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, pp. 124.

⁶¹⁶ THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 240.

⁶¹⁷ Os almanaques eram pequenas publicações impressas em largas tiragens que tinham uma periodicidade anual e eram colocados à venda em locais próprios do livreiro ou eram vendidos pelos vendedores ambulantes. Cf. RADICH, Maria Carlos. *Almanaque. Tempo e saberes*, Centelha s.d.

Almanach Perpetuum do astrólogo judeu Abraham Zacuto. Um dos almanaques mais reeditados foi o *Lunário e Prognóstico Perpétuo*⁶¹⁸.

O almanaque compreendia três partes completamente distintas. Havia o almanaque propriamente dito, que indicava os eventos astronômicos do ano entrante. Havia o calendário, que mostrava os dias da semana e do mês e as festas fixas da Igreja. Por fim, havia os prognósticos, ou previsão astrológica dos eventos notáveis do ano. Em geral eram vendidos juntos em um só volume, entremeados com variadas informações como, por exemplo, um guia de estradas, cronologia dos acontecimentos históricos mais importantes, receitas médicas e sugestões de jardinagem. No século XVIII os almanaques traziam também a propaganda de livros e remédios.⁶¹⁹

Os almanaques mais elaborados incluíam efemérides e tabelas que mostravam a posição diária dos corpos celestes ao longo de todo o ano. Com a ajuda delas o leitor podia prever o movimento dos planetas através dos signos do zodíaco e antecipar as várias conjunturas e oposições. Armado desse modo, ele estava em condições de começar a fazer os seus próprios horóscopos. Podiam consultar o diagrama do “Homem Anatômico” do almanaque, que indicava o domínio dos vários signos do zodíaco sobre as diferentes partes do corpo humano. Com isso, era possível descobrir o momento apropriado para tomar um remédio ou iniciar um tratamento médico. Acima de tudo havia o prognóstico, em que o autor de almanaque demonstrava seu virtuosismo, com previsões detalhadas sobre a política, o clima, o estado das colheitas e a saúde da população no ano entrante.⁶²⁰

⁶¹⁸ Vários almanaques circularam em Portugal XVII e XVIII como, por exemplo, PEQUENO, Antonio. *O cego astrólogo Antonio Pequeno, filho bastardo do sarrabal Saloyo, oferece a todos os cegos, cegonhas e tortos este grande prognóstico para o anno de 1739 terceiro depois do Bissexto Calculado em Cataluna, e ajustado nas Lunações às duas Lisboas, Pela altura so seu Pólo 38 graus e 42 minutos de curiosa elevação, & Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1738. Ver também o cego astrólogo, PEQUENO, Antonio, filho bastardo do sarrabal Saloyo, prognóstico particular para o anno de 1742. Segundo depois do Bissexto. Calculado, e ajustado nas lunações pela altura de nosso pólo 38 graos e 42 minutos de curiosa elevação, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1741.*

⁶¹⁹ THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 244.

⁶²⁰ THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 246.

O almanaque era um guia para ação diária. Indicava os dias favoráveis, do ponto de vista astrológico, para as sangrias, as purgas, os banhos, e mostrava os momentos certos e errados para começar quase todos os tipos de atividades agrícolas, como plantar, semear, ceifar ou castrar animais. Armado com seu almanaque de bolso para o ano, ou talvez com um mais durável, tal como o prognóstico, o homem do campo estava bem equipado para executar suas tarefas, tais como tratar das doenças, administrar remédios e fazer sangrias, ou seja, era possível perceber se estava agindo de acordo com fórmulas estabelecidas.

O almanaque genuíno competia com os produtos de nível inferior. Entre esses o principal era o prognóstico de *Erra Parter*. O *Erra Parter* derivava, na verdade, do prognóstico perpétuo de Esdras, que tivera uma extensa circulação na Idade Média. Tal como o almanaque de *Digges*, trazia uma tabela que previa o clima de acordo com o dia da semana em que o ano novo começava. Incluía também uma lista de dias de azar, nos quais se qualquer homem ou mulher se cortasse poderia ter hemorragia nas veias nos dias 21 seguintes. Ou aquele que pegasse uma doença em qualquer desses dias morreria.

Ligada ao *Erra Pater* havia outros trabalhos grosseiros de prognósticos, de caráter vagamente astrológico, mas, sem rigor de um verdadeiro almanaque astrológico. Havia *O calendário dos pastores*, traduzido do francês em 1503. Continha um guia da influência dos planetas sobre o corpo humano e um método semi-astrológico de ler a sorte. O almanaque astrológico era apenas um de todo um gênero de publicações que diziam ao leitor como fazer previsões sobre o futuro e como escolher os dias particularmente favoráveis para qualquer curso de ação específico.

Os leitores de almanaques acreditavam nas mudanças das fases da lua, crença que se estendia por toda zona rural e persiste até hoje. A maioria dos povos atribuía à Lua uma influência sobre o clima, sobre as concepções e o crescimento, na vegetação, nos animais ou no corpo humano. Na teoria medieval acreditava-se que o equilíbrio dos humores no corpo humano flutuava com as fases da lua. Considerava-se que a lua controlava a quantidade de umidade no corpo humano e achava-se que o cérebro, por ser a parte mais úmida do corpo, estava particularmente sujeito a essa influência.

Em conseqüência disso, muitas pessoas acreditavam que as fases da lua deveriam determinar suas escolhas dos momentos para realizar as várias atividades. A Igreja medieval

havia incentivado a prática de só se celebrar matrimônios ou mudar para uma nova casa quando a lua estava crescendo. Nos séculos XVI e XVII, pensava-se ainda na lua nascente como o momento para vestir roupas novas ou embarcar em alguma nova empreitada. Os escritores agrícolas aconselhavam os fazendeiros a ceifar apenas na lua minguante e semear quando estivesse crescendo. No final do século XVII, dizia-se que o corte de cabelos e das unhas era geralmente feito de acordo com as fases da lua. Especificava-se dias apropriados para fazer sangrias, purgas, sair de viagem, comprar, vender, e até para começar escola⁶²¹.

No Nordeste brasileiro os almanaques circularam em grande quantidade. Havia o *Almanaque de Pernambuco*⁶²², de João Ferreira de Lima, lançado em 1936 e que circulou até 1979. O Almanaque de Manoel dos Santos, chamado *Almanaque do Nordeste brasileiro*.⁶²³ O Almanaque de Manoel Caboclo e Silva, chamado *Almanaque o Juízo do Ano*.⁶²⁴ Havia

⁶²¹ THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*. Op. Cit., p. 248.

⁶²² O *Almanaque de Pernambuco* foi lançado em 1936 por João Ferreira de Lima, é era tido como um estudioso das ciências astrológicas e era designado pelos poetas astrológicos, como mestre. Era bastante consultado. Para se ter uma idéia da circulação desse almanaque no ano de 1946, o próprio João Ferreira de Lima informa que de julho de 1945 a julho de 1946 recebeu 1.222, confeccionou 775 horóscopos e fez 2.354 consultas. Diz João Ferreira “Sócios do Almanaque Astrológico, tenho 365, sócios de 1940 a 1947”. Em 1946, informou que faturou cerca de 23.540,00 em consultas e posteriormente declarou que até 1970 fez 33.000 horóscopos e deu 25.000 consultas. João Ferreira de Lima, além de fazer horóscopos, lançou em 1951 *Segredos da natureza e sabedoria humana* e criou a Sociedade do Almanaque de Pernambuco. Essa associação cobrava anuidade e dava direito a cada sócio de receber um guia prático que continha os dias favoráveis para realizar negócios.

⁶²³ Manoel Luiz dos Santos residia em São José do Egito, Pernambuco. Sua casa era inclusive denominada de Casa dos Horóscopos. Foi agricultor e começou a se interessar pelo estudo da influência dos astros aos 7 anos de idade. Foi influenciado pelo seu pai que possuía um caderno onde fazia anotações sobre o tempo, posição das nuvens, presença ou ausência de ventos. Essa influência inicial foi complementada pelo contato que teve com João Ferreira de Lima e principalmente pela leitura do Lunário Perpétuo. Em 1974, dois anos após a morte de João Ferreira de Lima exterioriza a admiração que tinha pelo amigo, num texto intitulado “O Homem é o herdeiro dos Homens”. “Lembro os nomes dos 16 profetas sagrados: Jeremias, Isaías, Ezequiel, Daniel, Barue, Oséias, Joel, Amós Jonas, Abdias, Miquéias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias. Recordo os grandes astrólogos do passado: Cláudio Ptolomeu do Egito, Nicolau Copérnico da Polônia Kepler de Wurtemberg, Galileu da Itália, Newton da Inglaterra, Miguel de Nostradamus da França, mas a minha maior lembrança é sobre João Ferreira de Lima, natural de São José do Egito Pe. Foi contemporâneo meu, muito meu amigo!” De 1944 a 1947, vendeu folhetos e em 1947 começou a publicar almanaques. O primeiro número do *Almanaque do Nordeste Brasileiro* foi publicado em 1949.

⁶²⁴ O almanaque de Manoel Caboclo teve sua primeira publicação em 1960. O almanaque apresenta uma série de objetos à venda, horóscopos, talismãs e anel do zodíaco. Já o almanaque O juízo do ano apresenta material variado desde citações sobre a bíblia orações de Padre Cícero e informações sobre costumes. Ver ainda MEYER, Marlyse. *Do Almanak aos Almanques*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 118-119.

ainda o de José Costa Leite chamado de *O Calendário Brasileiro. O Almanaque do Nordeste de Vicente Vitorino Melo*⁶²⁵, e ainda o *Almanaque do Cariri*.⁶²⁶

Os almanaques eram publicações de caráter regional e normalmente eram elaborados por escritores de cordel nordestinos, impressos nas folheterias de cordel e, vendidos, sobretudo, no Nordeste, visando os habitantes da zona rural dessa região.⁶²⁷ Na *Pedra do Reino* o escritor Ariano Suassuna se refere aos cordelistas escritores de almanaques. Há que se destacar outros cordelistas que escreveram os almanaques mais importantes que circularam em Pernambuco. Entre os escritores de almanaques pode-se citar José Costa Leite, João Ferreira de Lima, Manoel Luiz dos Santos, Manoel Caboclo e Silva, José Joavelim.⁶²⁸

⁶²⁵ José Costa Leite era escritor de Folhetos. Em 1963 estabeleceu a folheteria São José e dedicou-se a xilogravura. Publicou o primeiro número do almanaque em 1960. Acreditava na influência dos astros sobre a vida humana. Afirmava por exemplo que um folheto escrito no quarto minguante não teria êxito. Não se achava um predestinado ou um profeta. As previsões astrológicas do ano aparecem no seu almanaque com o seguinte título “A Experiência do ano”. Em 1972, o almanaque passou a se chamar o “Juízo do ano”. MEYER, Marlyse. *Do Almanak aos Almanagues*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 122.

⁶²⁶ O Almanaque do Cariri foi muito conhecido no sertão da Paraíba. Há exemplares de 1952. Disponível em www.acervo.floriano.p.gov.br/creditos. O Almanaque do Cariri é inclusive mencionado por Quaderna. Diz (...) o nosso conhecido Euclides Villar emigrou para Campina Grande. Além de fotógrafo, ele era charadista, mestre em logogrifos e enigmas em verso. Com ele e meu pai eu tinha me iniciado nesta nobre arte, escarneçada por Clemente e Samuel. Mas foram a charada e o logogrifo que me abriram as portas do *Almanaque de Campina Grande* e, através dele, as de outras publicações congêneres, entre as quais a mais importante era o *Almanaque Charadístico e Literário Luso-Brasileiro*. SUASSUNA, Ariano. *Romance D’A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai e volta*. 3. edição. Rio de Janeiro: Livraria Olympio, 1972, p. 131.

⁶²⁷ Os almanaques tinham cerca de dezoito ou trinta e duas páginas. Tanto os Almanagues de farmácia como os Almanagues do Pensamento, que circularam no Brasil desde 1912, influenciaram os Almanagues Populares no Nordeste. Outros textos eram citados nos almanaques como, por exemplo, *O Lunário e Prognóstico Perpétuo*, *O Tarô adivinhatório e Experiências Astrológicas*. Lunário Perpétuo de Jerônimo Cortez é uma das principais fontes de leitura e consulta dos fazedores de almanaques é a obra que mais influenciou os escritores de almanaques. O Lunário contém informações sobre o tempo, o astro, os planetas e dá toda a base necessária para a elaboração do horóscopo. Seguem-se ainda conselhos médicos com indicações de remédios. Informa ao leitor também os vários tipos de jogos. Descreve ainda informações para melhorar a saúde e sobre o efeito da carne nos humores “A carne de cabra, de bode, de lebre e de boi, não é boa para conservar a saúde; porque, como diz Almançor, “de anima” a tal carne gera os humores grossos e sangue melancólico. Isaac escreve (in diactis universalibus), que as carnes de boi e de bode são duras, carregadas e de má digestão, e que criam os humores melancólicos e pesados. Finalmente, toda a carne que tem pello agudo, e a pior carne das sobreditas, conforme Avicena, é a de bode, e a melhor conforme Galeno, é a do toucinho: porém, os enfermos nem uma nem outra valem, nada, antes é maligna e prejudicial” Cf. *Lunário Perpétuo*. 1955, p. 166.

⁶²⁸ O primeiro almanaque foi do astrônomo popular José Honorato de Souza, de 1924. Em 1935, João Ferreira de Lima, também poeta popular lançou em Bezerros, em Pernambuco, o *Almanaque de Pernambuco*. Em 1949, astrólogo e poeta popular Manoel Luiz dos Santos lançou em São José do Egito, o almanaque de inverno chamado *Almanaque do Nordeste Brasileiro*. Em 1952, Vicente Vitorino de Melo, em Caruaru, lançou o *Almanaque do Nordeste*. José Joavelim da Silva o professor de ciências ocultas lançou no ano seguinte o *Almanaque Leão do Norte* que posteriormente recebeu um novo nome *Almanaque São José*. No mesmo ano José

Enquanto os folhetos saíam várias vezes por ano, os almanaques, as profecias e os avisos eram publicações anuais.

Assim como as histórias dos folhetos, os almanaques chegavam ao homem do campo através da feira e do rádio.⁶²⁹

Os almanaques populares do nordeste tinham um caráter informativo. Possuíam duas partes: uma correspondente às seções redigidas a partir de conhecimentos astrológicos, e outra de conteúdo variado em que se revelavam as tendências pessoais e o estilo de cada autor. O domínio das artes adivinatórias dava especificidades à publicação. Aos conhecimentos astrológicos juntavam-se outros, como a numerologia e quiromancia, que recebiam nos almanaques a designação geral de ocultismo ou ciências ocultas.⁶³⁰

Na primeira parte dos almanaques de Pernambuco predominam os elementos ligados à astrologia⁶³¹. Mas neles haviam várias seções. Entre elas o “*Juízo do ano*” ou “*Experiência do ano*” e a “*Previsão do ano*”. A elaboração do horóscopo é, porém, destacada. Os escritores de almanaques apresentavam também vários tipos de horóscopo. Havia o horóscopo individual e o coletivo, ambos tinham nomes como “*Os doze signos ou Horóscopos para todos*, o *Horóscopo Médio de 3 anos de futuro*, *Horóscopo de 6 anos de futuro*, *Horóscopo e talismã Planetário do signo*, *Horóscopo e Guia da saúde*, *Horóscopo com grafologia*, e também, *Horóscopo com cartomancia* e numerologia. Inocêncio Rosa, um escritor de almanaques, fala de Horóscopo nº 1 ou “*popular*”, Horóscopo nº 2 ou “*O Destino pelos Astros*”, e Horóscopo nº 3 ou *Trabalho Geral ou Diretriz do Destino*”. Para fazer o horóscopo (seção nº 1) os astrólogos exigiam do cliente nome, hora, dia, mês e ano de nascimento. Nesta seção

Costa Leite lançou em Condado, Pernambuco, o *Calendário Brasileiro* e, em 1960, o poeta popular e astrólogo Manoel Caboclo e Silva lançou o *Almanaque Juízo do Ano*. SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003, p.195-196.

⁶²⁹ Em 1950 surgiram no rádio os programas de cantadores e os programas que falavam de horóscopo. Cf ALMEIDA, Rute Trindade. *Os almanaques populares no nordeste*. Pernambuco: Dissertação de mestrado, UFPE, 1981, p. 17.

⁶³⁰ Ver por exemplo a seguinte propaganda presente no planfeto de propaganda do almanaque “O Vencedor” O astrólogo José Inocêncio, se denominava “científico, grafólogo, quiromante, cartomante – e afirmava que havia “concluído os cursos de astrologia Científica e Ciências Ocultas”. Cf ALMEIDA, Rute Trindade. *Os almanaques populares no nordeste*. Pernambuco: Dissertação de mestrado, UFPE, 1981, p. 62.

⁶³¹ SUASSUNA, Ariano. *Romance d’ A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai- não- torna*. Op. Cit., p. 95.

encontra-se uma série de previsões astrológicas para os signos e indicações de banhos para atrair sorte.

Em seu *Calendário Brasileiro*, José Costa Leite aconselha aos que são do signo de Áries para tomarem um banho de rosa, cravo e manjerição e a usarem um defumador de alfazema, alecrim e eucalipto. Em 1976, ele aconselhava aos arianos não “confiar muito nos amigos e nas promessas. Confiar é bom, desconfiar é melhor. Seja simples, cortês, pontual com todos e sua vida mudará para melhor. Saiba tratar bem e respeitar os outros e tenha sempre um riso nos lábios, que é a maneira mais fácil da pessoa vencer”. Os de Touro, descritos por Costa Leite como pessoas que adoram comer e passam facilmente do riso às lágrimas, terão um ano novo desfavorável para a saúde: “Você está correndo o risco de ser enganado por pessoa que você muito estima”. “Não faça viagem marítima ou aérea, por enquanto. Não vá tentar a sorte no jogo. Depois de julho o sol brilhará com mais intensidade e tudo correrá bem, tenha fé”. O geminiano, garante o astrólogo, “é difícil de ser compreendido. Seu espírito o torna hesitante e misterioso. É muito inteligente, mas cheio de contrastes e de reações repentinas. Em 1976, quando ganhar dez cruzeiros, gaste oito e guarde dois. Seja previdente. A parte financeira está menos favorecida que a parte amorosa”. São belos, audaciosos e hospitaleiros os de Câncer, descreve-os Costa Leite. Mas, as mulheres de Câncer “são sonhadoras, irresolutas e sem iniciativa”. Afirma ainda que “em 1976, os nativos desse signo não deverão emprestar dinheiro, nem jogar, nem trocar de emprego. Não faltará dinheiro em suas mãos, mesmo que não seja muito, mas não faltará. O amor estará sorrindo para seu lado. Aproveite as boas influências astrais”. Aos leoninos, avisava “uma carta em 1976 poderá trazer notícias desagradáveis”. “Se quiser viajar a São Paulo, Rio, Brasília, lhe será favorável. Não se envolva em fofoca dos falsos amigos. Ouça a voz do coração. Alguém pensa em você”. O ano de “1976 não fará nenhuma novidade para os de virgem dotados de magnetismo pessoal que lhes proporciona grandes alegrias”. Aos de Libra, o astrólogo aconselhava manterem a dieta. “Não se esforcem em demasia. Uma mulher morena o simpatiza”. Dinheiro para os de Escorpião seria escasso até junho “sua saúde, entretanto, promete muito boa”. De janeiro a agosto 1976, os negócios dos sagitarianos “irão de vento em popa. Depois de setembro as finanças serão mais remidas. Seja cauteloso ao lidar com estranhos. Evite lugares pouco recomendáveis. No amor tudo é legal”. Os de Capricórnio

"devem fechar bem a porta quando forem dormir; prevenir é melhor do que remediar. Uma esperança que vem alimentando há muito tempo se realizará em 1976". Os aquarianos, "não terão problemas no setor amoroso em 1976 [assegura Costa leite], mas, em compensação, no setor financeiro, só depois de julho terão alguma chance". Finalmente para os de Peixes declara que devem "controlar suas despesas e ter cuidado com o sistema nervoso. Fraco no setor financeiro" ⁶³².

Havia também previsões para o Brasil. Manoel Caboclo, na abertura do seu almanaque, afirmava que "o ano de 1976 é bissexto, entra num dia de quinta-feira. Seus planetas governantes são Júpiter e Vênus, o regente é Marte. Júpiter é quente e úmido; Vênus é frio, úmido e temperado; Marte é quente, seco e inflamável, é o deus da guerra": causa incêndios e roubos de natureza misteriosa. Predizia o inverno temperado, a primavera ventosa, o estio aprazível, chovendo mais pelo outono. A influência desses planetas causava "doenças estranhas, dores de cabeça, doença nos olhos e mortes repentinas". O Brasil, em 1976, segundo Vicente Viturino, astrólogo em Caruaru, "marchará mais confiante em seus filhos e no progresso. Contudo, não deixa de trazer perturbações na sociedade por meio de escândalos produzidos talvez por mulheres. O Brasil em 1976 poderá sofrer perseguições de pessoas altamente colocadas, precisando ficar mais vigilante com os inimigos ocultos. Um enfarte poderá arrasar um grande líder brasileiro ainda jovem, de 45 a 54 anos de idade". ⁶³³

A astróloga Berenice, que publica o almanaque de João Ferreira Lima, seu pai, depois da sua morte, previu períodos desfavoráveis para o Brasil no ano de 1976, entre 22 de fevereiro e 22 de março; entre 9 de agosto e 9 de setembro, entre 25 de setembro e 6 de novembro e entre 7 de novembro e 16 de dezembro. Nesses períodos, ela alertava "para acontecimentos desagradáveis na vida política e econômica do país, acidentes de grande vulto, mortes de pessoas de destaque, etc...". Para Berenice "a conjugação de Saturno e Netuno causava para a França, Austrália e Espanha um aspecto muito negativo" em 1976.

⁶³² Citado em NOBLAT, Ricardo. "O mundo vai acabar, mas não em 1976". In: *Revista Manchete*. p.1. Disponível em 200.212.93.30/upload/Noblat/upload/-90817d1_104c5159144_-7ff8.c

⁶³³ Id.

Advertia Berenice: "Cuidado com golpe político, crise financeira, guerra interna e externa"
634

A primeira seção tratava das previsões gerais para o ano. Os escritores de almanaque apresentam o planeta dominante e os arcanos correspondentes para cada signo. Esta informação era geralmente extraída do *Tarô Adivinhatório*. Os escritores de almanaques se apoiavam no *Lunário e Prognóstico Perpétuo*, o *Tarô Adivinhatório*, e *Experiências Astrológicas* para fazer suas previsões.

Quase todos os autores de almanaques se diziam astrólogos, tal qual Quaderna, e esse título lhes conferia popularidade e respeito entre os poetas e escritores de folhetos. Na capa e contra capa dos almanaques encontra-se uma série de informações curiosas, desde a forma pela qual os autores de folhinhas se auto-intitulavam até os mais variados tipos de propaganda dos seus trabalhos. João Ferreira de Lima e M. Luiz, por exemplo, se intitulavam “amadores de astrologia e Ciências ocultas”. “Pelo amador de Astrologia e Experiências populares” é o título que José Costa Leite se auto-intitula no primeiro ano de sua publicação. José Joavilim Silva afirma ser “Orador de astrologia e Ciências ocultas”. Encontra-se em Inocêncio Rosa, autor do Almanaque O Vencedor, a seguinte declaração: “O verdadeiro guia do agricultor. Astrológico, Profético e literário”. No Almanaque de Pernambuco de João Ferreira de Lima (1958) lê-se o seguinte:

“O *Almanaque de Pernambuco* já é conhecido há 21 anos e o profissional, que vem orientando todos os anos prognósticos nas predições do tempo, comércio, colheitas, mudanças, viagens e outras profecias astrológicas da várias naturezas. Dar consultas e faz horóscopo por todo curso da vida com teoria e prática de longo tempo”⁶³⁵.

Costa Leite, por exemplo, acrescenta ao subtítulo do seu almanaque: “O rei dos Almanagues”. E no prefácio diz:

⁶³⁴ Id.

⁶³⁵ Cf ALMEIDA, Rute Trindade. *Os almanaques populares no nordeste*. Pernambuco: Dissertação de mestrado, UFPE, 1981.

“Prezados leitores: É com grande prazer e entusiasmo que vos apresento o ano de publicação do Calendário Brasileiro, vos prometendo servir melhor este ano do que em 1960. Este almanaque (sem exagero) será o mais certo o mais pontual e o baseado no Lunário Perpétuo e na Astrologia Prática”.⁶³⁶

Esta, todavia, não é a única propaganda, em mais três lugares, ele insere outras. Sebastião P. dos Santos, assim, fala de seu almanaque: “Estimados leitores: o Almanaque Apolo Norte está com 7 anos de publicação, quem já tem comprado, já está ciente das minhas previsões: quem ainda não comprou, compre pra ver o que é bom e real”.⁶³⁷

O prof. Apoleão, no prólogo de sua publicação de 1975 adverte: “Aos meus caros leitores, cada um é autoridade na função que exerce, por esse motivo cada ser deve procurar zelar pelo seu próprio mérito. Modéstia a parte, como astrólogo, ainda não me decepcionei com as minhas previsões”.⁶³⁸

Manoel Luiz dos Santos faz propaganda de seu trabalho num texto em prosa: “Você vai pagar as multas/ porque já sou cem por cento / com as Ciências ocultas/ dos astros do firmamento; / garanto minhas consultas / de amores ou casamento”.⁶³⁹

Em seus almanaques os astrólogos pregavam que alguns astros influenciavam a vida na terra. Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter, Saturno, Sol e Lua são os astros que influenciam a vida das pessoas.

Além das previsões, os almanaques continham profecias e orações de pessoas que eram consideradas profetas. No romance *A Pedra do Reino*, Quaderna menciona as profecias e orações contidas nos almanaques: “O Almanaque do Cariri - tradição que vinha de meu pai - publicava as Profecias e Eficazes Orações do Profeta Nazário”.⁶⁴⁰

⁶³⁶ Id.

⁶³⁷ Id.

⁶³⁸ Id.

⁶³⁹ Id.

⁶⁴⁰ Cf. SUASSUNA, Ariano. O romance d'a *Pedra do Reino do príncipe do vai não torna*. *Op. Cit.*, p. 346.

As profecias destacadas por Quaderna refletem as apropriações de Ariano Suassuna da tradição dos almanaques. O almanaque de Manuel Caboclo, por exemplo, cita várias profecias de cunho religioso. Os almanaques indicam orações para todo tipo de coisas e benditos do Padre Cícero. Sebastião dos Santos, o astrólogo de Campina Grande, autor do *Almanaque Apolo Norte com as Profecias de Nostradamus*, chega a transcrever uma oração contra mau-olhado:

"Leva o que trouxeste e deixa a mim e a minha casa em paz. Deus defenda a mim e a minha casa de maus-olhados e de todo o mal que me quiseres fazer. Tu és o ferro, eu sou o aço, tu és o domínio, eu sou o embaraço, com o poder do Pai, do Filho e do Espírito Santo." ⁶⁴¹

A segunda parte dos almanaques está voltada predominantemente para a vida prática, e nela os autores podem mostrar suas tendências pessoais. O centro de interesses é a terra, e existem informações sobre dias e locais próprios para semear, previsão dos preços de cereais, remédios contra praga flora medicinal, conselho aos criadores⁶⁴². Escrito basicamente para os agricultores nordestinos, almanaques e horóscopos trazem todo tipo de informação que lhes poderiam ser úteis. Assim, Vicente Viturino escrevia uma página do seu almanaque com "dias próprios para deitar galinhas tirar mais pintas do que pintos em 1976"⁶⁴³ e "os dias não aconselháveis para a castração de animais".⁶⁴⁴

Na romance *A Pedra do Reino* há um destaque aos raizeiros. Quaderna se refere aos raizeiros da seguinte forma:

⁶⁴¹ Cf. ALMEIDA, Rute Trindade. *Os almanaques populares no nordeste*. Pernambuco: Dissertação de mestrado, UFPE, 1981.

⁶⁴² Cf. ALMEIDA, Rute Trindade. *Os almanaques populares no nordeste*. Pernambuco: Dissertação de mestrado, UFPE, 1981, p. 63.

⁶⁴³ Id.

⁶⁴⁴ Id.

“(...) meu pai se tornou, além de redator do Almanaque do Cariri, um pouco médico, com as receitas do Lunário, um pouco poeta, um pouco orador (...). O professor Clemente e o doutor Samuel, quando morávamos na Casa Forte da Torre da onça Malhada, costumavam ridicularizar meu pai a quem chamavam “O Fidalgote Raizeiro”. Raizeiro, por causa das receitas do Lunário e dos chás de Ervas (...)”⁶⁴⁵.

Essa citação de Quaderna tem sua razão de ser. Os raizeiros tiveram grande importância interior do nordeste. Grande parte da população pobre normalmente não procurava um médico, procurava um raizeiro. Os raizeiros receitavam ervas e defumadores. Izidio Salustiano Diniz narra, em *Memórias de um raizeiro*, a história de sua mãe e sua própria história como raizeiro em Caruaru. Vejamos:

Quando eu já estava com mais ou menos meus 16 anos, 17, uma coisa assim, minha mãe veio para Caruaru. Aí fui embora morar mais ela, que continuou me incentivando: Se você gosta da natureza das árvores, da terra, então isso é um prazer seu. Faça aquilo que você gosta! (...) Minha mãe não era uma rezadeira. Apenas fazia aqueles remediozinhos com plantas. Um dia conversando com ela, eu disse: Mãe, eu vou ser um vendedor de plantas, um raizeiro. Minha mãe é rezadeira e todos os medicamentos que ela passa é através das plantas. É um defumador, é um banho, é um chá, um lambedor, uma garrafada.⁶⁴⁶

Nos almanaques que circularam em Pernambuco havia uma seção dedicada à saúde. Havia informação sobre as ervas para a cura de algumas doenças. A maior parte dos medicamentos era composta de chás. Como coadjuvantes aos tratamentos estavam cataplasma, fricções, banhos de assento e dietas. Há também um regime alimentar para complementar o tratamento de diversas doenças. Além disso, alguns produtos do receituário

⁶⁴⁵ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 447.

⁶⁴⁶ DINIZ, Izidio Salustiano. “Memórias de um raizeiro”. *Cadernos de Educação popular 18*. Petrópolis: Nova Fronteira, São Paulo, 1991, p. 10.

popular aparecem nos almanaques, como sal-amargo, água oxigenada, álcool, amoníaco, óleo de ricino, terebintina. Recomendava-se procurar certos farmacêuticos que curavam doenças como asma, epilepsia e reumatismo.

Além de medicações, a Flora Medicinal é também uma seção expressiva nos almanaques. O receituário da flora é muito difundido entre os escritores de almanaques. Neste livretos havia pelo menos uma página dedicada a eles. Tais informações normalmente eram extraídas do *Lunário Perpétuo*. Um exemplo da referência ao *Lunário* era o procedimento que devia ser tomado em caso de mordida de cobra venenosa e de cachorro louco presente nos almanaques de Costa Leite e Ferreira de Lima. João Joavilim, autor do Almanaque Leão do Norte, recomendava alcaçuz fervida para a cura da bronquite, tosse e rouquidão, em doses açucaradas, três ou quatro xícaras ao dia; alfavaca e alfazema para a cura de amenorréia, asma, blenorragia, câimbras, enxaqueca, reumatismo e nervosismo; e algodoeiro para cura de catarro vaginal e fibroma. Manoel Luiz aconselhava chá de capim-santo para dor de barriga; sabugueiro para defluxos; laranjeira para palpitações do coração; macela para febres e alecrim para desinchar as pernas.

5.2. OS TALISMÃS

Em um trecho do romance d'*A Pedra do Reino*, Quaderna descreve o ritual e dá destaque ao seu talismã: o anel de pedra amarela topázio, talismã de seu signo.⁶⁴⁷ Através de Quaderna, o autor destaca os talismãs. Os talismãs tinham grande importância no sertão. Quaderna usa os talismãs em seu ritual do catolicismo sertanejo

Depois de terminar o queijo com pão - parte das mais litúrgicas porque, como o sr. sabe, o pão e o vinho tinto são coisas muito sérias voltei ao meu altar e, segurando em direção ao céu o meu anel de pedra amarela topázio, falei assim: O meu Planeta! O Sol de Mercúrio! O Espada Mercúrio-solar que o zodíaco me destinou! Ó Lâmina Astral

⁶⁴⁷ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai -e -volta*. Op. Cit.

de dois gumes! Cobri-me com vossos raios, em exaltação, sob o influxo do meu duplo signo gêmeo e arqueiro! Garanti minhas qualidades para as artes e as ciências ocultas!

648

Os talismãs estavam inseridos no contexto dos almanaques. Os almanaques, cuja confecção era feita nas folheterias de cordel, não era a única atividade do astrólogo no nordeste. Os escritores de almanaques atendiam consultas em casa ou pelo correio sobre as mais variadas questões, desde horóscopos pequenos e grandes, à viabilidade de negócios, viagens, casamentos. Podiam ser, também, conselheiros sentimentais e propagavam as virtudes dos seus trabalhos astrológicos. Todos os escritores de almanaques além de venderem folhetos e horóscopos, faziam também talismãs e vendiam defumadores. Havia talismãs para “afastar maus encostos”, “para se defender de faca e bala”, “para afastar maus vizinhos”, “dos motoristas”, “Talismã da saúde”, “Talismã das profissões”, “Talismã da memória”, “Talismã do amor”, “Talismã do jogador”, “Talismã do bom parto”, “talismã para mulher não ter filhos”, “Talismã da potência sexual”, “Talismã do cachaceiro”, “Talismã da liberdade”, “Talismã do político para ser eleito”.

Os escritores de almanaques faziam muitas propagandas de seus talismãs. Do seu Defumador Amazônico, diz o astrólogo João Joavilim:

“Você vem desanimado, triste, aflito, nervoso, sentindo atraso nos negócios, com falta de sorte, sofrendo reveses com vizinhos, você acha que alguém lhe fez mal, que sua vida vem tão atrasada? Não tenha dúvida, peça-nos o Defumador Amazônico e livre-se dos males que vêm lhe torturando, causados por invejas e má vontade; acabe com as ruínas que lhes vieram atrasando sua sorte, sua saúde e seus negócios”.⁶⁴⁹

Manoel Luiz, em seu *Almanaque de 1967* define o talismã como “objeto carregado de força magnética especializada por um prático, e que comunica essa força ao que o traz

⁶⁴⁸ SUASSUNA, Ariano. *Romance d’ A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai -e -volta*. Op. Cit., p. 458.

⁶⁴⁹ Cf ALMEIDA, Rute Trindade. *Os almanaques populares no nordeste*. Pernambuco: Dissertação de mestrado, UFPE, 1981.

consigo”⁶⁵⁰. Manoel Luiz dos Santos criou diversos talismãs, entre eles a Cruz dos Espíritos e Selos dos Planetas. Ainda anunciava outros talismãs como a Chave mestra, Kalunga da Sorte, Pedra Mágica, Anel do Zodíaco e Signo de Salomão⁶⁵¹.

O astrólogo Sebastião Santos apregoa as qualidades da Ferradura de São Jorge:

"O mais forte talismã conhecido para proteger o seu lar. Dependurado atrás da porta de entrada evita que por ela entre qualquer tipo de maldade. Mau-olhado, inveja, desgraça, espírito mau, quebrante, feitiço e qualquer outro mal. Convém ter um na porta da frente e outro na porta da cozinha."⁶⁵²

Ainda de Sebastião é o *Olho de Cabra*, "talismã poderoso de grande efeito traz felicidades nos negócios, sorte na colheita, clareia a mente nos estudos".⁶⁵³

Manoel Luís dos Santos ensinava a fazer outro talismã: o anel do zodíaco. Para prepará-lo o astrólogo deveria confeccioná-lo em dias favoráveis à pessoa que iria usá-lo:

Quando resolver fazer seu anel astrológico obedeça as seguintes instruções. Mande fundir e separar: num domingo de 6 as 7 da manhã o ouro; na segunda-feira obedecendo o mesmo horário a prata; na terça-feira também às 6 ou 7 da manhã, o ferro; o mesmo deverá acontecer com o estanho na quinta-feira: idêntico processo mande fazer com o cobre na sexta-feira; e finalmente no sábado, deverá ser a vez do chumbo. Toda esta operação terá de ser feita de lua nova a lua cheia. Num domingo termine o anel, de 6 de manhã às 6 da tarde. Procure saber qual é sua pedra preciosa e qual seu número feliz de acordo com suas influências planetárias. O aro do anel deverá ser feito de cobre, ferro chumbo, estanho e prata e, finalmente coberto com ouro. Mais

⁶⁵⁰ Id.

⁶⁵¹ *O Selo dos Planetas* tinha por finalidade dar ao seu usuário “a possibilidade de recobrar a mesma vista que a dos moços”. *A Cruz dos Espíritos* se propunha a proporcionar a quem a conduzisse, Felicidade, Amor, Saúde, Fortuna. Cf. ALMEIDA, Rute Trindade. *Os almanaques populares no nordeste*. Pernambuco: Dissertação de mestrado, UFPE, 1981.

⁶⁵² Id.

⁶⁵³ Id.

prata menos ouro, menos cobre, mais estanho, menos chumbo. A pedra, como geralmente acontece, deverá ser gravada em cima, na chapa. Seu número favorável terá de ser gravada no anel. Uma vez feito o anel o mesmo equivalerá a um para raios que o defenderá dos inimigos visíveis e invisíveis e dará sorte e estima no carnaval da vida que é a sociedade”⁶⁵⁴.

4.5 OS CANTADORES EM A *PEDRA DO REINO*

A *Pedra do Reino* foi composta pelo escritor Ariano Suassuna a partir de apropriações populares e letradas. Entre as fontes populares está, além dos folhetos, dos contos e dos almanaques, a poesia oral. Os cantadores aparecem em várias passagens da obra de Ariano Suassuna.

Essa admiração de Ariano pela poesia oral é fruto de todo um inventário feito pelos integrantes do movimento Armorial⁶⁵⁵. A poética dos cantadores tornou-se um tema de estudos e de apropriações dos integrantes do movimento Armorial e, de forma específica, do escritor Ariano Suassuna:

Eu sou uma dessas pessoas que bebem desta fonte inesgotável que são os repentistas populares. Eu devo muito da minha formação de escritor aos cantadores, aos grandes atores de espetáculos populares, aos poetas chamados de "poetas de bancada" que escrevem folhetos. Eu devo muito a eles. Da minha parte procuro sempre dar os merecidos créditos e manifestar minha gratidão e minha dívida⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ LIMA, João Ferreira. *Segredos da natureza e da sabedoria humana*. 1951. p. 36

⁶⁵⁵ SUASSUNA, Ariano. *Manifesto do Movimento Armorial*. Recife : Editora da UFPE, 1974, p.40.

⁶⁵⁶ “Ariano Suassuna fala sobre novo livro e cultura popular”. *Jornal do Norte*. Domingo, 14 de Agosto de 2005. Disponível em www.jornalnorte.com.br/.

Para Suassuna, o poeta é o porta-voz do povo. É ele um defensor e legitimador de várias informações e tradições. É a voz oficial. Rachel de Queiroz descreve aspectos da figura do cantador como o porta voz do povo:

O povo da cidade não faz idéia do que é renome e a grandeza de um cantador. Ele é a voz cantadeira de toda a gente que não tem outra forma de expressão própria, que não lê nem escreve e, na sua necessidade de poesia e comunicação fala e se entende pela boca do cantador. Ele é lírico, épico, noticioso e cômico. Não são o jornal, nem o rádio que informam o povo da morte de lampião, da guerra na Europa, do suicídio de Getúlio, da subida ao céu de Padre Cícero.

O povo lhe dá crédito e amor porque o cantador é um deles, é a sua testemunha, ao mesmo tempo em que o seu poeta – a sua consciência lírica, a sua voz de protesto ou de queixa⁶⁵⁷.

Essa opinião de Rachel de Queiroz é partilhada por Suassuna: “Os cantadores, emboladores e outras formas de poetas populares estão diretamente ligados ao povo, estes fazem a verdadeira música popular brasileira”. O encantamento de Ariano Suassuna com os cantadores começou quando o escritor assistiu ao primeiro cantador em Taperoá, sertão da Paraíba, quando ainda era menino, em uma reunião familiar. Ele relembra:

Naquele dia participava um grande cantador chamado Antonio Marinho, que, além dos improvisos cantou um folheto escrito por ele, que me causou grande impressão. Depois me lembro de um dia na biblioteca de meu pai. Ele era um grande leitor, sabia versos de cor e era amigo de um escritor cearense chamado Leonardo Motta que foi um dos pioneiros da documentação sobre poetas populares. E lembro que estava olhando a biblioteca da casa de meu pai. Dedicou a seis pessoas, entre as quais o meu pai, que é citado como uma das fontes que comunicaram versos a ele. Então, você imagine o orgulho que eu tinha. Eu na biblioteca, peço aquele livro e meu pai está lá como personagem. Foi aí que comecei a ver que aqueles cantadores, que eu tinha

⁶⁵⁷ QUEIROZ, Rachel. “Cego Aderaldo”. *O cruzeiro*, 3 de outubro de 1959.

ouvido com tanta alegria eram assuntos de livros que o que eles faziam eram coisas realmente importantes. Ficou sacralizado para mim o cantador⁶⁵⁸.

Ariano Suassuna fez, ao longo de sua obra, um grande tributo à figura do cantador. Pode-se observar essa homenagem, em primeiro lugar, no entremez *O homem da vaca o poder da fortuna* e na *Farsa da Boa Preguiça*. Nesta, o protagonista é um poeta popular (Joaquim Simão) que vive da tarefa de compor versos:

E eu trabalho: penso escrevo,
 Invento na poesia,
 Crio história para os outros, espalho alguma alegria,
 Espanto a treva do mundo
 Que em meu sangue se alumia,
 Dou beleza ao crime e ao choro...
 É pouco mas tem valia!

Defensor da arte popular e pouco interessado pelo dinheiro Simão, desdenha Clarabela, a intelectual urbana que vai ao sertão conhecer poesia popular.

Em *A Pedra do Reino*, Ariano Suassuna também destaca a figura do cantador. Quaderna mapeia o mundo do sertão e da cantoria:

Na infância tive muito contacto com os Cantadores sertanejos, tendo mesmo, sob as ordens do, de meu velho primo João Melchíades Ferreira da Silva, praticando um pouco da arte da Cantoria. Depois, porém, por influência do Doutor Samuel e de Clemente, passei a desprezar os cantadores. Até que, lá um dia, li um artigo de escritor consagrado e acadêmico, o paraibano Carlos Dias Fernandes, artigo no qual, depois de chamar os cantadores de trovadores de chapéu de couro, ele os elogiava, dizendo que “o

⁶⁵⁸ “Ariano Suassuna fala sobre novo livro e cultura popular”. *Jornal do Norte*. Domingo, 14 de Agosto de 2005. Disponível em www.jornalonorte.com.br/.

espírito épico da nossa raça” andava certamente esparso por aí, nos cantos rudes daqueles “Aedos sertanejo”. Depois daí, senti-me autorizado a externar meu velho e secreto gosto, minha velha e secreta admiração⁶⁵⁹.

Quaderna relembra a sua infância passada na fazenda de seu tio, a “Onça Malhada”. Descreve a sua formação literária na “Escola de Poesia”, e o seu primeiro contato com a poesia popular oral e escrita.

“Eu ouvia e decorava e cantava inúmeros folhetos que me eram ensinados por tia Felipa, por meu padrinho de crisma João Melchíades Ferreira e pela velha Maria Galdina, uma velha meio despilotada do juízo, que nos freqüentava”⁶⁶⁰.

Leitor de folhetos de cordel, Quaderna cita os folhetos com histórias de amor, de safadeza e putaria, de cangaceiros e cavalarianos, de exemplos de esperteza, estradeirices e quengadas, os jornaleiros, os de profecias e assombração⁶⁶¹. Quaderna, porém, enfatiza os folhetos de sua preferência: os de pornografia e quengadas:

Um dos tipos que eu mais apreciava eram os de safadeza, subdivididos em dois grupos os de putaria e os quengada e estradeirices. Dos primeiros, o que eu mais me entusiasmava eram umas “décimas” do Cantador Leandro Gomes de Barros. (...) os romances de putaria nunca eram assinados. Eu os lia furiosamente (...). (...) Havia um chamado *O Homem da rua de fogo*, outro *A prostituta do céu*. Mas, o melhor de todos era *A Afilhada de Monsenhor Agnelo*, ou *O castelo do Amor*”⁶⁶².

⁶⁵⁹ SUASSUNA, Ariano. *Romance d’ A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 3 ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 14.

⁶⁶⁰ SUASSUNA, Ariano. *Romance d’ A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. *Op. Cit.*, p. 53

⁶⁶¹ SUASSUNA, Ariano. *Romance d’ A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. *Op. Cit.*, p.

⁶⁶² Entre os folhetos com histórias de amor são citados *Alonso e Marina ou a força de amor*, ou *a morte* SUASSUNA, Ariano. *Romance d’ A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. *Op. Cit.*, p. 68.

Além de citar os folhetos, Quaderna destaca a figura dos cantadores mais famosos: João Melchíades, Lino Pedra Verde⁶⁶³, Severino Putrião⁶⁶⁴, Marcolino Arapuá⁶⁶⁵. Segundo Quaderna:

“João Melchíades era cantador conhecido em todo sertão. Para assinar seus folhetos adotava o orgulhoso cognome de O Cantador da Borborema, em homenagem à serra sagrada da Paraíba. (...) se tornaria célebre, com um romance que escreveu sobre a guerra de Canudos e também pelos inúmeros folhetos que escreveu contra os protestantes, os nova seitas que já começavam a aparecer no sertão, cizânias e pregações proselitistas”⁶⁶⁶.

João Melchíades realmente adotou o cognome de cantador da Borborema. Foi um poeta importante e escreveu mais de vinte folhetos⁶⁶⁷. Destacou-se por ter escrito inúmeros folhetos contra os protestantes⁶⁶⁸.

⁶⁶³ Marcolino Pedra Verde foi cantador e cantador faleceu por volta de 1930. ALMEIDA, Átila augusto F de & SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária; Campina Grande Centro de Ciência e Tecnologia, 1978, p. 309 .

⁶⁶⁴ ALMEIDA, Átila augusto F de & SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária; Campina Grande Centro de Ciência e Tecnologia, 1978, p. 228.

⁶⁶⁵ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit.

⁶⁶⁶ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p. 54.

⁶⁶⁷ João Melchíades Ferreira da Silva foi poeta e cantador. Participou da Campanha de Canudos de 1897 e participou das lutas do Acre em 1903. Melchíades se intitulava o cantor da Borborema. Apesar de ser conhecido como cantador não tinha voz bonita e não era repentista nato. Era um dos poetas que decoravam cantorias. Folhetos como *Pavão Misterioso*, *Roldão do Leão de Ouro*, *Peleja de Jão Melchíades e Joaquim Jaqueira*, *Desafio de João Melchíades com Cláudio Roseira*, *História do Rei do Meio Dia e a moça pobre*, *História do valente sertanejo Zé Garcia*, *Quinta Peleja dos protestantes com João Melchíades* foram criados por João Melchíades. Cf. ALMEIDA, Átila Augusto F de & SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária; Campina Grande Centro de Ciência e Tecnologia, 1978, p. 274.

⁶⁶⁸ ALMEIDA, Átila augusto F de & SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária; Campina Grande Centro de Ciência e Tecnologia, 1978, p. 274.

Quaderna destaca também a poesia cantada pelos cantadores cegos. Os cegos formaram uma classe característica entre os cantadores nordestinos. Andavam sempre acompanhadas de uma mulher ou criança para guiá-las. Os cegos tocavam e cantavam as poesias em verso da tradição oral. Haviam os cegos que cantavam para manter a sobrevivência e aqueles que se dedicavam a cantoria por puro prazer.

Ariano Suassuna destaca no romance *A Pedra do Reino*, através da menção ao Cego Pedro Adeodato, dois tipos de cantadores cegos: os insolentes e os teológicos. Enquanto os teológicos abençoam a mão caridosa os:

Insolentes aproximam-se de nós, com a mão esticada, uma espécie de facada em cima do fígado e gritam asperamente: “Me de uma esmola!” Quando não são atendidos, dizem os maiores desafores, arregalam os olhos com o polegar indicador, exibindo as chagas purulentas e vermelhas que destroçaram seus olhos, e rogam-nos uma terrível praga (...) Cantam assim:

Que o Deus lá dos Infernos
Seja o Deus que te conheça.
Que o Urubu te persiga
E que teu sangue esmoreça!
Que encontre logo a Morte
E cague na tua Sorte
Cu da Mula-sem-Cabeça!⁶⁶⁹

Entre os cantadores cegos pode-se destacar Cego Aderaldo como o mais conhecidos.⁶⁷⁰ Segundo Rachel de Queiroz: “Aderaldo canta de si e dos outros, canta a infância, a mocidade e a cegueira”⁶⁷¹.

⁶⁶⁹ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. Op. Cit.*, p. 348-349.

⁶⁷⁰ DIEGUES Jr. Manuel. (et.al.) *Literatura popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 351- 363.

⁶⁷¹ “Ariano Suassuna fala sobre novo livro e cultura popular”. Domingo, 14 de Agosto de 2005. Disponível em www.jornalonorte.com.br/

Há muitos registros de pejeas entre os cantadores cegos nordestinos. Eles porfiaram durante horas, cada um tentando superar o outro em invenção e improviso como Jacó Passarinho, Azulão, Luís Dantas Quesada. Cego Aderaldo aparece entre os repentistas mais importantes. Apesar de Aderaldo não ter se destacado nos desafios é lembrado nas pejeas.

Uma das pejeas que envolveu Cego Aderaldo foi aquela com o famoso repentista Zé Pretinho do Tucum. Após horas de desafio, Zé Pretinho pede para o cego mudar o tema cantando esta sextilha:

Cego agora me puxa uma
Das tuas belas toadas
Para ver se estas moças
Dão algumas gargalhadas
Quase todo mundo ri
Só elas estão caladas.

Zé pretinho se atrapalhou com o final da sextilha de Aderaldo, e pediu duas vezes ao oponente para repetir a “paca”. Disto se aproveita Aderaldo para vencer a contenda, pois, a cada vez que repetia o tema trocava habilmente a ordem das palavras, ou das frases. (Paca cara pagara, quem a paca cara compra” e “Quem a paca cara compra, pagará a paca cara”), impedindo a resposta de Zé Pretinho.

Quaderna afirma que os desafios eram organizados pelos cantadores: “(...) ouvi Tia Felipa e a Velha do Badalo cantarem, juntas, o Desafio de Francisco Romano com Inácio da Catingueira. Tia Felipa cantava as estrofes atribuídas ao primeiro cantador e á Maria Galdina as do segundo”⁶⁷². O desafio citado é a famosa pejea de Romano Teixeira com Inácio da Catingueira que foi transformado em folheto por Leandro Gomes de Barros.⁶⁷³ Essa pejea aconteceu em 1870, opondo dois cantadores, um escravo chamado Inácio da Catingueira, e Francisco Romana Caluête, branco, proprietário de terras e dono de escravos. Este era

⁶⁷² SUASSUNA, Ariano. *Romance d’ A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. Op. Cit.*, p. 66.

⁶⁷³ MOTA, Leonardo. *Violeiros do norte: poesia e linguagem no sertão nordestino*. Ceará: Imprensa Universitária do Ceará, 1962, 95-124.

cantador e mestre da escola do Teixeira, que formou diversos cantadores como Silvino Piraúna de Lima e José Romano. Essa cantoria tornou-se exemplo de desafio⁶⁷⁴.

Suassuna ao descrever no romance *A Pedra do Reino* um desafio do personagem Lino Pedra Verde inspirou-se em um famoso desafio entre Madapoleão e Bentevi:

TABELA 3 – Comparação de desafios

Madapoleão e Bentevi	Lino Pedra Verde, por Ariano Suassuna
Eu sou tirana bóia Besouro do Piauí, Quando planto meu ferrão Vejo o cadáver cai. Tu és lá tirana-bóia Besouro do Piauí; Tu es o enrola-bosta Besouro mesmo daqui!	Eu sou Lino Pedra verde, Sou Besouro de ferrão, Eu sou Tirana-Boía. Perigo deste Sertão Pra brigar no Ferro frio Não sirvo, não presto não. Mas solto aqui nesta Terra, Com uma viola na mão, Eu sou onça comedeira, Tigre e rei do meu Brasão, Sou punhal, bala de Prata, Sangue de cobra e Leão

Fonte: Ariano Suassuna. *Romance d'A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 3ª ed., Rio de Janeiro : José Olympio, 1972.

Através de Quaderna, Suassuna destaca o significado do desafio para os cantadores:

(...) os Cantadores, assim como faziam fortalezas para os cangaceiros, construíram também, com palavras e a golpe de versos, castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos e inaccessíveis, amuralhados, onde os donos se isolam orgulhosamente, coroando-se reis, e que os outros cantadores, nos desafios tinham

⁶⁷⁴ CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. p. 169-170.

obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, a força da audácia e do fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortaleza, Marcos e Obras.⁶⁷⁵

Para o escritor Ariano Suassuna os cantadores sertanejos atravessam grandes distâncias, movidos pelo prazer do enfrentamento. Quando tem início a peleja, ou desafio, cada um, viola em punho, improvisa seus versos a fim de derrotar o outro. Um duelo poético que surpreende e encanta o público, que acompanha atentamente a disputa. Nessa "luta", as armas que valem são a imaginação, a rapidez do pensamento e a habilidade com a palavra.

O desafio é uma espécie de disputa poética, cantada, parte de improviso e parte decorada, entre os cantadores. É gênero que veio de Portugal e é conhecido em todo o Brasil, mantido especialmente no Nordeste brasileiro, mais no sertão. Os instrumentos que acompanham o desafio são a viola e a rabeca no Norte. O desafio deriva do canto amebou dos pastores gregos, duelo de improvisação entre pastores, canto alternado, obrigando respostas às perguntas do adversário. Aparecem vestígios claros desse canto em Teócrito (*Idílios* V, VIII e IX) e Vergílio (*Éclogas* III, V e VII). A técnica do canto amebou fora empregada por Homero (*Iliada*, I, 604, *Odisséia*, CCIV, 60). Horácio alude a uma disputa entre os bufões Sarmentus e Messius Cicerus (*Sátiras*, I, V). Devia ser muito conhecido nas populações rurais, porque Vergílio atesta sua vitalidade nessa região. Na Idade Média reaparece na Europa como *jongleurs*, *trouvères*, *troubadours*, *minnesingers* na França do sul e do norte, Flandres, Alemanha, com o nome de *disputa*, *tenson*, *jeux-partis*, diálogos contraditados ao som de alaúdes ou viola, a viola de arco, avó da rabeca sertaneja. No *Cancioneiro Português* que pertenceu a Ângelo Colocci, há, nas primeiras folhas, um fragmento de poética provençal do século XIV, publicado por Teófilo Braga. Nos velhos cancioneros ibéricos os cantos equivalem às *Perguntas y Respuestas*.⁶⁷⁶

Normalmente o desafio começa com cada um dos cantadores puxando a brasa para seus temas. Fazem, na apresentação, o auto-elogio, contando seus feitos e bravatas, e

⁶⁷⁵ SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Op. Cit., p.

⁶⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Op. Cit., 125-180.

⁶⁷⁶ CASCUDO. *Vaqueiros e Cantadores*. Op. Cit., 125-180.

criticando o adversário. O tom jocoso é muito usado, divertindo os que assistem à disputa. Depois, os poetas louvam as pessoas presentes. É só um aquecimento para a peleja, que prossegue cada vez mais acirrada, até a derrota de um dos participantes. Um dos truques para atrapalhar o outro é, lá pelo meio da cantoria, mudar a forma da poesia, que costuma ir da mais comum, a sextilha (com estrofes de seis versos e sete sílabas) até gêneros como o "martelo agalopado" (dez versos de dez sílabas). O improviso corre solto e os desafios podem durar horas, até noites inteiras.

Essa visão de Ariano Suassuna sobre o cantador, explicitada através de seu personagem Quaderna, pode ser vista também como um diálogo em Câmara Cascudo. No livro *Vaqueiros e cantadores* Cascudo diz que:

Curiosa é a figura do cantador. (...) Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas, senhora de si, reverenciada e dominadora. São pequenos plantadores, donos de fazendolas, mendigos, cegos aleijados, que nunca recusam desafio, vindo de longe ou feito de perto. Não podem resistir à sugestão poderosa do canto, da luta, da exibição intelectual ante um público rústico, entusiasta e arrebatado. Caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeca dentro de um saco encardido, às vezes cavalgando animal emprestado, de outras feitas a pé, ruminando o debate, preparando perguntas, dispondo a memória. São cavaleiros andantes que nenhum Cervantes desmoralizou.⁶⁷⁷

Cavaleiro, andarilho e mestre em poesia, na expressão de Câmara Cascudo, o cantador é, para o escritor Ariano Suassuna, um personagem indissociável do sertão.

⁶⁷⁷

Id.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um das preocupações desta pesquisa foi procurar mostrar as origens intelectuais de alguns temas e personagens do escritor paraibano Ariano Suassuna. Procurou-se observar suas leituras e o modo de suas apropriações e adaptações tanto da literatura de folhetos, quanto dos relatos orais e dos almanaques para a criação de personagens como Benedito, João Grilo, Chicó ou Quaderna.

Fez-se um esforço de buscar caracterizar o contexto do autor nos capítulos 1 e 3. No 1º capítulo foi perceptível observar os vínculos do autor e seus textos, com outros autores, para elaborar um conceito bastante inovador e pragmático da forma popular de cultura. Conceito operante de forma popular de cultura, com múltiplas redes de comunicação entre a cultura letrada e a cultura oral, que permitiu ao poeta Suassuna realizar aquilo que alguns escritores do século XVI, como Cervantes ou Shakespeare, procuraram realizar: utilizar relatos da forma popular de cultura para criar textos universais.

A trajetória intelectual de Ariano Suassuna foi marcada por essas experiências com a cultura letrada e a forma popular de cultura. Em 1946, com o *Teatro de Estudante de Pernambuco*, ele conheceu cantadores e artistas de circo como o mamulengueiro Cheiroso, os poetas João Martins de Athayde e Antonio Pereira, capitão do bumba-meu-boi. Na *Barraca* Ariano Suassuna lançou, em 1948, suas primeiras peças extraídas do romanceiro nordestino. Além destas experiências, trouxe a tradição para a Universidade através de debates públicos, ou da promoção de espetáculos folclóricos. Simultaneamente, priorizou a leitura de textos do teatro grego, da comédia latina, do teatro religioso medieval, do teatro elisabetano, e da picaresca espanhola.

Em 1970, o *Movimento Armorial* deu continuidade às suas concepções estéticas com a construção de uma arte universal a partir das raízes folclóricas da cultura brasileira. Os integrantes do grupo consideravam que a expressão mais autêntica da cultura brasileira estava na forma popular de cultura.

Nos capítulos 2, 3 e 4 foi possível observar alguns exemplos do modo de apropriação do autor de folhetos, almanaques e relatos orais. No caso deste último, é perceptível a

influência dos contos tanto através da exportação no século XVI, quanto pela leitura, por Suassuna, de clássicos como Calderón ou Cervantes.

No capítulo 2 procurou-se abordar a dinâmica entre o relato oral do Século de Ouro espanhol com a literatura culta do Renascimento. Além da relação entre as duas culturas, é necessário salientar que é esse dinamismo entre a cultura letrada e a forma popular de cultura que Suassuna defende e procura por em prática: é um processo intertextual que Suassuna denomina plágio, desdobramento.

Suassuna nota que existem versões d'*O Enterro do cachorro no bumba meu boi*, no mamulengo e nos contos orais do século XVI. Tal episódio, que integra o *Auto da Compadecida*, tem muitas semelhanças com relatos tradicionais, como o conto do século XVI espanhol *El testamento del asno*. Um outro exemplo da circulação de tradições intelectuais é a história da bexiga de sangue. Tal relato aparece em Cervantes e também em contos orais espanhóis do século XVI como, por exemplo, a história de *Juanito Malastrampas*. Tal qual João Grilo, Juanito é um trapaceiro, e para escapar dos devedores finge matar sua mulher, que usa por baixo do vestido a tal bexiga. Juanito finge ressuscitar a mulher tocando uma gaita mágica.

No capítulo 3 foi possível observar alguns exemplos da forma de adaptação, por Suassuna, de folhetos nordestinos. Por exemplo, a apropriação da “*História de João da Cruz*”, de Leandro Gomes de Barros, caracteriza um processo intertextual da recepção dos textos da forma popular de cultura no qual temas e personagens reaparecem em mais de uma obra de Suassuna. É esse processo, extremamente criativo, que caracteriza a adaptação do tema do julgamento da alma em textos como o “*Auto de João da Cruz*”, a “*Farsa da boa preguiça*”, e também no “*Auto da Compadecida*”.

A temática do julgamento da alma na obra de Ariano representou, além desse contato com a cultura popular, a sobrevivência da linguagem do drama figural cristão e da tradição mariana.

Muitas das histórias de Ariano Suassuna são reflexo da interpretação figural dos acontecimentos, cuja ordem se resume a pecado original, sacrifício divino, juízo final. Essa visão figural é predominantemente cristã-medieval: daí talvez uma explicação para o interesse

de Suassuna pela estética medieval, aspecto tão pouco compreendido pelos estudiosos de sua obra.

No capítulo 4 analisou-se o *Romance d'a Pedra do reino*. Foi possível observar alguns exemplos da recepção, pelo autor, de várias tradições intelectuais para a confecção do personagem Quaderna e de suas tramas.

Quaderna, o protagonista da história, é leitor dos folhetos e narra os grandes desafios entre os cantadores. Especializado na leitura de cartas de tarô, é também responsável pela página de horóscopo do jornal de Taperoá. Cidade na qual fundou uma seita religiosa por ele denominada catolicismo sertanejo que divulga os mitos sertanejos. Além dessas tradições, o autor mostra através do personagem Quaderna, a grande influência dos almanaques na cultura do sertão. No nordeste brasileiro os almanaques circularam em grande quantidade e foram popularizados através da feira livre e do rádio: dá-se destaque ao *Almanaque de Pernambuco*, o *Almanaque do Nordeste brasileiro*, o *Almanaque o Juízo do Ano*, o *Calendário Brasileiro*, o *Almanaque do Nordeste*, de Vicente Vitorino Melo, e ainda o *Almanaque do Cariri*. Os almanaques eram publicações populares de caráter regional e normalmente eram elaborados por escritores de folhetos, impressos nas folheterias de cordel, e redigidos visando os habitantes da zona rural do Nordeste. N'A *Pedra do Reino* o autor se refere aos cordelistas como escritores de almanaques.

Tal qual os pícaros, Quaderna prefere a astúcia ao trabalho. O herói Quaderna lança mão da malícia e da sagacidade para enfrentar a hostilidade do mundo e preservar sua liberdade. No momento do interrogatório, por exemplo, procura desviar a atenção do juiz-corregedor por meio de um discurso engenhoso sobre a corrupção, violência e repressão do mundo. Quaderna, o personagem de maior complexidade de Ariano Suassuna, incorpora também a sátira carnavalesca para ironizar os representantes da lei e da moral.

FONTES E REFERÊNCIAS.

FONTES

ARIANO SUASSUNA FALA SOBRE NOVO LIVRO E CULTURA POPULAR”. Domingo, 14 de Agosto de 2005. Disponível em www.jornalonorte.com.br

SUASSUNA, Ariano. “A compadecida e o romanceiro nordestino”. In.: *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002

SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

SUASSUNA, Ariano. “Ariano Suassuna: Eu sou é imperador”. *Nossa História*. Ano 2, n. 14, novembro 2004

SUASSUNA, Ariano. “*Auto de João da Cruz*”. In.: NOVAIS, Maria Igenes Moura. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. São Paulo: Dissertação de mestrado FFLCH/USP, 1976.

SUASSUNA, Ariano. *Manifesto do Movimento Armorial*. Recife: Editora da UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste". In.: *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília, INL, 1974

SUASSUNA, Ariano. “O Auto da Compadecida e o romanceiro nordestino”. *Literatura Popular em verso. Estudos Tomo I*. Rio De Janeiro; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 24. edição, Rio de Janeiro, Editora Agir, 1989.

SUASSUNA, Ariano. "O castigo da soberba". In.: *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília, INL, 1974.

SUASSUNA, Ariano. "Pequena explicação sobre a peça". In: *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai -e -volta*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

SUASSUNA, Ariano. "Um plagiário confesso". *Diário da Noite*, 27 abril 1957.

SUASSUNA, Ariano. "Xilogravura popular do nordeste". *Jornal Universitário*, s/1; agosto, 1960. SUASSUNA. "Ernany Satiro, os Cangaceiros e Eu". *Jornal da Semana*. Recife: ano 1, nº 43, de 7 a 13 outubro 1973.

SUASSUNA. "Ernany Satiro, os Cangaceiros e Eu". *Jornal da Semana*. Recife: ano 1, nº 43, de 7 a 13 outubro 1973.

Jornais

JORNAL DA SEMANA, 20 de maio de 1973.

JORNAL DA SEMANA, 28 de janeiro a 3 de fevereiro de 1973.

JORNAL DE BRASÍLIA, 1 de fevereiro de 1976.

REFERÊNCIAS.

A MORTE DOS DOZE PARES. In: CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines Poitiers. 1993.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ALEMAN, Mateo. *Guzman de Alfarrache*. Barcelona: Zeus, 1968.

ALMANAQUE DO CARIRI. Disponível em www.acervo.floriano.p.gov.br/creditos.

ALMEIDA Filho Manoel D'. *A mulher que enganou o diabo*. São Paulo: Luzieiro. 1986.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de & SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária; Campina Grande Centro de Ciência e Tecnologia, 1978.

ALMEIDA, Rute Trindade. *Os almanaques populares no nordeste*. Pernambuco: Dissertação de mestrado, UFPE, 1981.

ANÔNIMO. *A vida de Lazarilho de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Brasília: Círculo de Estudos Clássicos de Brasília, 2002.

ANÔNIMO. *El cantar de Mio c Cid*. Madrid: Editorial Edelsa, 1996.

ANZOÁTEGUI, Ignacio B. *Aquí comienza la espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo, así al principio llamado, hijo del duque de Normandía, el cual después, por su santa vida, fué llamado hombre de Dios* (en *El conde Partinuples / Roberto el Diablo / Clamades y Clarmonda*). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995.

AREDA, F. S. *As presepadas de Pedro Malazarte*. s/l., João José da Silva (ed. Porp.), s./d., 16p. Acróstico;

ATHAÍDE, João Martins de. *A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento*. Juazeiro: Filhas de José Bernardo da Silva (props.), 9 jul. 1975.

ATHAÍDE, João Martins de. *A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento*. Recife: s/ed., 15 out. 1938.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, s.d.

BARBOSA, Marco Aurélio. *Jornal Opinião*, 26 de dezembro de 1976.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARROS, Leandro Gomes de. “Como Antonio Silvino fez o diabo chocar”. In: MEDEIROS, Irani (Org.). *No reino da poesia sertaneja*. João Pessoa: Idéia, 2002. p.173-178.

BARROS, Leandro Gomes de. “História de João da Cruz”. In.: *No reino da poesia sertaneja*. João Pessoa: Idéia, 2002. Antologia organizada por Irani Medeiros.

BASTOS, E. R. “Octávio Ianni: a questão racial e a questão nacional”. IN: FALEIROS, M. I. & CRESPO, R. A (Orgs.): *Humanismo e compromisso: ensaio sobre Octavio Ianni*: São Paulo: UNESP, 1996.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BEISIEGIEL, Celso de Rui. “Paulo Freyre y la Educación Popular em Brasil: EL EDR FEUSP”. www.hottopos.com/notant1/celso/htm.

BENASSAR, Bartolomé. "La parte de los pobres y la de los pícaros". *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001.

BENASSAR, Bartolomeu. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica. 2001.

BENJAMIN, Roberto Câmara. "A religião nos folhetos populares". *Revista de cultura Vozes*. Outubro 1970, Volume LXIV, nº 8.

BENJAMIN, Roberto. *Romances da tradição ibérica na obra midiática de Antonio Nóbrega*. INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2003. Disponível em:
<http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5123/1/NP17BENJAMIN.pdf>

BENASSAR Bartolomé. *La Espana del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

BLANCO, Carlos Aguinada. *História social de la literatura Española*. Madrid: Castalia, 1979.

BORBA FILHO, Hermilo. "Caminhos de um teatro popular". *Diário de Pernambuco*. Recife, 28/11/1974.p. 11 n. especial do 150 aniversário.

BORBA FILHO, Hermilo. "O Dramaturgo do Nordeste". In: SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

BORBA FILHO, Hermilo. "Um problema de Cultura Popular" *Ensaio*. Secretaria da Educação e Cultura do Estado Pernambuco, n. 1: 71-87, jul/dez, 1970.

BORBA FILHO, Hermilo. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura, 1981.

BRAGA, Teófilo *Contos Tradicionais do Povo Português*. 2 vols.. Porto, 1883. (há uma reedição recente: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2 vols., 1987 e 1992; Col. Portugal de Perto, 14 e 15).

BUCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*. São Paulo. Cia das Letras, 1991.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BURKE, Peter. *El renascimento italiano. Cultura e sociedad em Itália*. Madrid, Alianza editorial, 1995, p. 174 -177. GARIN. Eugenio. *O zodíaco da vida. A polêmica sobre a astrologia do século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

CAMELO, J.. *A neta de Canção de Fogo*, s/ed ,s. d..

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.

CANTEL, Raymond. *La littérature populaire bresilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines Poitiers. 1993.

CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Istmo: Madrid, 1990.

CAROLINO, Luis Miguel. *Ciência, Astrologia e Sociedade. a teoria da influência celeste em Portugal (1593-1755)*. Porto: Fundação Caloste Gulbenkian, 1991.

CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. “O diabo e o riso na cultura popular”. *Enfoques*. Rio de Janeiro: PPGSA/UFRJ, v. 3, nº 1, março 2004, p.1-20. Disponível em: www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marco04/pdfs/marco2004_03.pdf.

CARVALHO, Rômulo. *O texto poético como documento social*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

CASCUDO, Câmara. “Breve resumo da literatura norte-rio grandense”. In: *A Imprensa*, 18 de junho de 1922. APUD ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995.

CASCUDO, Câmara. “Na ilustre companhia”. 11 de julho de 1924.. In: A Imprensa, 24 de agosto de 1924. APUD. ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995.

CASCUDO, Câmara. “O que diria o sr. Graça Aranha”. In: A Imprensa, 24 de agosto de 1924. APUD. ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: Editora Universitária, 1995.

CASCUDO, Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Editora Globo, 1939.

CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil (folclore)*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1952.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Porto Alegre: PUC, 1963.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª ed., Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*.

CASTRO, Américo de. “La novela picaresca”. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1957.

CASTRO, Américo. *Perspectiva de la novela picaresca y El Lazarillo de Tormes*.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2002. Volume 2.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UnB, 1999.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literature, séculos XI-XVII*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literature, séculos XI-XVII*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHARTIER, Roger. *Sociedad y escritura em la Edad Moderna*. México: Instituto Mora, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense.

CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

CHEVALIER, Maxime. *Cuento tradicional, cultura, literatura, siglos XVI-XIX*. Salamanca, Espanha: Ediciones Universidad Salamanca, 1999.

CHEVALIER, Maxime. *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

CHEVALIER, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Critica, 1983.

CHEVALIER, Maxime. *Folklore y literatura: el cuento oral em el siglo de oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 1978..

COELHO, Francisco Adolfo *Contos Tradicionais do Povo Português*. 2 vols., Lisboa, 1879. (há reedições recentes: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2vols., 1985 e 1993; Col. Portugal de Perto).

COELHO, Francisco Adolfo. *Contos Nacionais*. Porto, 1882. (Esta obra foi reeditada há pouco, incluída nas publicações Dom Quixote. *Obra Etnográfica- vol II: Cultura Popular e Educação*. (organização e prefácio de João Leal). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993; Col. Portugal de Perto, 28).

COELHO, Germano. *Memorial do MPC*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1986.

COMÉDIA DOS DOZE PARES DA FRANÇA NO AUTO DE FLORIPES. Revista de Etnologia do Porto n. 32 p, 317

Comentari Collegii Conimbricensis Societatis I seu in quatuor libros De Coelo Aristóteles Stageratae, Lisboa: Ex officina Siminis Lopes. 1593. IN: CAROLINO, Luís Miguel. Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755) Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2003.

COROMINAS, J. *Diccionario Crítico etimológico de la lengua castellana*. V. III, Berna, 1956.

CURRY, Patrick. "Astrology in early Modern England: the making of a vulgar knowledge" in: S. Pumfrey, p. Rossi e L. R. Slawinski (eds.), *Science, Culture and Popular Belief in renaissance Europe*, Manchester/Nova Iorque, Manchester University Press, 1991.

CURRY, Patrick. *Prophecy and Power: Astrology in Early modern england*. Cambridge: Polity Press, 1989.

DAVIS, R. Trevor. *The Golden Century of Spain*, London, 1954.

DE COELO STAGERATAE. Lisboa: Ex officina Siminis Lopes. 1593. p. 186. In: CAROLINO, Luís Miguel. Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755) Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2003.

DECLARAÇÃO SOBRE A POLÍTICA DO PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO, março de 1958. In: PCB: vinte anos de política, 1958-1979: documentos. São Paulo: LECH, 1980.

DICIONÁRIO AURÉLIO. São Paulo: Editora Nova Fronteira.

DIEGUES Jr. Manuel. (et.al.) *Literatura popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

DIEGUES JUNIOR. Manoel (et. al.). *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1986.

DINIZ, Izidio Salustiano. *Memórias de um raizeiro*. Cadernos de Educação popular 18. Petrópolis: Nova Fronteira, São Paulo, 1991.

DÓRIA, Gustavo. "O Teatro Duse". *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC, DAC, Funarte, Serviço Nacional de Teatro, n. 23, 1978.

DURAND, José, "Romances y corridos de los Doce Pares de Francia", en D. Catalán et al., *El Romancero hoy: Nuevas fronteras. 2º Coloquio Internacional*, Madrid, 1979, apud *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio: Nova Fronteira, 1983.

FERREIRA, João Palma. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e língua Portuguesa, 1984.

FERREIRA, José Gomes & OLIVEIRA, Carlos de Oliveira. (Org). "Manhas, patranhas e artimanhas na literatura portuguesa". *Contos tradicionais portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

FERREIRA, José Gomes & OLIVEIRA, Carlos de. (Org.). *Contos tradicionais portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, s/d.

FINAZZI- AGRO, Ettore *A novelística portuguesa do século XVI*. Lisboa: MEC Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

FONTES, Manuel da Costa. *Folklore and literature: studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic oral traditions*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, c2000.

FREIRE, João Lopes. *A história de Carlos Magno e os doze Pares de França* In: CANTEL, Raymond. *La littérature populaire bresilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines Poitiers. 1993.

GABRIELLI, Murilo Fernandes. "Construção da identidade nacional na arte dos anos de 1960-1970. In: MADEIRA, ANGÉLICA; VELOSO, Marisa. *Descobertas do Brasil*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001.

GALHOZ, Maria Aliete. *Romanceiro popular português- Romances religiosos e orações narrativas. Romances vulgares e cantigas narrativas*. II, Lisboa: Centro de estudos geográficos, INIC, 1988.

GALLAGHER, Catherine e GREENBLATT, Stephen. *A prática do novo historicismo*. Bauru: EDUSC, 2005.

GARCIA, Miguel Guerreiro y. *Ideas de los españoles del siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1966.

GARIN, Eugene. *O Zodíaco da Vida. A polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

GAYANOS, Pascual. *Libros de Caballeria*. BAE, XL.

GEREMECK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOLDONI, Rubia Prates. *Galvez, o Pícaro nos trópicos*. 1989. Dissertação de mestrado, (literatura) USP. São Paulo.

GONÇALVES, Arthur Henrique Ribeiro. *Uma novela pícaro portuguesa: O desgraçado Amante, de Gaspar Pires Rebelo*. 1994. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Tese de Mestrado, 1994.

GONZÁLEZ, Mário M.. *A saga do anti-herói*. A Saga do anti-herói. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in purgatory*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.

GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. *Les aventures de Simplicius Simplicissimus*. Paris: Aubier, 1988.

GUARNIERI, Gianfrancesco. “O teatro como expressão da realidade nacional”. *Brasiliense*, São Paulo, n. 25, p. 121-126, set/out. 1959.

GUERREIRO, M. Viegas. *Para a história da literatura popular portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa; Secretaria de Estado da Cultura/MEC, 1983.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HAUSER, Arnaldo. *História social de la literatura y el arte*. vol.II , Madrid: Guadarrama, 1969.

Historia Del Emperador Carlomagno En La Qual Se Trata De Las Grandes Proezas Y Hazañas De Los Doce Pares De Francia, Y De Cómo Fueron Vencidos Por El Traidor Gandalon; Y De La Cruda Batalla Que Hubo Oliveros Con Fierabras, Rey De Alexandria (Traduzida Do Francês Para O Espanhol Por Nicolás De Piamonte, Madrid, 1806)

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

IANNI, Otávio “*Estilos de pensamento*”. In: BASTOS, E. R & MORAES, J. Q. de (Orgs.). *O pensamento de Oliveira Vianna*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

JAMMES, Robert “La risa y su funcion social em el siglo de oro”. *Risa y sociedad em el teatro espanhol*. Paris: CNRS,1980.

KHUN, Thomas. *A Revolução Copernicana*. Lisboa: Edições 70, s.d., p., 86-121.

LEY, Charles David. *El gracioso em el teatro de la Península siglo XVI e XVII*. Madrid: Revista de Occident, 1954.

LIMA, F. Sales. *A vida de João Malazartes*. S.d.,16 p.;

LIMA, João Ferreira. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza: Tupynanquim, s/d.,

LIMA, João Ferreira. *Segredos da natureza e da sabedoria humana*. 1951.

LOPES, Ana Cristina Macário. “Contos de manhas e artimanhas na literatura tradicional portuguesa”. *Revista Lusitana*, nova série, n. 4, Lisboa, 1982-1983.

LUCIANO. *Eu Lúcio: memórias de um burro*. Edição de Custódio Manguelijo. Lisboa: Inquérito. 1992.

LUNÁRIO PERPÉTUO. 1955.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade UFRGS/Editora UNESP, 2000.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da língua Portuguesa*. vol. V 3. ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGNO, Paschoal Carlos. “O Teatro de Estudante”. *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC, DAC-Funarte, Serviço Nacional de Teatro, n. 23, 1978.

MARAVALL, José Antonio *A literatura picaresca desde la história social*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

MARAVALL, José Antonio. “Relaciones de dependência e integración social. Criados, graciosos y pícaros”. *Teatro y literatura em la Sociedad Barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura do Barroco - análise de uma estrutura histórica*. 4. ed, Barcelona: Editorial Ariel, 1986.

MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglo XVI y XVII)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

MARINQUE, Jorge. *Cancioneiro*. Madrid: Espasa-Calpe. 1996.

MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". In. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: MEC, nº 26, setembro 1964.

MARTINEZ-LÓPES, Enrique. "Guia, para lectores hispanos, del 'Auto da Compadecida'". In. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: MEC, nº 26, setembro 1964.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von. "Como se deve escrever a história do Brasil" In: *O Estado do Direito entre os autóctones do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia/ EDUSP, 1982.

MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia de Itapiruna, 1988.

MEDEIROS, Irani. *No reino da poesia nordestina: antologia Leandro Gomes de Barros*. João Pessoa: Idéia, 2002.

MEMÓRIAS. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, n. 10 novembro de 2000.

MEYER, Marlyse. *Do Almanak aos Almanques*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MONTE, Alberto del. *Itinerário de la novela picaresca española*. Barcelona: Editorial Lumen, 1971.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOTA, Leonardo. *Violeiros do norte*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite. 1955.

MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte: poesia e linguagem no sertão nordestino*. Ceará: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

MUCHEMBLED, Robert. *Popular culture and elite culture in France, 1400-1750*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: Séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

NASCIMENTO, Carlos Ribeiro do “Le statut epistemologique des sciences intermédiaires, selon Saint Thomas D’ Aquin. *Cahiers d’ Etudes Medievales*, 2 (1974),

NAVARRETE, Pedro Fernando. “Conservación de monarquias y discurso político sobre la gran consulta que el consejo hizo al Rey Don Felipe II I”. Citado por CHANDLE, Frank W.. *La novela picaresca en Espanha: La Espana Moderna*. Madrid. S/d.

NOBLAT, Ricardo. “O mundo vai acabar, mas não em 1976”. In: *Revista Manchete*. p.1. Disponível em 200.212.93.30/uploadNoblat/upload/-90817d1_104c5159144_-7ff8.c

NOBRE, D. *O quengo de Pedro Malazarte no fazendeiro*. S.P. Luzieiro, s.d.

NOVAIS, Maria Ignes Moura. *Nas trilhas da cultura popular (o teatro de Ariano Suassuna)*. São Paulo: Dissertação de mestrado FFLCH/USP, 1976.

O SINO DA TERRA NEGRA. In: CANTEL, Raymond. *La littérature populaire bresililienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines Poitiers. 1993.

OLIVEIRA, Francisco Xavier de Ataíde. *Contos tradicionais do Algarve*, Porto, 1905. (esta obra foi reeditada pela Editorial Vega, em 2 vols: Lisboa, s.d.).

OLIVEIRA, Ramos de. “Os animais no folclore regional” *Altitude. Revista da Federação de Municípios da Beira-Serra*, Guarda, ano III, n. 1, p. 5-12, 1943.

ORTIZ Antonio Dominguez. “El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias”. *Historia de España*. t. III. Madrid: Alianza, 1973.

ORTIZ, Antonio Dominguez. *El antiguo regimen: los Reyes Católicos y los Autrias*. Madrid: Alianza/Alfaguara, 1979.

ORTIZ Antonio Dominguez. *Las Classes privilegiadas em la Espana del Antiguo Régimen*. Madrid: Istmo, 1973.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. .

PALMA-FERREIRA, JOÃO. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa; Secretaria de Estado da Cultura/MEC, 1981.

PALMA-FERREIRA, JOÃO. *Novelistas e contistas portugueses do século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983.

PALMA-FERREIRA, JOÃO. *Temas de literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1983.

PARKER, Alexander A.. *Los pícaros em la literatura: la novela picaresca em Espanha y Europa (1599- 1753)*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

PARR, James A.. La estructura satírica del Lazarillo. In: *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras*. Madrid: Fundacion Universitária Espanhola, 1979. p.379-381.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos Populares Portugueses*. 3. ed. Lisboa: Vega, 2000.

PEIXOTO, Fernando (Org.) *Vianinha: teatro televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PELAYO, Menéndez Marcelino. “Orígenes de la novela”. *Obras completas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, volume II, p. 95-155.

PETRÓNIO. “O Satiricon”. *História da Literatura Universal I – As literaturas Antigas e Clássicas*. Vol. I, Lisboa: Planeta, 1992.

PIDAL, Menendez Pidal. "La tradicion moderna fuera de castilla". In *Romancero hispânico (hispânico, português, americano, sefardi)*. 2 ed. Madrid, Espasa Calpe, 1968.

PONTES, Joel. *O Teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966.

PONTES, Mário. "O diabo na literatura de cordel". *Revista de Cultura Vozes*. Outubro 1970, Volume LXIV, nº 8.

PROTETI, Maria Grazia. "Código ideológico-social, médios y modos de la risa em la comédia del siglo XVII". *Risa y sociedad em el teatro espanhol*. Paris: CNRS, 1980.

QUEIROZ, Rachel. "Cego Aderaldo" *O cruzeiro*. 3 de outubro de 1959

QUEVEDO, Francisco de. *El Buscón*. Buenos Aires: Losada, 1879.

RADICH, Maria Carlos. *Almanaque. Tempo e saberes*, Centelha s.d.

REIS, M. K. Centro de Cultura Popular. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, n. 1,

Relatório apresentado no Dia do estudo sobre a cultura popular no CESCONE, em 26 de março de 1988.

REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA, n. 2, out/ dz. de 1969, ano 1.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997, Volume 3.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA FILHO et. al. Teatro Popular. *Cadernos Brasileiros*, v. 6, n. 3, p. 40-55, maio/jun. 1964, Mesa Redonda, p. 43.

ROMERO, Silvio. "Mestiçagem e literatura nacional". In: CANDIDO, Antonio. (Org.) *Silvio Romero. Teoria, crítica e história literária*. Petrópolis: Vozes, 1978.

ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

RONACARI, Luís. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora EDUSP, 2002.

ROSSI, Paulo. *A Ciência e a Filosofia dos Modernos. Aspectos da Revolução científica*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

ROSSI, Paulo. "Sobre o declínio da Astrologia nos Inícios da Idade Moderna". In: *A ciência e a Filosofia dos Modernos. Aspectos da Revolução Científica*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 30.

ROTTERDAN, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martin Claret. 2002.

SAID, Edward. *The world, the text, and the critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

SALOMÓN, Noel. *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

SANTIAGO, Silviano. "Introdução", nota 3. In: *Seleta*.

SANTOS, Fernando Santos. "Mestre Januário de Oliveira- Ginu-, Um mamulengueiro maior". *Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Bonecos* ano 4, n. 7, dezembro de 1978.

SARAIVA, Antônio J. "Fernão Mendes Pinto ou a sátira picaresca da ideologia senhorial". Lisboa: *Jornal do Fôro*, 1961.

SARAIVA, Antônio J.; LOPES, Oscar. *Historia da literatura portuguesa*. 17ª ed., Porto: Porto Editora, s/ data.

SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 5. ed. Lisboa/Porto. Empresa Literária Fluminense, Porto Editora. p. 42.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia das letras, 1993.

SERRALTA, Frederico. “La comédia burlesca: datos y orientaciones”. In: *Risa y sociedad em el teatro espanhol*. Paris: CNRS, 1980.

SEYFERTH, Giralda. *O regionalismo da Tradição na perspectiva nacionalista; A identidade regional segundo Gilberto Freyre*. In: <http://nmnt.fgf.org.br/artigos/o-regionalismo.html>.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SKINNER, Quentin. *Fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

SOROMENHO, Alda da Silva; SOROMENHO, Paulo Caratão. *Contos Populares Portugueses (Inéditos)*, 2 vols., Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.

SOUILLER, Didier. *La novela picaresca*. México: Fondo de Cultura, 1985.

TEIXEIRA, Antonio. *Epítome das Notícias Astrológicas necessárias para a medicina*. Lisboa: Oficina João da Costa, 1670. p. 72. In: CAROLINO, Luís Miguel. *Ciência, astrologia e sociedade: a teoria da influência celeste em Portugal. (1593-1755)* Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

TELLES, Gilberto de Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1973.

THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

THORNDIKE, Lynn. “*The true place of Astrology in the history of Science*”. *Isis*, 46 (1955).

TORNAGHI, Hélio. *Instituições de Processo Penal*. Vol. 2/ 198. São Paulo: Saraiva, 1977.

TRABALHOS DE ANTROPOLOGIA E ETNOLOGIA. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol. XIX, fasc. 2 .

VASCONCELOS, José Leite de. *Contos Populares e Lendas*. 2 vols., Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1964 e 1966.

VASSALLO, Ligia Maria Pondé. *Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

VIANA FILHO, Oduvaldo.” Do Arena ao CPC(1962)”. In: PEIXOTO, F. (org) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANA FILHO. Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

[www.caminhosdoromance](http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br) iel.unicamp.br.

www.nordesteweb.com.

www.pe-az.com.br/domhelder/acusadores.htm.