

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Claudio Santana Pimentel

HUMANIZAÇÃO DO DIVINO, DIVINIZAÇÃO DO HUMANO
Representações do imaginário religioso no teatro de Ariano Suassuna

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

São Paulo

2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Claudio Santana Pimentel

HUMANIZAÇÃO DO DIVINO, DIVINIZAÇÃO DO HUMANO

Representações do imaginário religioso no teatro de Ariano Suassuna

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Ciências da Religião, na área de concentração “Religião e Campo Simbólico”, sob orientação do Professor Doutor Ênio José da Costa Brito.

São Paulo

2010

Banca Examinadora

Em memória de meu pai.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Superior, Capes;

À Coordenação e ao Corpo Docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião;

Ao Prof. Dr. Ênio José da Costa Brito, a quem tenho a honra e o privilégio de ter como orientador;

Às leitoras do primeiro esboço desta dissertação, quando do exame de Qualificação: Prof. Dra. Jerusa de Carvalho Pires Ferreira e Prof. Dra. Rosângela Ferreira de Carvalho Borges, por sua generosidade e sugestões ao criticar o texto;

Ao Jeferson Betarello, caro amigo, o primeiro a me chamar a atenção para a importância das religiões brasileiras;

Aos colegas do Programa, especialmente aqueles com os quais frequentei as disciplinas *A diáspora e as religiões: matrizes culturais e religiosas africanas* e *O imaginário religioso popular e sua lógica: a religiosidade popular*;

À secretária do Programa, Sra. Andréia Bisuli de Souza, por sua presteza e paciência;

À Ordem Primeira do Carmo, que afetuosa e pacientemente me recebeu e hospedou em Recife;

Aos companheiros do Magistério Público Paulista;

Aos meus familiares;

Meus sinceros e insuficientes agradecimentos.

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra teatral de Ariano Suassuna, enfocando as reinterpretações e ressignificações do imaginário religioso popular nordestino para compreender como as representações religiosas permitem a elaboração de formas de identidade e significação do mundo. Para tanto, fundamentamos em um instrumental analítico interdisciplinar, próprio da pesquisa em Ciências da Religião. Inicialmente, investigamos os pressupostos do autor sobre a relação entre arte e religião, para em seguida discutirmos sua concepção do mundo e da humanidade. Essas idéias constituem a base sobre a qual o autor desenvolve sua visão religiosa. Considerando isto, discutimos a importância das categorias de tragédia e comédia para o desenvolvimento da temática religiosa por Suassuna. Dessa maneira, reunimos os subsídios necessários para a análise da representação das personagens religiosas encontradas no teatro suassuniano. Concluimos que a ressignificação de elementos religiosos na obra dramática de Suassuna explicita a tentativa permanente do ser humano de elaborar uma significação para a vida, a partir de um diálogo entre o local e o universal. Consideramos também que essas representações oferecem elementos que permitem melhor compreender o imaginário religioso brasileiro, inclusive no presente contexto urbano.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; imaginário religioso; representação.

ABSTRACT

This dissertation analysis the theatrical works of Ariano Suassuna; focusing reinterpretations and re-significations from the popular religious imagery, to understand how religious representations allow the development of identity and meaning forms. For both, we based in an interdisciplinary analytical instrument own researches on Religious Studies. Initially, we investigated the author's assumptions about the relationship between art and religion, then to discuss his conception of the world and humanity. These ideas form the basis on which the author develops his religious vision. Considering this, we discussed the importance of the categories of tragedy and comedy to the development of religious themes by Suassuna. We conclude that the redefinition of religious elements in the theatrical works of Suassuna explains the continuing efforts of humans to develop a meaning for life, from a dialogue between local and universal. We also believe that such representations provide elements for better understanding of the Brazilian religious imagery, even in this urban context.

Key-words: Ariano Suassuna; religious imagery; representation.

Ni, pues, el anhelo vital de inmortalidad humana halla confirmación racional, ni tampoco la razón nos da aliciente y consuelo de vida y verdadera finalidad a ésta. Mas eh aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de este abrazo, un abrazo trágico, es decir, entrañadamente amoroso, de donde va a brotar manantial de vida, de una vida seria y terrible. El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza.

Miguel de UNAMUNO, sobre o “homem de carne e osso”, aquele
que vive e sofre.

Gostaria de crer em Deus como as crianças crêem, mas crê com angústia, fervor e perguntas.

Hermilo BORBA FILHO, sobre Ariano Suassuna.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – ARIANO SUASSUNA, UM INTÉRPRETE DO SERTÃO	21
1.1 – A Modernidade, a religião e alguma Pós-Modernidade	22
1.1.1 – A crítica estética à religião	25
1.1.2 – A possibilidade da representação artística da religião segundo Suassuna	27
1.1.3 – O discurso poético como possibilidade de resistência	30
1.2 – Um olhar sobre o sertão	33
1.2.1 – O sertão no palco suassuniano	34
1.2.2 – Os pícaros de Suassuna: uma representação do sertanejo	38
1.2.3 – Os pícaros de Suassuna: uma ética dos afetos	42
1.4 – A dramatização de uma estética e de uma ética	44
CAPÍTULO II – TRAGÉDIA, COMÉDIA E RELIGIÃO	46
2.1 – A tragédia no palco suassuniano	46
2.1.1 – Cristianismo e sentimento trágico: Unamuno	47
2.1.2. – A cisão ontológica	49
2.1.3 – A condição humana: o pecado	50
2.2 – A comédia no palco suassuniano	58
2.2.1 – A valorização do elemento lúdico	61
2.2.2 – O barroco como projeção estética de uma tensão existencial	62
2.3 – Aproximações entre uma estética dramática e uma visão religiosa	65
CAPÍTULO III – AS REPRESENTAÇÕES DO TRANSCENDENTE	67
3.1 – As representações do mal	67
3.1.1 – Mal físico e naturalização	68
3.1.2 – A representação do diabo, a moralidade e o destino humano	70
3.2 – As representações da divindade	83
3.2.1 – As representações de Cristo e de Nossa Senhora	85
3.2.2 – Cristo e Nossa Senhora no Auto da Compadecida	86
3.2.3 – Cristo em A pena e a lei	94
3.2.4 – Cristo na Farsa da boa preguiça	98
3.3 – O humano e o divino no palco suassuniano	102
CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

Obras de Ariano Suassuna	107
Dramaturgia	107
Romance	107
Estética	107
Coletâneas	107
Obras sobre Ariano Suassuna	108
Livros	108
Dissertações e teses	109
Periódico	111
Outras mídias	111
Obras gerais	112
Livros	112
Tese	114
Artigos	115

Introdução

Poeta, dramaturgo, filósofo, professor, artista plástico, político, mediador cultural. Tantas são as faces de Ariano Suassuna, tantas as perspectivas, tão rica em possibilidades é a sua obra que dificilmente se poderia, de uma mirada, abarcar a sua produção. Suassuna se destacou, por sua atividade artística e acadêmica, por sua ação como secretário de cultura da cidade do Recife e do Estado do Pernambuco, como um dos grandes promotores da cultura nordestina e brasileira no século XX, e, ainda hoje, permanece comprometido com a afirmação da originalidade da arte brasileira.

O projeto estético de Suassuna tem sua origem no desejo de criar uma arte brasileira erudita, não como reprodução da arte européia ou norte-americana, mas a partir das raízes populares e sertanejas da cultura nordestina; a partir de 1970, esse desejo se objetiva no Movimento Armorial, que resulta do esforço para reunir artistas que têm em comum o diálogo com a arte popular: músicos, artistas plásticos, escritores; recusa-se a ter um “manifesto”, pois emerge da práxis do artista em meio ao universo histórico-cultural em que está inserido: afirma a atenção e o comprometimento deste com a sua circunstância.

A interação entre artistas, meio acadêmico e público, favorecida institucionalmente devido à atuação do Movimento Armorial¹, realça a função mediadora de Suassuna na produção cultural nordestina, atividade que vem exercendo desde a década de 1940 até os dias de hoje. Mais do que o favorecimento à atividade artística, a realização de eventos ou ainda a polêmica, por meio da imprensa, em artigos e entrevistas, contra aqueles que recebem com desconfiança a defesa de sua concepção de cultura popular e nacional, permanece em Suassuna a preocupação de levar os artistas e seu público a se tornarem conscientes das vozes populares que ressoam na arte nordestina, sobretudo aquela que se pretende erudita.

¹ Sobre o Movimento Armorial, ver, além da bibliografia que referimos, em muito coincidente com a formada sobre o próprio Suassuna, o CD-ROM Movimento Armorial.

Tendo rompido a barreira dos oitenta anos, Suassuna está empenhado em reescrever sua extensa obra, popularizada no Brasil, devido, sobretudo, às diversas adaptações de seus textos para o cinema e a televisão. Seus poemas, autos e romances se alimentam da vida árida do sertanejo, colocando-nos diante do confronto entre o homem e a terra, essa Esfinge ensolarada que ameaça devorá-lo, a terrível e sensual Onça Caetana. Confronto que transcende a circunstância espaço-temporal do semi-árido, ganha dimensão universal: a luta contra a terra, a luta consigo mesmo, traz em si a possibilidade do homem realizar-se ou de se deixar ser destroçado; enfim, a luta de todos nós.

Inicialmente, Suassuna era, para mim, – como para a maioria dos brasileiros – o autor do *Auto da Compadecida*. Era também o professor da *Iniciação à estética*, que acompanhou minhas primeiras meditações sobre a Beleza e a Arte na licenciatura em Filosofia. Ao refletir sobre a continuidade de meus estudos superiores, considerava a possibilidade de ater-me a algo que permitisse conciliar a arte e a religião, – as dimensões mais profundas do Espírito humano – mediadas por uma interpretação filosófica. A leitura do *Auto da Compadecida* me apresentava um caminho para concretizar essa intenção. No entanto, devido a meu desconhecimento da profundidade do autor, perguntava-me se aquele seria apenas um momento isolado em sua dramaturgia ou se realmente se poderia justificar esse empreendimento a partir da totalidade de sua visão de mundo. Quando, entre a intencionalidade e o acaso, encontro em um “sebo” no Centro de São Paulo um exemplar de *A pena e a lei*, obra que não somente confirma a concepção religiosa do *Auto*, como – pretendemos demonstrá-lo – a completa dialeticamente. Abria-se ali também o longo fio dos estudos críticos sobre sua obra, em um artigo de Sábato Magaldi – “Auto da esperança”² – em que o crítico teatral discute a relação entre a realização dramática da peça e a reflexão teológica nela presente, ambas resultantes do esforço de conciliação entre as fontes populares e o conhecimento erudito do autor. Esse breve estudo, feito desde o ponto de vista da crítica teatral, convidava a adentrar esse universo simples e profundo, síntese de mamulengo e metafísica, capaz de unir e harmonizar a dimensão

² Cf. Sábato MAGALDI, *Auto da esperança*. In: Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 9-20.

lúdica e a reflexão mais exigente sobre o sentido da vida humana, as quais se encontram atualmente isoladas e hierarquizadas – em detrimento do riso – nesta cinzenta época em que vivemos e que insistimos em chamar, com eventuais e imprecisas variações, Modernidade.

A riqueza de perspectivas que indicamos acima pode ser encontrada nas diferentes abordagens existentes nos estudos acadêmicos sobre Suassuna: desde o ponto de vista literário e/ou histórico-cultural, em suas relações com o Movimento Armorial e sua proposta estética; sobre as adaptações de suas peças e romances para cinema e televisão; ou sobre as mediações e fronteiras, nem sempre claras e distintas, entre cultura popular e cultura de massas³.

Os estudos acadêmicos sobre Suassuna e o Movimento Armorial iniciam-se ainda na década de 1970, a princípio em universidades européias, principalmente da França. Lamentavelmente, esses estudos permanecem na sua quase totalidade inacessíveis ao estudioso brasileiro, exceção feita, em parte, ao mais abrangente deles, *Em demanda da poética popular*, de Idelette Muzart Fonseca dos Santos; síntese e tradução de sua tese de Doutorado⁴, referência incontornável para quem pretenda compreender a “poética da recriação” – expressão da autora – que caracteriza a recepção e reelaboração da cultura popular pelos artistas armoriais. Inicialmente, Idelette Santos procura as origens medievais do romance de Suassuna, – em dissertação de Mestrado inédita⁵ – o que a leva a perceber não apenas a erudição do autor em sua elaboração poética, mas, sobretudo, a relação deste com a arte popular nordestina, herdeira da tradição ibérico-medieval. Desenvolvendo essa hipótese, na *Demanda*, analisa as condições de formação do Movimento

³ Conferir na seção Referências bibliográficas desta dissertação o elenco das dissertações e teses inéditas sobre Ariano Suassuna; basta atentar para a variedade de títulos, campos de pesquisa e assuntos relacionados para se ter idéia da variedade de investigações e interpretações que a obra suassuniana tem provocado.

⁴ Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS. *Littérature savante et littérature populaire au Brésil: Ariano Suassuna et le Mouvement Armorial*. Thèse pour le doctorat ès-lettres. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1981, 3v.

⁵ Idelette Muzart F. Dos SANTOS, *Le roman de chevalerie et son interprétation par un écrivain brésilien contemporaine: A pedra do reino de Ariano Suassuna*. Mémoire de maîtrise. Paris: Université de Paris III, 1974.

Armorial, em torno de Suassuna e examina a presença da arte popular nas diferentes produções do movimento (teatro, música, artes plásticas).

Consideramos ainda, entre os estudiosos brasileiros, Sonia Ramalho de Farias, que em *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna* investiga as relações entre o messianismo e o cangaço a partir da noção de espaço regional,⁶ elaborada literariamente por esses autores; considera-os como modelo de uma literatura comprometida com as estruturas tradicionais (diga-se, retrógradas) da sociedade brasileira, opondo-lhes às transformações modernizadoras representadas pela literatura elaborada no Sudeste, supostamente menos retrógrado. Maria Thereza Didier de Moraes, historiadora que em *Emblemas da sagração armorial* investiga a atuação deste movimento cultural, detendo-se no período entre 1970-76; analisa-o a partir de sua afirmação de uma identidade nacional, popular e dionisíaca; a autora identifica no universo mágico e onírico armorial uma forma legítima de resistência cultural. Seu estudo é importante também por oferecer elementos que permitem situar as disputas intelectuais daquele período no Nordeste, entre as tendências “nacionalistas”, como os armorialistas, e as “modernizadoras”, como os tropicalistas, abertos para a recepção dos valores culturais e estéticos norte-americanos. No entanto, apoiando-nos em Idelette Santos, discordamos da tendência à univocidade que Didier de Moraes crê encontrar na estética armorial; comprometida especificamente com a circunstância nordestina, e pretendendo, desde essa circunstância, um caminho para uma arte nacional, a arte armorial nos “incentiva a uma viagem dentro das culturas brasileiras”⁷ plurais, polifônicas, atenta à multiplicidade cultural e a diferença que constituem a realidade cultural brasileira.

Estes podem ser considerados exemplos de uma tendência interpretativa que põe em primeiro plano a obra, o texto e suas relações com a cultura e a sociedade; passamos agora a uma segunda tendência interpretativa, em que predomina a intenção de compreender a obra de Suassuna e sua relação com o universo popular sertanejo privilegiando-se a

⁶ Sobre o desenvolvimento da noção de espaço regional e a crítica da construção de uma “identidade” nordestina, cf. Durval Muniz de ALBUQUERQUE JÚNIOR, *Nos destinos de fronteira*.

⁷ Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 285.

história pessoal do autor. A antropóloga Maria Aparecida Lopes Nogueira, em *O cabreiro tresmalhado* pretende restabelecer as relações entre o homem e a obra; na leitura cuidadosa dos textos, na conversação com o autor e com as pessoas próximas a ele, tenta compreender o emaranhado dialético por meio do qual obra, autor e vida se condicionam mutuamente; percebe que o drama nordestino, embora determinado social, histórica e geograficamente, tem na dimensão simbólica a abertura para a universalidade da cultura. *O Cabreiro tresmalhado*, tendo a dimensão mítica e utópica como fio condutor, pode ser considerado uma das obras que mais oferecem subsídios para a discussão da religiosidade no universo de Suassuna. Carlos Newton Júnior, em *O pai, o exílio e o reino* analisa a poesia de Suassuna, gestada a partir de uma visão trágica da vida, onde a relação com o mundo familiar, especialmente com o pai, assassinado na infância do artista, ocupa lugar central. Abre-se ali o caminho, extremamente proveitoso a nosso ver, de aproximar-se Suassuna do sentimento trágico da vida, categoria seminal elaborada pelo poeta basco Miguel de Unamuno, que reinsere o cristianismo dentro de uma compreensão radical da existência, muitas vezes negligenciada devido à atenção concedida ao domínio institucional da religião. Também a Carlos Newton Júnior devemos esse romance de tese armorial intitulado *Vida de Quaderna e Simão*; interpretação do *Romance d'A Pedra do Reino*, a partir da homologia buscada entre sua personagem condutora, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, e seu criador, Suassuna; pretende ousadamente se filiar à estética armorial, estética da integração dos gêneros e recursos artísticos, ao tentar integrar obra literária e reflexão intelectual, que os manuais de metodologia tão ciosamente isolam, como se a Beleza pudesse ser um impedimento para a compreensão da Verdade; manuais que prudentemente ignoram Platão, Agostinho, o já mencionado Unamuno, e, digamos logo, o próprio Suassuna, entre tantos outros pensadores que não descuidaram do vigor intelectual e da beleza na exposição das idéias.

Podemos perceber que, nessas leituras, o elemento religioso muitas vezes aparece, sendo considerado não somente como um dos constituintes da visão de mundo de Suassuna, mas também em sua relação com a trama poética desenvolvida pelo autor; tendo sido examinado, privilegiando-se os

aspectos literários, simbólicos e históricos, sobretudo nas análises do *Romance d'A pedra do Reino*. Para Idelette Santos, Suassuna, ao interpretar os conflitos de Canudos e Pedra Bonita, associando-os à situação política regional e nacional, vê na retomada do mito sebastianista, a possibilidade de levar a justiça e a ordem para o Nordeste; Sonia Ramalho de Farias tende a identificar a temática regionalista do messianismo e do cangaço com o comprometimento e o desejo de preservação de um modelo de sociedade historicamente superado; Lígia Vassallo, ao buscar as origens medievais do teatro de Suassuna, analisa a presença de motivos, personagens e estruturas teatrais vindas da religião, mediadas pela literatura popular e pela formação erudita do dramaturgo; Maria Aparecida Lopes Nogueira, em sua leitura, realça os aspectos míticos e simbólicos do *Romance d'A pedra do Reino*, relacionando-os a acontecimentos da vida e história familiar do autor.

Sob essa perspectiva, messianismo e sebastianismo tornam-se categorias quase obrigatórias para a interpretação da presença religiosa no texto de Suassuna. No messianismo aparece a necessidade de um mediador entre o povo e o transcendente (Conselheiro, Dom Sebastião, os reis da Pedra do Reino) que tem a missão de transformar a realidade, oferecendo os meios para a superação da pobreza da terra e da injustiça dos homens. Este aspecto da religiosidade popular, muitas vezes associado à situação social e política nordestina, ao seu reiterado e aparentemente insuperável atraso, parece ser o que mais tem chamado a atenção dos estudiosos da obra de Suassuna.

É preciso salientar que esses intérpretes, ao se depararem com a presença do fenômeno religioso na obra de Suassuna, o examinam sob o ponto de vista metódico de suas disciplinas, “reduzindo-o” conforme seus interesses de pesquisa. Aqui, acompanhamos Hans-Jürgen Greschat, que, ao discutir a especificidade da ciência da religião, afirma que “o cientista da religião é apenas um especialista capaz de associar suas investigações especiais à religião como totalidade”⁸, ou seja, a religião, neste sentido, não é um elemento acidental com o qual o pesquisador se depara, e que

⁸ Hans-Jürgen GRESCHAT, *O que é ciência da religião?*, p. 24.

eventualmente pode exigir a sua atenção, mas constitui o eixo norteador de nossa reflexão.

Afirmamos, no entanto, que o messianismo não é a única mensagem religiosa significativa em Suassuna. Se trouxermos a religiosidade do fundo onde ela tem sido mantida nos estudos realizados, considerada como simplesmente mais um dos componentes da trama poética criada pelo autor, e a examinarmos mais proximamente, em primeiro plano, poderemos perceber em uma face significativa da obra – o teatro – voltada para a encenação pública, das manifestações artísticas encontráveis em Suassuna a mais ligada ao cotidiano do povo, e mais próxima dos folhetos e cordéis populares, – proximidade que se deve, em muito, à atualização propiciada pela performance⁹ teatral – uma visão da religiosidade que, ao ressignificar a tradição católica, afirma até mesmo certa “intimidade” entre o ser humano e a divindade, por meio da qual a vida, que a princípio se mostra absurda e incompreensível, ganha sentido, tornando possível ao homem resistir à violência e à morte que ameaçam aniquilá-lo.

Entendemos que o teatro suassuniano oferece a possibilidade de refletir a respeito da visão religiosa de mundo do povo nordestino, fundamentada em uma tradição cristã que remonta aos primeiros séculos da colonização brasileira, organizada a partir de símbolos e imagens que tem sido, no decorrer do tempo, ressignificados pela cultura popular; assim, acreditamos contribuir para uma melhor compreensão de um aspecto importante do modo de ser brasileiro, a partir da interpretação da obra de um artista que encontra em suas raízes populares e nordestinas sua motivação mais profunda.

O projeto estético armorial, desenvolvido e assumido por Suassuna, propõe a realização de uma arte brasileira erudita consciente de suas raízes nordestinas e populares. A cultura popular nordestina se fundamenta em uma atitude religiosa que permeia e estrutura a obra de Suassuna, elaborada a partir de um constante diálogo com a religiosidade popular, por meio de seu romanceiro, constituído, segundo o dramaturgo, por diversas expressões

⁹ O conceito de performance, que nesta dissertação refere-se sempre a atualização do discurso propiciada devido à representação teatral, é tomado a Paul ZUMTHOR. Leia-se, do autor, *A letra e a voz, Introdução à poesia oral e Performance, recepção, leitura*.

artísticas, como o mamulengo, o cordel, as disputas orais dos cantadores. A religiosidade popular se manifesta na obra de Suassuna, de maneira privilegiada, nos textos teatrais, destinados à exibição pública, e que apenas por meio dela se realizam plenamente; duplamente próximos da vida cotidiana, por levá-la, transfigurada, para o palco; e por dirigir-se, novamente, ao público, atualizada por meio da performance teatral. Em princípio, nos concentraremos nas peças *Auto da Compadecida*, *A pena e a lei* e *Farsa da Boa Preguiça*, referindo-nos às demais conforme a análise o exigir. Entendemos que estas oferecem elementos para a compreensão da realidade sob a perspectiva de uma antropologia religiosa, onde o ser humano errante e insuficiente, somente se realiza, encontra a verdade, tornando-se quem realmente é após a morte, diante da divindade; são nessas peças, também, que as representações das personagens transcendentais são desenvolvidas pelo dramaturgo.

Considerando o exposto, procuraremos responder às seguintes questões: quais as condições que propiciam o tratamento da temática religiosa na obra teatral de Suassuna? Quais as respectivas contribuições que as categorias estéticas de tragédia e comédia, com as quais o autor freqüentemente dialoga, trazem para o desenvolvimento dramático da representação religiosa? Como as personagens religiosas levadas à cena, ressignificadas e representadas por Suassuna, permitem compreender determinados aspectos do imaginário religioso brasileiro?

Nossa suposição preliminar, a ser demonstrada, é que no teatro suassuniano a humanidade sertaneja – e, nela pretende ser representada toda a humanidade, num jogo permanente entre o local e o universal – se encontra em um mundo constantemente ameaçado pela perda de sentido, pela negação do ser, devido à violência que marca as relações entre os homens e entre estes e a terra; ausência de sentido que, em última instância, se manifesta diante da morte. Contudo, a representação ali proposta da religiosidade popular, superando o formalismo da tradição católica introduzida no Brasil pelos colonizadores, buscando uma relação viva e mesmo íntima com o divino, permite resistir à violência que constitui a condição humana no mundo e superar simbolicamente a ameaça do absurdo da existência por meio da utopia religiosa.

Na concepção teatral de Suassuna, ao apropriar-se da tradição religiosa católica, humanizando o divino, trazendo-o para perto de si, e, conseqüentemente, divinizando-se, aproximando-se de Deus, o povo sertanejo tem a possibilidade de reconstituir, mediante a esperança religiosa, a significação da realidade.

O teatro de Suassuna tem como um de seus fundamentos uma opção estética e religiosa que pretende se legitimar desde a recepção da cultura popular nordestina; a arte e a religiosidade popular oferecem, na visão do dramaturgo, a possibilidade de resistir, por meio de um discurso poético, mítico e utópico, aos discursos dominantes na sociedade contemporânea.

Buscaremos compreender a representação da religiosidade popular – especialmente do imaginário religioso católico que caracteriza a visão de mundo do povo sertanejo – no teatro de Suassuna, e demonstrar que, embora possa ser muitas vezes identificada como “tradicional” e “conservadora”, esta pode também oferecer a possibilidade de crítica e resistência social, fundamentada em sua posição diante da existência.

Trataremos desde a perspectiva do teatro suassuniano, do absurdo que a condição humana parece manifestar; condenando o homem ao insucesso, à violência e à morte, e como a religiosidade popular, buscando a humanização do divino e a divinização do humano, permite ao povo sertanejo a ressignificação da realidade e a superação simbólica da injustiça social e do absurdo da existência.

Pretendemos contribuir para o esclarecimento de um aspecto que entendemos ser fundamental, mas ainda insuficientemente discutido, apesar da extensa bibliografia que tem se constituído sobre a obra de Suassuna: sua relação com a religiosidade popular.

Embora proponhamos uma abordagem interdisciplinar, que acreditamos ser a mais coerente com a vocação das Ciências da Religião, onde empregamos conceitos buscados em disciplinas como a Antropologia, a Filosofia e a Teoria Literária, devemos reconhecer que a obra de Idelette Muzart Fonseca dos Santos se constitui em nossa principal referência teórica

para compreender as relações entre a obra dramática de Suassuna e sua recepção e ressignificação do imaginário religioso sertanejo. No decorrer do texto, conforme exigir a necessidade da análise, diversos outros autores serão elencados, contribuindo para esclarecer aspectos específicos da pesquisa.

Esta dissertação encontra-se organizada em três capítulos:

No primeiro capítulo, *Ariano Suassuna, um intérprete do sertão*, discutimos inicialmente as relações entre arte e religião, situadas, sobretudo, a partir do debate contemporâneo a respeito da autonomia da arte e da legitimidade da representação de sentimentos e valores religiosos por meio da arte; considerando o posicionamento do próprio Suassuna diante desse debate, abrimos o caminho para a análise de suas representações do sertão e do povo sertanejo, pois entendemos que essas representações fundamentam a concepção religiosa que pretendemos compreender.

No segundo capítulo, *Tragédia, comédia e religião*, passamos a examinar a importância dessas categorias estéticas na elaboração da dramaturgia suassuniana, para compreender a contribuição específica que trazem para as representações do imaginário religioso realizada pelo autor. Inicialmente, a tragédia, categoria que oferece ao autor a possibilidade de explicitar a ausência de sentido que parece condenar a vida humana ao absurdo; em seguida, a comédia, categoria por meio da qual se abre, na perspectiva suassuniana, o caminho para o encontro e a conciliação entre o ser humano e a divindade.

No terceiro capítulo, *As representações do transcendente*, analisamos a representação das personagens religiosas por Suassuna; em um primeiro momento, discutimos a representação do mal, enfatizando as personagens demoníacas e sua importância para a compreensão dos aspectos éticos e escatológicos desenvolvidos pelo autor em sua dramaturgia; no segundo momento, as representações da divindade, enfatizando as personagens de Jesus Cristo e de Nossa Senhora, que ocupam posição privilegiada no teatro de Suassuna, permitindo a explicitação da proximidade entre o humano e o divino que, entendemos, seja o ponto central da compreensão suassuniana da religião.

CAPÍTULO I – ARIANO SUASSUNA, UM INTÉRPRETE DO SERTÃO

O teatro de Ariano Suassuna propõe ao público – expectador, leitor, e, mais recentemente, também telespectador e cinéfilo – uma interpretação do real apresentada sob a perspectiva pessoal do autor. Essa realidade transfigurada tem por palco o sertão, colocado como metáfora do mundo e da vida, e, desde essa representação, o autor procura, por meio da escritura teatral, conciliar-se consigo mesmo, o que passa de alguma maneira por uma harmonização com o mundo, ante as forças opressoras da morte e a ameaça do absurdo da existência¹⁰.

Em nossa hipótese inicial de trabalho consideramos que o sertão-mundo¹¹ transfigurado de Suassuna assenta-se sobre uma concepção religiosa da vida, onde a situação absurda, a ausência de sentido que ameaça às personagens no palco, se amplia, dirigindo-se a cada espectador, e ao próprio autor, na medida em que estes constituem uma comunidade moral e ontológica¹². No entanto, ao realizar um teatro da esperança¹³ e não do absurdo, abre a possibilidade de recuperar o seu sentido, devido ao reconhecimento da tradição religiosa cristã, e, sobretudo, católica. A significação do mundo dada pelo catolicismo, decorrente das opções religiosas pessoais do autor, provém, no entanto, de diversas fontes de que este se apropria na feitura de sua dramaturgia, tais como as narrativas populares nordestinas que servem de matriz para algumas de suas peças e entremezes, nestas adotando, por vezes, a dinâmica do teatro popular de bonecos nordestino, o mamulengo. Recebe também a tradição erudita do teatro e da literatura ocidental, dialogando, de maneira explícita ou implícita, com autores como Plauto, Gil Vicente, Calderón de la Barca, Lorca, Dostoievski. Parece aceitar de bom grado a angústia da influência de que fala Harold Bloom¹⁴, crítico norte-americano que está sempre a lembrar a precedência da dimensão estética sobre qualquer outro aspecto na poesia. De acordo; mas precedência

¹⁰ Cf. Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*.

¹¹ A expressão sertão-mundo é tomada ao título do documentário realizado por Douglas MACHADO, *O sertão-mundo de Ariano Suassuna*.

¹² Cf. Ariano SUASSUNA, *O casamento suspeito*, p. 124-125.

¹³ Cf. Sábato MAGALDI, *Auto da esperança*. In: Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 9-20.

¹⁴ Cf. Harold BLOOM, *A angústia da influência*.

não implica exclusividade. A dramaturgia suassuniana põe em cena alguns aspectos da matriz religiosa brasileira¹⁵, como a relação pessoal com o transcendente, o agir humano e o problema do mal, a idéia de salvação.

O presente capítulo encontra-se dividido em dois momentos, distintos, mas complementares; no primeiro, procuramos recuperar sinteticamente as relações entre a modernidade e a religião, estendendo, também brevemente, esta discussão ao contexto pós-moderno; considerando estes elementos, pretendemos repensar a crítica estética à religião, gestada na modernidade, acrescentando-lhe a contribuição do próprio Suassuna, uma vez que o dramaturgo também se ateu à discussão da legitimidade de representar, por meio da arte, ideais e valores em princípio não estéticos, como a política, a filosofia e a própria religião. No segundo momento, procuramos situar e analisar a interpretação que Suassuna faz do sertão; ao discutir sua compreensão da vida e do povo nordestino, reuniremos subsídios para nossa discussão central, sobre as representações do imaginário religioso em seu teatro. Partimos da dramaturgia suassuniana, uma das interpretações literárias do sertão brasileiro elaboradas no século XX, para discutirmos a concepção antropológica do autor, determinada por sua visão do povo sertanejo. Encerraremos o capítulo retomando as relações entre o sertão e o sertanejo, mediados pelos espetáculos populares; estes são compreendidos por Suassuna respectivamente como modelo de representação (arte popular), modelo de humanidade (sertanejo) e modelo de mundo (sertão).

1.1 – A Modernidade, a religião e alguma Pós-Modernidade

Não é possível ignorar que a Modernidade tem como uma de suas características a crítica ao discurso religioso – sobretudo ao cristão – dominante na constituição do Ocidente. Relembrando brevemente o desenvolvimento dessa crítica, entendemos que a mesma é marcada por uma ambigüidade; em sua origem, encontra-se o pensamento iluminista, tendo este

¹⁵ Sobre o conceito de matriz religiosa brasileira, cf. André DROOGERS, *A religiosidade mínima brasileira*; José BITTENCOURT FILHO, *Matriz religiosa brasileira*.

por objetivo a emancipação do ser humano de qualquer forma de tutela, e, nele, o nascedouro de uma tradição de história comparada da religião que ao mesmo tempo procurava identificar a religião “primordial” e estabelecer as condições de “evolução” do pensamento religioso; desta maneira, alguns buscavam a confirmação do cristianismo como a única religião verdadeira, outros, contrariamente, procuravam elementos que lhes permitissem afirmar o porvir de uma era irreligiosa, em que o ser humano estivesse liberado de todos os seus antigos mitos, liberação proporcionada pela racionalidade científica¹⁶. No século XIX, esse desejo de uma completa autonomia do Espírito humano alcança sua forma plena na “consciência absoluta” de Hegel, este que é muitas vezes considerado o último grande pensador metafísico, o último elaborador de sistemas, apesar das restrições à especulação estabelecidas pela Crítica kantiana – e não se pode esquecer que Kant toma como modelo de conhecimento a física newtoniana, paradigma da ciência moderna¹⁷ – embora Hegel proponha uma compreensão da realidade em sua totalidade, em que, conforme a fórmula consagrada, realidade – a objetividade do mundo – e racionalidade – a subjetividade do pensamento – se identifiquem em um mundo completamente claro à razão humana, conforme a proposta hegeliana a arte e a religião seriam negadas, por ainda possuírem algo de alienante, por não permitirem ainda, à consciência, a sua emancipação plena; mas também estariam conservadas como momentos necessários do desenvolvimento dessa consciência absoluta. Mais uma vez temos a ambigüidade de um pensamento que nega, mas o faz porque deseja conservar; talvez por isso, são de matriz hegeliana muitas das críticas que pretendem a superação do pensamento religioso, entre as quais se encontram Feuerbach, Engels e Marx, e mesmo Nietzsche¹⁸. No entanto, a proposta moderna de organização racional da vida, resultado desse paradigma da autonomia da razão, que encontra uma de suas maiores expressões no capitalismo, pode ser compreendida não simplesmente como o resultado histórico do desenvolvimento dos meios de produção e da

¹⁶ Cf. Giovanni FILORAMO; Carlo PRANDI, *As ciências das religiões*, p. 59-62; Eduardo Basto de ALBUQUERQUE, *A história das religiões*. In: Frank USARSKI (org.), *O espectro disciplinar da ciência da religião*, p. 23-28.

¹⁷ Cf. Mário Ariel González PORTA, *A filosofia a partir de seus problemas*, 2ª parte, capítulo I, *O problema da Crítica da razão pura*.

¹⁸ Sobre o desenvolvimento do modelo filosófico hegeliano, ver a discussão realizada por Henrique C. de Lima VAZ, *Escritos de filosofia III*, capítulo I, *Filosofia e cultura*, p. 44-76.

luta entre as classes que controlam esses meios e às quais estão submetidas aquelas primeiras, como pretendiam Engels e Marx, mas pode essa proposta ocultar, como bem percebeu Roger Bastide, a crença nos velhos deuses, podendo ser a moderna sociedade capitalista interpretada como resultante de uma profunda crise de consciência religiosa, entre os valores das antigas religiões pagãs, fundamentalmente festivas – o que a modernidade traduziu e apequenou na necessidade e no desejo de consumo – e os valores do cristianismo “moderno”: objetivados na ética puritana, nos meios protestantes, e na ética franciscana, nos meios católicos, que ofereceram ao capitalismo sua outra metade, o empenho no trabalho¹⁹. Também segundo Bastide, o homem continua a ser uma “máquina de fabricar deuses”, empregue para isso o barro das ciências e das técnicas, da organização social, ou da pretensão individual à auto-suficiência²⁰.

Estendendo nossa reflexão ao tempo presente, à chamada Pós-Modernidade, esta pode ser interpretada como a crise do paradigma epistemológico dominante durante a Modernidade: o modelo de representação matemática, pretensamente racional (pretenso, por durante muito tempo ter sido considerado a única forma de racionalidade aceitável). Mais do que simplesmente a contestação do paradigma dominante, aspecto que tem levado alguns de seus críticos a vê-la como uma crise de irracionalidade, a Pós-Modernidade colocaria a humanidade diante da emergência de um novo paradigma, onde a objetividade e a especialização do conhecimento, que implicavam a fratura entre o sujeito conhecedor e a realidade a ser conhecida, e também a ignorância desse mesmo sujeito em relação à totalidade do real, tendem a dar a lugar à subjetivação, mas também à ampliação do ato de conhecer, num resgate do “conhece-te a ti mesmo” socrático, contribuindo para uma epistemologia re-humanizada, em que se supere a hiper-especialização própria da Modernidade (saber tudo sobre, por exemplo, as funções do músculo cardíaco, e quase nada sobre o ser humano); oferecendo, mais do que a simples justaposição ou mesmo a convergência de métodos, a

¹⁹ Cf. Roger BASTIDE, *O sagrado selvagem*, p. 82-86.

²⁰ Cf. IBID, capítulo 5, O homem, essa máquina de fabricar deuses, e capítulo 6, A mitologia moderna.

integração e a revitalização do saber, voltado para a existência e a convivência humana²¹.

Nesta perspectiva, analisar a representação dramática do imaginário religioso propicia, ao estudioso das religiões, certo exercício de transgressão metodológica²², no qual uma disciplina que, em princípio, se pode pensar como estritamente empírica, se projeta para a dimensão simbólica, e, desamarrando-se dos limites impostos por uma epistemologia reducionista e explicativa, pretende compreender a significação do discurso religioso em suas implicações existenciais.

Considerando isto, para prosseguir em nossa análise, acreditamos que a relação entre o ser humano e a religião, no contexto moderno, está permeada por essa ambigüidade a qual nos referimos, sendo que, mesmo naqueles setores de atividade pretensamente mais desencantados ou secularizados, como a atividade econômica, a política, a pesquisa científica e a organização da vida social, a mentalidade religiosa permanece atuante, ainda quando ignorada ou mesmo negada. E o discurso poético – um objeto inevitável, se nós pretendemos analisar a representação teatral – também se encontra permeado por essa ambigüidade, em que a religião é negada e conservada. Tentando dar um passo para além da Modernidade, para além da oposição dialética entre negação e conservação, faz-se necessário estar atento para a condição predominante na humanidade contemporânea ou pós-moderna: sua fragmentação, seu despedaçamento, e também sua tentativa de reintegrar-se, por vezes, para tanto, procurando recuperar formas tradicionais de compreensão de mundo, inclusive, ou principalmente, religiosas.

1.1.1 – A crítica estética à religião

Entre as críticas modernas ao discurso religioso, encontra-se a crítica estética à religião. O poeta, outrora tido como inspirado pelas Musas, aquele de quem a divindade se servia para anunciar verdades aos mortais, torna-se

²¹ Cf. Boaventura de Sousa SANTOS, *Um discurso sobre as ciências*.

²² Cf. IBID, p. 78-79.

iconoclasta, rejeitando a transcendência religiosa. A poesia, tida como o último refúgio não instrumentalizado do espírito humano, passa a ver na tradição religiosa uma concorrente. Encontramos algumas das mais importantes páginas desta disputa, pode-se dizer, pela hegemonia simbólica na transição da Modernidade à Pós-Modernidade, acompanhando a leitura que o teólogo Karl-Josef Kuschel faz de algumas das principais objeções dos poetas alemães da primeira metade do século XX à religião. Kuschel nos mostra Gottfried Benn afirmando não apenas a independência da poesia em relação à religião, mas pretendendo que a poesia seja a única forma legítima de transcendência, entendida agora como realização da atividade artística e como prazer criador. Para Benn, poetizar é atribuir forma ao que não a possui; cabe, portanto, ao poeta realizar por meio da linguagem aquilo que antes era considerado privilégio do Deus judeu-cristão. Segundo este poeta, a religião tende a desaparecer, sendo esmagada pela crítica estética; esta reconhece na palavra Deus, um péssimo “princípio estilístico”: convicções religiosas geram maus poetas; aquele que aderiu à religião conciliou-se com o mundo, abrandou a expressão, renunciou ao ato criador do artista, que nasce de seu dilaceramento interno e de sua oposição ao mundo²³. Ainda seguindo Kuschel, agora em sua interpretação de Bertolt Brecht, percebe-se, na reação do dramaturgo, perplexo diante da profissão de fé religiosa de Alfred Döblin, a radicalidade do distanciamento moderno entre arte e religião: ao anunciar sua conversão em um palco, Döblin o teria profanado; para Brecht, aquele que submete a arte a sentimentos religiosos a trai, tornando-se indigno de ser considerado seriamente como artista²⁴. Na interpretação de Antonio Magalhães, a reação de Brecht explicita a necessidade de preservar a autonomia da arte, não permitindo que esta seja apropriada como mediadora, ou como instrumento, de qualquer discurso ideológico²⁵.

No entanto, ampliando o conceito de transgressão metodológica a que nos referimos, pensamos que este não deve se limitar estritamente às ciências (“exatas” e “humanas”), mas pode ser estendido às interrelações entre as diferentes formas de conhecimento, incluindo a arte e a religião. Por isto,

²³ Cf. Karl-Josef KUSCHEL, *Os escritores e as escrituras*, p. 13-19.

²⁴ Cf. IBID, p. 19-22.

²⁵ Cf. Antonio MAGALHÃES, *Deus no espelho das palavras*, p. 46.

entendemos que não apenas como exclusão e rivalidade, mas também como diálogo, ou, ao menos, afinidade temática, torna-se possível aproximar discurso poético e discurso religioso. Consideramos que essa aproximação não pode deixar de ser tensa, sendo muitas vezes marcada por desconfianças mútuas, mas possível. A obra poética pode ser objeto de interpretação teológica²⁶ – para ira dos defensores da “pureza” na arte, que vêem nessa atitude mais uma tentativa de sua “domesticação” – e também oferecer a possibilidade de reflexão – não doutrinal – sobre categorias teológicas presentes no discurso poético²⁷ – para não menor ira de muitos teólogos, por seu potencial crítico e heterodoxo. Ou ainda, como propõe Waldecy Tenório, aproximando-se desde a poesia até a teologia, pode-se falar em níveis de leitura, onde se parte de um degrau poético e se pretende chegar a uma transposição teológica, possível devido à opção antropológica presente na poesia: pois o que torna uma afirmação teológica não é o referir-se a Deus como sujeito, mas a tentativa de expressar o sentido último de nossa existência pessoal²⁸.

1.1.2 – A possibilidade da representação artística da religião segundo Suassuna

Entendemos que o teatro de Suassuna possibilita a oportunidade de uma reflexão, desde a representação teatral, sobre categorias religiosas e, especialmente, o imaginário religioso. Encontra-se em sua dramaturgia uma indagação sobre o sentido da vida e a condição final do ser humano, que se resolve por meio de categorias teológicas vindas da tradição católica, sendo o questionamento e a resolução reinterpretados por sua recepção do catolicismo popular que se estabeleceu no Nordeste brasileiro, tão presente ao pensamento do dramaturgo. Antes de explorar esses caminhos, é necessário compreender como Suassuna se coloca no debate aqui exposto entre arte e religião.

²⁶ Cf. Karl-Josef KUSCHEL, *Os escritores e as escrituras*, p. 209-230; Antonio MAGALHÃES, *Deus no espelho das palavras*, p. 188-194.

²⁷ Cf. Antonio MAGALHÃES, *Deus no espelho das palavras*, p. 195-198.

²⁸ Cf. Waldecy TENÓRIO, *A bailadora andaluza*, p. 47-48.

Suassuna, professor de Estética, discute a questão que fundamenta o problema das tensões e mediações entre arte e religião; a questão da autonomia da arte. No capítulo “Arte gratuita e arte participante” da *Iniciação à estética*, expõe a polêmica entre aqueles que consideram a arte um fim em si mesmo, sem qualquer outra finalidade que não a realização da Beleza – entre os defensores dessa posição encontram-se, entre outros, Oscar Wilde e André Gide – e aqueles que condicionam a existência da arte a algum tipo de interesse ou condição social – por exemplo, a interpretação marxista que vê na arte um instrumento ideológico das classes hegemônicas, a ser apropriado e transformado pela classe proletária em um instrumento para a revolução²⁹. Suassuna entende haver excessos nas duas posições: o exclusivismo da arte gratuita conduziria à desumanização da arte, terminando por esterilizar a própria arte; a arte considerada tão somente a partir de seu papel social corre o risco de reduzir-se a mero instrumento de propaganda³⁰. Tendo em vista os méritos e os riscos das duas posições, propõe uma solução conciliadora: a Beleza não é a preocupação exclusiva da arte, mas constitui sua preocupação fundamental. Idealmente, o discurso poético pode ser isento de qualquer preocupação “não-estética”. No entanto, sendo a arte a objetivação do universo interior do artista, este pode legitimamente abordar, em perspectiva estética, suas preocupações existenciais, sejam estas de natureza política, filosófica ou religiosa. O mais freqüente é que traga essas preocupações de maneira implícita, ou mesmo faça delas seu tema fundamental, e que isto não se constitua em impedimento para que seja bem sucedido em seu fazer artístico. De maneira extrema, pode-se ter algo como a teatralização de um sermão, ou de um comício, sem outro vínculo efetivo com a arte além do empréstimo da forma. A arte não é algo desvinculado da vida, que exista por si mesmo, nem o artista alguém completamente estranho ao seu próprio mundo. O mérito do artista, um deles, está em recriar, mediante a Beleza, as inquietações existenciais do ser humano, que recebe as influências das circunstâncias sociais existentes, circunstâncias essas às quais o próprio artista não se encontra imune³¹.

²⁹ Cf. Ariano SUASSUNA, *Iniciação à estética*, p. 249-251.

³⁰ Cf. IBID, p. 251-253.

³¹ Cf. IBID, p. 253-260.

A Arte parte do homem, é expressão do homem, isto é, de um ser total que, ao empreender a criação da obra, lhe imprimirá necessariamente a marca de sua pessoa inteira – marca erótica ou obscena se isso é coisa importante no mundo do autor; religiosa, se se trata de um homem cujas idéias são fundamentalmente assinaladas por preocupações religiosas; política ou social se suas preocupações fundamentais são essas. O que interessa é que a Beleza seja criada a partir do mundo real e do mundo particular de cada um. Para isso, é preciso que essas tendências particulares surjam na obra e com a obra, e não justapostas artificialmente a ela: de outra forma, terminam prejudicando a Beleza, que é seu objetivo essencial³².

Dessa maneira, torna-se possível compreender como a preocupação religiosa se concilia com a elaboração artística no teatro de Suassuna. E aqui nos parece importante atentar para a análise que Sábato Magaldi faz de *A pena e a lei*³³. Nela, o crítico reconhece que o dramaturgo conseguiu articular o funcionamento da representação teatral e suas intenções religiosas de maneira harmônica, sem prejuízo da realização artística:

[...] de nada adiantariam as excelentes idéias se, como estrutura dramática, *A pena e a lei* não funcionasse. E, no talento para unir a mais tradicional história de burlas a um signo teológico exigente se percebe a força do grande ficcionista Ariano Suassuna. O espectador que desejar a diversão desabrida da farsa encontrará na peça um motivo inesgotável de comicidade. Cada diálogo encerra uma sugestão para o riso, as histórias narradas contêm uma graça espontânea e explosiva. Subjacente a esse encadeamento natural de vidas simples e primárias ganha vigor, no terceiro ato, a indagação ontológica, uma das mais profundas já realizadas pela dramaturgia brasileira³⁴.

Considerando isto, podemos afirmar que no teatro de Suassuna o discurso poético e a realização dramática têm como motivação dominante a inquietação religiosa, propiciando ao dramaturgo desenvolver e expressar, mediante a representação teatral, uma reflexão existencial e religiosa sobre a vida e a destinação do ser humano; essa reflexão nasce de uma opção social, cultural e estética pelo povo sertanejo, o que implica dizer: a) que seu fundamento encontra-se na solidariedade para com aqueles que são social e

³² Cf. Ariano SUASSUNA, *Iniciação à estética*, p. 257.

³³ Cf. Sábato MAGALDI, *Auto da esperança*. In: Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 9-20.

³⁴ IBID, p. 11-12.

politicamente oprimidos, manifestando-se sob a forma de denúncia da condição de opressão e de elaboração simbólica das condições de sua superação; b) que, ao se apropriar da poesia popular, reelaborada em seu teatro, o dramaturgo promove o resgate e a reabilitação da cultura e do imaginário popular, e que esta se caracteriza por sua capacidade criadora em meio à adversidade social e, principalmente, existencial; c) que a recepção dos valores estéticos e culturais presentes na arte popular, reinterpretados em sua dramaturgia, se deve a uma escolha pessoal do autor; d) que a reinterpretação, no teatro suassuniano, de elementos religiosos presentes na arte popular, se deve a adesão do autor ao catolicismo.

Enquanto representação artística que se alimenta de referências populares, colocando um questionamento social e também existencial, fundamento em uma opção religiosa, a dramaturgia suassuniana pode ser pensada em termos de resistência perante a lógica dominante.

1.1.3 – O discurso poético como possibilidade de resistência

Situada entre o desejo e a reelaboração mágica da realidade, a arte suassuniana pode ser compreendida como um desses discursos poéticos que permanecem paralelos aos discursos dominantes nas sociedades modernas, nas quais, conforme a interpretação de Alfredo Bosi, o poeta foi destituído de seu poder criador, de nomear os seres e, assim, instituir realidades; não mais a poesia, mas a ideologia, e, sobretudo, a vontade de consumo, apresenta-se para o indivíduo contemporâneo como a principal geradora de sentido³⁵. Para o crítico, a poesia moderna, tendo se tornado um discurso marginal, elabora estratégias de resistência por meio das quais esta procura permanecer, opondo-se à lógica da ideologia reinante e sua pretensão de uma totalidade, que, para sua conveniência, pareça isenta de contradições³⁶: por vezes, a poesia o faz voltando-se para si mesma, recorrendo à metalinguagem³⁷;

³⁵ Cf. Alfredo BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 163-165.

³⁶ Cf. IBID, p. 168-170.

³⁷ Cf. IBID, p. 165-166; 170-173.

noutras, persegue a “recuperação do sentido comunitário perdido”³⁸, propõe o retorno às origens, alimentando-se da tradição mítica³⁹; há ainda outras formas de resistência da poesia, como a biografia, a sátira e a utopia; destas, ver-se-á a sátira e a utopia presentes no teatro suassuniano, mas, em nossa interpretação, encontra-se no mito seu eixo condutor.

A poesia mítica se faz em desacordo com o presente, sendo a expressão da incompatibilidade existente entre o poeta e seu tempo; ao voltar-se para a tradição, o poeta pretende encontrar, no resgate simbólico do tempo das origens, a possibilidade de “ressacralização da memória mais profunda da comunidade”⁴⁰; na escritura dramática suassuniana, persegue-se essa memória no diálogo com a cultura local, como na recepção das narrativas populares nordestinas⁴¹; alimentando-se dos mitos locais, o exilado pretende afirmar o seu pertencimento a essa comunidade e, desde essa pertença, legitimar suas opções pessoais:

Acredito assim que, por uma inclinação que me é natural e que não forço, minhas peças reflitam o ambiente de minha região, ou, pelo menos, os aspectos desta região que penso ver e que formam o cerne do que tenho a contar. Minha arte procura se alimentar dessa luz que parte do real e a ele retornar, oferecendo uma resposta domada a sua solicitação fascinante e feroz⁴².

Os caminhos da memória coletiva e individual encontram-se, portanto, franqueados ao poeta⁴³. Suassuna explora ambas as perspectivas: a infância e o mundo familiar são fontes recorrentes, como vemos nos poemas “Fazenda

³⁸ Alfredo BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 167.

³⁹ A recuperação da tradição mítica comunitária pela poesia permite compreendê-la não como uma narrativa pré-lógica, a ser superada por formas mais perfeitas de racionalidade que se encontrariam na filosofia e na ciência (ocidentais), mas como um discurso elaborado a partir de uma racionalidade própria, capaz de enxergar o mundo desde outra perspectiva que não mais aquela dominante nas sociedades capitalistas atuais. A este respeito, a obra de Claude Lévi-Strauss continua sendo seminal.

⁴⁰ Alfredo BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 174.

⁴¹ Segundo Idelette Santos, o texto popular manifesta-se no teatro suassuniano de três modos: modo constitutivo, por meio da reescritura do folheto; modo ilustrativo, como citação ou interpretação do texto popular; modo participativo, quando uma personagem de folheto é levada ao palco por Suassuna. Cf. Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 235.

⁴² Ariano SUASSUNA, Teatro, região e tradição. In: *Almanaque armorial*, p. 49.

⁴³ Cf. Alfredo BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 173-176.

Acauhan”⁴⁴, “Infância”⁴⁵ e “A morte do touro mão-de-pau”⁴⁶; interessa-nos aqui, no entanto, a dimensão comunitária, que encontra, conforme entendemos, no drama teatral, sua mais adequada forma de expressão. Porém, encontramos-nos também diante de uma ameaça; a ideologização da poesia, a procura de justificação do presente, o risco de sua transformação em defesa dos interesses de classe⁴⁷; a mesma memória coletiva que oferece ao poeta elementos para o enfrentamento do drama da existência tem permitido à ideologia “‘resolver’ verbal e emocionalmente as contradições de uma dada formação histórica”⁴⁸. Contudo, insiste Bosi, não há coincidência entre o discurso ideológico e o discurso poético, mesmo quando estes se valem dos mesmos termos⁴⁹; se a ideologia procura simplesmente a preservação da ordem estabelecida, encobrendo as suas mazelas, a poesia reage ao “desencantamento do mundo”⁵⁰; procurando resistir às imposições do presente, reafirma seu compromisso com uma existência mais humana:

O mito, quando cruza o limiar do poema, recupera a inocência que perdera no compromisso com esta ou aquela ideologia abstratamente considerada. Daí a regra de ouro, hoje tão difícil de seguir: deve-se ao grande poeta uma suma indulgência em relação a seus equívocos ideológicos. Esses equívocos podem e devem ser objeto de nossa recusa, mas só quando tomados fora do contexto mitopoético onde são redimidos pela paixão, pela música e pela festa livre das palavras⁵¹.

No trabalho da imagem poética encontra-se a possibilidade de conciliação, simbólica, daquilo que, nas relações objetivas, encontra-se mesmo destroçado; o sertão-mundo representado dramaticamente por Suassuna constitui a tentativa de reelaborar, simbolicamente, os valores culturais, estéticos, morais e também religiosos que o autor acredita encontrar no povo sertanejo, e entende formarem a resposta, também simbólica, desse povo às

⁴⁴ Ariano SUASSUNA, *Seleção em prosa e verso*, p. 168.

⁴⁵ IBID, p. 171.

⁴⁶ IBID, p. 179-182.

⁴⁷ Cf. Alfredo BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 175-176.

⁴⁸ IBID, p. 176.

⁴⁹ Cf. IBID, p. 176.

⁵⁰ IBID, p. 177.

⁵¹ IBID, p. 178.

dificuldades e, principalmente, ao sofrimento que a vida impõe. Provavelmente venha daí a força que a imagem do exílio tem, não apenas na arte suassuniana, mas também em grande parte da arte nordestina ou que tem por objeto o sertão nordestino. Há que se diferenciar duas condições: por um lado o sertanejo exilado – o retirante – representado na arte; o povo pobre que mais do que procurar melhores condições de vida, parece, por vezes, simplesmente pretender postergar a morte; por outro o artista e o intelectual que constroem essas representações. Em meio a este cenário, encontramos a *Morte e vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, os retirantes anônimos de Cândido Portinari, e, ainda, os “amarelos” de Ariano Suassuna, heróis, como pretendemos demonstrar, que representam no palco o próprio povo sertanejo, dos quais o mais famoso é, sem dúvida, João Grilo. Trata-se, nos diferentes casos, de representações, nas quais os artistas se aproximam afetivamente daqueles que são por eles representados. É como intelectual e artista erudito que Suassuna, para resolver simbolicamente o seu próprio exílio, reelabora o sertão e o sertanejo retirado; estamos no campo das interpretações. Nas páginas seguintes, analisamos a maneira como Suassuna elabora sua compreensão do mundo e da humanidade sertaneja.

1.2 – Um olhar sobre o sertão

O olhar que Suassuna lança ao sertão se projeta desde o exílio; é da cidade de Recife, onde se educou e construiu sua vida, e sua carreira como artista e professor, que recria o sertão-mundo, de uma maneira radicalmente pessoal, como percebeu Rachel de Queiroz:

Lembre-mo-nos de que Suassuna olha para esse mundo com a visão do exilado, ainda na adolescência arrancado ao seu sertão natal; por isso sempre o descreve muito belo e mágico; por isso tem recuo suficiente para descobrir o mistério onde os da terra naturalmente só vêem o cotidiano⁵².

⁵² Rachel de QUEIROZ, Um romance picaresco? In: Ariano SUASSUNA, *Romance d'A Pedra do Reino*, p. 17.

Exílio que se tornou categoria analítica freqüente nos estudos sobre Suassuna⁵³, realçando um distanciamento não apenas temporal e físico, mas, sobretudo, existencial, que se pretende resgatar simbolicamente, recorrendo à memória e à imaginação. Lemos em Idelette Santos, referindo-se a Suassuna e outros artistas nordestinos: “a desconfortável posição de exilados torna-os expectadores, mais do que atores – olham como adultos suas descobertas infantis; como cidadãos que passaram a ser, o mundo rural; como intelectuais, a literatura oral e popular”⁵⁴. Atentamos para os pares: adulto/infantil; urbano/rural; intelectual/popular. Opostos em constante tensão, condicionando sua visão de mundo e sua obra, sem, contudo, encontrarem sua síntese ideal, permanecendo uma consciência infeliz, marcada pelo descontentamento de não se integrar plenamente ao mundo adulto, urbano e intelectualizado, e de não poder recuperar, objetivamente, o “reino desejado”⁵⁵; este se encontra fadado ao não-lugar do desejo, do sonho e da memória.

1.2.1 – O sertão no palco suassuniano

O sertão constitui-se no palco por excelência da dramaturgia suassuniana. Nele, o povo nordestino vivencia sua luta constante contra uma terra pobre e opressora, como em *Uma mulher vestida de sol*, em que os dramas da terra e do sangue se misturam, expondo a fratura entre o natural e o simbólico, onde o ser humano encontra-se constantemente ameaçado de reduzir-se ao animal.

A tragédia dos infelizes amantes Francisco e Rosa coloca o espectador diante de uma das preocupações constantes do teatro suassuniano: a denúncia da miséria e a crítica social. Crítica que se manifesta na representação da disputa armada pela posse de terras; no rebaixamento de pequenos proprietários empobrecidos à condição de jagunços; no sofrimento cotidiano dos retirantes e no apelo destes à religião como tentativa de lidar com

⁵³ Como nos estudos de Carlos NEWTON JÚNIOR, *O pai, o exílio e o reino*, e de Maria Aparecida Lopes NOGUEIRA, *O cabreiro tresmalhado*.

⁵⁴ Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 108.

⁵⁵ Cf. Maria Aparecida Lopes NOGUEIRA, *O cabreiro tresmalhado*, especialmente o capítulo Um reino imaginoso.

a permanente aflição e insegurança propiciadas devido à onipresença da morte, que está sempre à espreita, podendo aparecer em qualquer lugar ou a qualquer instante; em *Uma mulher vestida de sol* a morte pode ser considerada como mais uma personagem, que emprega a linguagem da seca, da fome, dos animais peçonhentos e, principalmente, da violência humana para revelar-se no palco. Já nesta peça o autor apresenta sua intencionalidade religiosa; os acontecimentos e ações não são justificados simplesmente pela conjuntura sócio-econômica, o que permitiria explicar uma personagem como o beato Cícero, reduzindo-lhe à ideologia, entendida como falsa consciência que inverte a realidade, impedindo os sujeitos de compreendê-la e, conseqüentemente, de modificá-la⁵⁶; nem mesmo em termos estritamente existenciais, do confronto trágico e da inevitável derrota do ser humano diante de um mundo absurdo, onde todas as paixões e ações perdem o sentido, a bondade e a razão sendo corroídas pela certeza da mortalidade⁵⁷; para além da constatação da injustiça social e da consciência existencial, embora reconheça suas respectivas importâncias, em *Uma mulher vestida de sol* encontra-se a idéia da fundamentação transcendente da vida humana, sintetizada na referência bíblica que não apenas dá título, mas abre e encerra a peça, e, principalmente, na cena final, em que o corpo de Rosa parece amparado por Nossa Senhora; temos aqui, em germe, as concepções religiosas que serão posteriormente desenvolvidas e explicitadas nas demais peças do autor.

No entanto, para além da aridez que caracteriza o sertão em *Uma mulher vestida de sol*, encontra-se no palco suassuniano o desejo de um universo mágico, em muito devido à reinterpretação dos espetáculos populares, como o circo, no *Auto da Compadecida*, o mamulengo, em *A pena e a lei* e as apresentações de feira, na *Farsa da boa preguiça*, onde também se deve ressaltar o elogio ao poeta popular. Assim, a natureza hostil presente em *Uma mulher vestida de sol* sede lugar a uma realidade transfigurada, em que a

⁵⁶ Sobre a concepção de ideologia como inversão do real, cf. Paul RICOEUR, *L'ideologie et l'utopie*, capítulo 2, Marx: La critique de la philosophie du droit de Hegel et les Manuscrits de 1844.

⁵⁷ A discussão sobre o absurdo da existência e o esforço do ser humano para legitimar sua vida apesar do absurdo, é recorrente na obra de Albert Camus, ficcional e ensaística. Aqui, referimo-nos especificamente aos ensaios reunidos em *Le mythe de Sisyphe*.

própria vida humana pode ser compreendida como uma tentativa imperfeita de representar a si mesmo. Os infortúnios sociais e existenciais nos quais as personagens estão envolvidas não se restringem ao palco, mas pretendem ampliar-se e abranger a humanidade, sendo esta representada pela comunidade formada por atores, autor e espectadores, o que se torna evidente nos momentos em que uma personagem que representa o autor em cena se dirige ao público, caso do Palhaço do *Auto da Compadecida* e dos diálogos entre Cheiroso, o dono do mamulengo, e sua companheira Cheirosa no início dos atos de *A pena e a lei*. A respeito da representação da vida por meio da arte lemos em um de seus artigos:

O Circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo, e ali desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano – os reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós⁵⁸.

Pretende-se, portanto, no circo, e também no teatro, representar um mundo em pequena escala, pleno de significado, que lhe é dado pelo autor; este se constitui de certa forma em um Deus menor, um demiurgo. Conforme a concepção cristã em que Suassuna se fundamenta, a significação do mundo é clara e perfeitamente conhecida para Deus, mas o mesmo dificilmente poderia ser dito em relação ao conhecimento que o autor humano tem de sua própria obra. Mas, no tocante a esta homologia pretendida entre a obra de arte e o mundo e entre Deus e o artista, pode se afirmar que o autor deve se representar como se tivesse pleno conhecimento de seu pequeno mundo, característica que acreditamos encontrar no teatro suassuniano. Sobre a maneira como esta concepção aparece em sua própria obra, afirma Suassuna:

⁵⁸ Ariano SUASSUNA, O teatro, o circo e eu. In: *Almanaque armorial*, p. 209-210.

Já declarei várias vezes que sou um Palhaço e Dono-de-Circo frustrado. Meu trabalho de escritor, de professor, de falso profeta fraco e pecaminoso, de cangaceiro sem coragem, de organizador de espetáculos armoriais de música e de dança, de cavaleiro sem cavalo e de criador de cabras sem terra, não passa da tentativa de organização de um vasto Circo. [...] esse espetáculo meio circense e desarrumado ao qual se dedicam minha vida e minha imaginação meio extraviadas, tentando imprimir-lhe alguma ordem e beleza, para colocá-lo como um espelho, diante do Circo do Mundo⁵⁹.

O dramaturgo pretende representar um pequeno Deus, capaz de estabelecer ordem e significado a um mundo que, em princípio, não o possui. O espetáculo realizado pelo autor deve ser como um espelho, e refletir o “Circo do Mundo”. Neste circo-mundo sertanejo, a representação teatral pretende colocar diante do espectador, e mesmo incluí-lo, não somente em uma cosmologia, mas, principalmente, em uma antropologia do sertanejo. Cosmologia e antropologia fundamentadas em uma concepção de mundo na qual se encontram uma recepção e uma interpretação criativa do cristianismo; no teatro suassuniano, o mundo é o palco em que o ser humano, errante, procura, sem encontrar, amparo e sentido em sua vida, esforça-se para fugir ao absurdo que pode a qualquer instante esmagá-lo, devido à violência e à morte. Amparo e sentido que se encontram na abertura para o transcendente, que muitas vezes se manifesta somente após a morte, quando o ser humano se vê diante da divindade,⁶⁰ como no *Auto da Compadecida* e em *A pena e a lei*, ou ainda, permanecendo como interrogação e expectativa, em *O santo e a porca* e *O casamento suspeito*.

A dramaturgia suassuniana, ao eleger como paradigma de sua elaboração artística, e mesmo de sua cosmologia, a arte popular nordestina, propicia uma revalorização e recuperação da tradição popular. Ao colocar em cena sua representação dos pícaros, dos “amarelinhos”, estes permitem explicitar sua compreensão do povo sertanejo, mas também a condição de alienação em que o ser humano se encontra em relação ao transcendente.

⁵⁹ Ariano SUASSUNA, O teatro, o circo e eu. In: *Almanaque armorial*, p. 210.

⁶⁰ Quanto a este aspecto, a exceção encontra-se na *Farsa da boa preguiça*, em que as personagens divinas (e demoníacas) intervêm ao longo de toda a peça.

1.2.2 – Os pícaros de Suassuna: uma representação do sertanejo

Os pícaros no teatro suassuniano estão entre as personagens que mais elementos oferecem para a discussão das concepções antropológicas do autor, atendendo ao duplo propósito que estabelecemos neste momento: compreender a maneira como Suassuna, por meio dessas personagens, recupera e valoriza em sua dramaturgia a imagem do sertanejo, resgatando-a positivamente; buscar nos pícaros uma representação da própria condição humana, em seus esforços por melhores condições, materiais e existenciais, de vida, mas, no entanto, permanecendo alheios à dimensão transcendente, ao menos até o momento em que esta se manifesta.

Colocamo-nos diante do pícaro, ou pícaro-malandro conforme a expressão empregada por Idelette Santos⁶¹; João Grilo no *Auto da Compadecida* e Cancão de Fogo em *O casamento suspeito*, personagens provenientes dos folhetos da literatura popular; desenraizados, valem-se da astúcia para viver em um ambiente hostil; subversivos, enganam e humilham os poderosos:

Ao transportar essas personagens do folheto para suas peças, Suassuna transforma alguns aspectos do tipo e privilegia outros. A personagem caracteriza-se, em primeiro lugar, como um ser errante cujas andanças iniciam-se após uma ruptura prematura da estrutura familiar – morte do pai e da mãe, separação do irmão –, que nunca será substituída ou reconstruída. O herói está só no mundo. Se tem um amigo ou um cúmplice, esta associação não significa dependência: é objetiva, prática e limitada. Seus contínuos deslocamentos espaciais permitem a passagem de um episódio para o outro, sem ruptura. A construção da maioria das peças de Suassuna retoma esse modo de criação, suíte linear de episódios distintos, articulados em torno da presença de uma ou várias personagens. Evidente no que se refere ao entremez, essa construção é dissimulada pela reescritura (e, freqüentemente, pela total reelaboração) da peça, graças a recursos como a interpenetração das narrativas, no *Auto da Compadecida*, por exemplo, ou à unidade introduzida pela perspectiva moralizadora⁶².

⁶¹ Cf. Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 251.

⁶² IBID, p. 252.

Por vezes a personalidade do herói se desdobra, nas duplas formadas por João Grilo e Chicó, Cancão e Gaspar; “o esperto que sobrevive graças a sua inteligência e vivacidade, por um lado e, por outro, o herdeiro da sabedoria popular que se expressa em provérbios e adivinhações”⁶³. A esse respeito, Suassuna esclarece que João Grilo e Chicó têm sua origem em Mateus e Bastião do Bumba-meu-boi e nas duplas de palhaços do circo, assim como seria possível aproximá-los – em termos de linhagem literária e personalidade, e não de grandeza – a Dom Quixote e Sancho, porque o mundo cervantino também receberia a marca do romancista hispânico:

Mas, refletindo sobre a dupla cervantina, vi que Dom Quixote é um sonhador, como Chicó (mentiroso lírico, alucinado pelo sol do sertão), e que Sancho Pança é um pícaro, como João Grilo. Estas são as aproximações que poderíamos fazer entre os quatro tipos. A diferença entre eles seria que, no Dom Quixote, o corajoso é o Cavaleiro sonhador, enquanto que, no *Auto da Compadecida*, acontece o contrário: João Grilo, o pícaro, é que tem arrancos quixotescos de coragem e Chicó, o mentiroso sonhador e lírico, é que tem a covardia, tocada de bom senso, de Sancho⁶⁴.

Personagens que apresentam uma concepção de mundo utópica, um desejo profundo de transformação da realidade, mas também um pragmatismo na resolução dos problemas, características que buscam conciliar a atenção para as necessidades materiais, para o agora, mas deixam em aberto o porvir e a esperança. Estas se unem na não aceitação do presente e da ordem estabelecida, seja ao procurar uma solução prática para a questão imediata da subsistência, seja ao imaginarem um mundo isento de privações⁶⁵.

Ampliando a imagem, em certo sentido os pícaros suassunianos podem ser considerados como uma representação de determinados aspectos do povo sertanejo. O pícaro caracteriza-se por sua constante luta contra as dificuldades impostas por uma terra inóspita, agravadas por viver em uma sociedade

⁶³ Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 252.

⁶⁴ Ariano SUASSUNA, *A Compadecida e romancista nordestino*. In: *Almanaque armorial*, p. 182-183.

⁶⁵ Essa utopia encontra, no folheto popular, uma expressão eminentemente social, quando o herói pretende estabelecer uma nova sociedade, isenta de conflitos e de sofrimentos, liberta, enfim, do mal. Cf. Jerusa Pires FERREIRA, *Fausto no horizonte*, p. 56-59.

desigual e injusta⁶⁶; encontra-se diante da necessidade, a cada estação de seca, de retirar-se e, com isso, ver desarranjar-se definitivamente a família, já precariamente mantida; um ponto central de sua luta para viver está no relacionamento com aqueles que estão em situação social privilegiada, principalmente os patrões⁶⁷; todas essas dificuldades parecem superadas quando se realiza a reversão, por meio da picaresca, das humilhações e ofensas a que os simples são submetidos em seu cotidiano. Principalmente, se representa com o pícaro a possibilidade da efetivação da utopia, que se manifesta no desejo e na expectativa de transformação das condições de existência, antes de tudo materiais; essa preocupação, que se encontra em muitas das artimanhas de João Grilo e de Cancão de Fogo, mas que também pode encontrar-se expressa poeticamente, como nos devaneios de Chicó, ou mesmo diretamente representada na própria arte popular, quando esta consegue, ainda que muitas vezes tenha que se opor a condições precaríssimas, imprimir alguma beleza e muito de sonho à crua realidade; capacidade descrita por Suassuna da seguinte maneira:

O povo do Nordeste sabe, com uma arte estranha e poderosa, criar a beleza a partir da miséria, e consegue manter sua grandeza no meio da maior degradação. As moças vestem-se de dianas, princesas, damas e rainhas; os homens, de reis mouros, cruzados, príncipes e cavaleiros, com máscaras de couro e coroas de lata, espadas de madeira e chapéus de formas estranhas, cravejados de pedrarias, que parecem templos asiáticos. São os pobres e belos sonhos do povo que se veste assim para sonhar com o poder e a glória, cujas portas, na vida, lhe são trancadas⁶⁸.

⁶⁶ “A errância do malandro, este incessante movimento, é também uma busca permanente de meios de existência, de sobrevivência, em condições econômicas difíceis. Ganhar a vida torna-se equivalente a ‘ter que se mexer’, ou seja, deixar sua casa em busca de trabalho. O pão cotidiano ganha-se ‘na luta’”. Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 253-254.

⁶⁷ Em sua análise da picaresca, Idelette Santos, apoiando-se na interpretação dos folhetos populares realizada por Roberto DaMatta, chama a atenção para a denúncia que o folheto traz da violência existente nas relações de trabalho, e que o antropólogo identificara em Pedro Malazarte, o protótipo dos pícaros brasileiros, o mito do trabalhador brasileiro, “a saga daquele que parte sempre em demanda do que não possui”. IBID, p. 254.

⁶⁸ Ariano SUASSUNA, Cinema e sertão. In: *Almanaque armorial*, p. 193-194. Num certo sentido corroborando essa afirmação de Suassuna, lemos em Stanislávski: “Há quem diga que camponeses e operários só poderão apreciar peças versando sobre a vida que eles levam. Puro engano. Geralmente, essa gente prefere ver coisas ‘mais bonitas’ que as que se passam no meio estreito em que vivem”. Apud Sábato MAGALDI, *Iniciação ao teatro*, p. 76.

Neste fragmento estão presentes algumas idéias importantes, e de certo modo correlatas àquelas expostas sobre a personagem picaresca. De início, encontramos a arte popular compreendida como vetor da utopia, ao “criar a beleza a partir da miséria”; elemento formador de identidade, a arte permite ao povo “manter sua grandeza no meio da maior degradação”. A arte permite inverter simbolicamente as relações sociais, quando as classes subalternas representam uma nobreza que, se há muito perdeu sua importância, ou mesmo deixou de existir, continua, no entanto, presente ao imaginário como expressão da excelência humana. Especialmente importante no texto de Suassuna é a descrição das vestes e adereços, feitos com materiais encontrados no cotidiano; surpreendemo-nos diante da *bricolage*, da lógica selvagem⁶⁹, empregada pelos “primitivos” para reelaborar o mundo a partir dos elementos que se têm a disposição; trata-se, entendemos, da mesma lógica empregada na representação da picaresca. Tenhamos em mente que o pícaro é, antes de tudo, alguém que, tendo perdido suas referências, estando desenraizado, precisa organizar sua vida e, para tanto, conta apenas com aquilo que vai encontrando em seu caminho. O fragmento se encerra reafirmando a importância da dimensão utópica da arte popular, que permite ao povo apropriar-se simbolicamente daquilo que lhe é negado na vida.

⁶⁹ Claude Lévi-Strauss, em *La science du concret*, p. 3-47, primeiro capítulo de *La pensée sauvage*, supera o entendimento tradicional (e preconceituoso) que via no pensamento selvagem um estágio imperfeito de conhecimento a ser superado pela racionalidade científica moderna, e passa a considerá-los formas distintas e igualmente legítimas de organização intelectual do mundo. Especialmente interessante para nossa discussão é a seguinte passagem: “O *bricoleur* está apto a executar um grande número de trabalhos diversificados, mas, diferentemente do engenheiro, não subordina cada um deles à obtenção de matérias-primas e instrumentos, concebidos e procurados em razão de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra do seu jogo é a de sempre se arranjar com ‘os meios à disposição’, diga-se, uma reunião sempre finita de instrumentos e materiais, heteróclitos e excedentes, porque a composição dessa reunião não está relacionada ao projeto do momento, nem doutra parte com algum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que são apresentadas para renovar ou enriquecer o estoque, ou de conservar com os resíduos de construções e de destruições anteriores. A reunião dos meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto, [...] ela se define somente por sua instrumentalidade, ou, dito de outra maneira e para empregar a linguagem mesma do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em virtude do princípio que ‘isto pode sempre servir’”. Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, p. 27 (tradução nossa).

1.2.3 – Os pícaros de Suassuna: uma ética dos afetos

Interessa, sobretudo, atentar para a dimensão ética da personagem picaresca. A este respeito, Idelette Santos considera, a nossa ver corretamente, que, para a literatura popular, assim como para Suassuna, as relações sócio-econômicas encontram-se sempre submetidas à dimensão moral (cujo fundamento para o autor, é religioso). A atitude da personagem é justificada pela negatividade do trabalho: este não traz satisfação, alegria ou felicidade, nem ao menos a perspectiva de progresso material, mas é, na maioria das vezes, instrumento de exploração e opressão⁷⁰. A conquista da prosperidade depende não do trabalho, mas das relações sociais, da proteção de um “padrinho”⁷¹. A honestidade está condicionada ao respeito mútuo, e, assim sendo, enganar um mau patrão torna-se praticamente um dever, como, por exemplo, na relação de João Grilo com o padeiro no *Auto da Compadecida*. Seguindo Roberto DaMatta, a intérprete chama a atenção para a caracterização das personagens subalternas em razão de suas capacidades, como a esperteza ou a honestidade, ou seja, de algo que não lhe pode ser tirado ou roubado, enquanto o patrão ou o rico é caracterizado por suas posses materiais. Por fim, considera que a reescritura das narrativas picarescas por Suassuna em perspectiva moralizante é coerente com a concepção de mundo encontrada na literatura popular, onde, como dito inicialmente, a ordem sócio-econômica tende a ser explicada e submetida à concepção moral⁷².

Portanto, podemos dizer que a concepção moral presente na narrativa picaresca, reescrita por Suassuna, privilegia o afeto, em detrimento da impessoalidade e da objetividade dos acordos, aproximando-se, dessa maneira, da cordialidade que Sergio Buarque de Holanda⁷³ considerava a noção fundamental da ética brasileira, sendo também, segundo o historiador, o

⁷⁰ Na *Farsa da boa preguiça*, esta concepção é levada ao seu extremo, quando o poeta Joaquim Simão denuncia em seus versos o trabalho como ocasião de morte.

⁷¹ Baste como exemplo o apadrinhamento de Joaquim Simão por São Pedro na *Farsa da boa preguiça*.

⁷² Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 254.

⁷³ A esse respeito ver o clássico ensaio, *avant la lettre*, sobre a formação da mentalidade nacional: Sergio Buarque de HOLANDA, *Raízes do Brasil*, especialmente o capítulo 5, O homem cordial. Embora não possamos, aqui, analisar o texto de Buarque de Holanda em comparação às idéias de Suassuna, saliente-se a radical oposição entre os dois autores.

principal empecilho ao desenvolvimento de uma racionalidade burocrática, em que não mais os afetos, mas a lei, a norma estabelecida, passa a constituir o elemento determinante das relações sociais. Na leitura de Idelette Santos, para Suassuna essa ética dos afetos tem seu paradigma na misericórdia divina: é a proteção e a benevolência de Deus para com a humanidade – do mais forte para com o mais fraco – o modelo proposto para as relações humanas. Contrariamente, o formalismo é identificado com o mal; por exemplo, quando o patrão “faz prevalecer as obrigações limitadas e impessoais do contrato, desvalorizando assim a relação pessoal, em benefício da legalidade e da universalidade”⁷⁴. No *Auto da Compadecida*, o apego às formas exteriores é identificado como uma das características do diabo⁷⁵.

O malandro nunca é condenado por Suassuna – ganha uma segunda oportunidade no *Auto da Compadecida*, quando a maioria das personagens vão ao Purgatório. Sua vida e seus atos são explicados e justificados pela necessidade de sobreviver. Este modelo de sobrevivência não o leva jamais a integrar-se à estrutura social, não procura poder nem prestígio; diferencia-se, neste ponto também, do herói dos contos maravilhosos: não há recompensa nem reconhecimento final. Se tal ou tal folheto encenou uma recompensa do pícaro-malandro – por exemplo, Cancão tornou-se rico, conselheiro e juiz – foi uma simples peripécia, e não uma transformação do caráter do herói. O malandro permanece uma personagem intermediária e ambígua, subversivo que não pretende substituir uma dominação por outra; tenta, como Macunaíma, relativizar as leis e as morais que perpetuam a injustiça. Suassuna propõe-lhe uma outra via para escapar ao jugo do homem: a aceitação da lei divina⁷⁶.

A ética do afeto permite a Suassuna salvar esteticamente e religiosamente a figura do pícaro, seja ao conceder a João Grilo uma nova oportunidade na vida, seja quando Cancão de Fogo, juntamente com as demais personagens de *O casamento suspeito*, ao final da peça reconhecem seus erros e pedem a misericórdia divina⁷⁷. A não conciliação da personagem picaresca com a estrutura social vigente, sua recusa a “substituir uma dominação por outra” traz consigo, implicitamente, um dos pressupostos do autor: a incompatibilidade do

⁷⁴ Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 255.

⁷⁵ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 145.

⁷⁶ Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 255.

⁷⁷ Ariano SUASSUNA, *O casamento suspeito*, p. 124-125.

ser humano com a própria existência, e a expectativa da plena realização de sua vida mediante o encontro com a divindade.

1.4 – A dramatização de uma estética e de uma ética

É possível afirmar, considerando o exposto até o momento, que, embora Suassuna preserve o pressuposto da autonomia da arte, o dramaturgo entende que o artista, em sua práxis criativa, reelabora simbolicamente as inquietações que o afligem; nesse sentido, a dramaturgia de Suassuna pretende – dentro dos limites que o palco oferece – envolver o público em uma representação da vida humana em busca de seu significado; contudo, esse significado somente se realiza, na concepção do autor, considerando a relação que o ser humano estabelece com o transcendente. Por isso, se o sertão levado à cena por Suassuna representa, em sua aridez e nas dificuldades àquela terra impostas, o exílio e a errância que marcam a aventura humana, permanentemente ameaçada pelo absurdo que, a qualquer momento, pode se manifestar e arrasar a precária significação que se vai tentando construir e preservar, o sertão pode também, devido ao desejo humano – que encontra na arte sua realização ideal –, revelar-se mais belo e mais pleno, por meio das reinterpretações dos espetáculos populares realizadas no teatro suassuniano; é o elemento mágico propiciado por esses espetáculos que permitem a Suassuna explicitar o desejo de uma existência que não mais esteja sujeita ao absurdo introduzido pela violência e pela morte. De modo análogo, ao representar a humanidade sertaneja, – e identificamos na personagem picaresca o paradigma desse modo de ser –; o pícaro pretende vencer as dificuldades que a vida impõe; dificuldades que, embora sejam em princípio de razão material, servindo, portanto, a malandragem e a sabedoria popular do pícaro para denunciar e criticar as injustiças e os abusos daqueles que detêm alguma forma de poder, suas características permitem também explicitar a situação absurda em que a existência humana parece se encontrar, até o momento em que se realiza o encontro definitivo com a divindade, e o pícaro, que havia sido mantido a parte da ordem social e existencial vigente, injusta e

absurda, tem no reconhecimento e na aceitação da lei divina a expectativa de uma nova vida, expectativa que, segundo a posição adotada pelo autor, é partilhada por todos os seres humanos.

Ao nos referirmos à dramatização de uma estética e de uma ética, acreditamos que, na dramaturgia suassuniana, a representação teatral explicita uma compreensão do mundo e do ser humano, a qual se encontra sintetizada na reinterpretação dos espetáculos populares e de seus temas (modelo de representação), no sertão (modelo do mundo) e na personagem picaresca (modelo da conduta humana). No entanto, esses modelos correlatos somente se articulam e alcançam plenamente seu sentido em referência ao modelo religioso proposto pelo autor. Daí a importância, a nosso ver, da análise que empreendemos no segundo capítulo desta dissertação, das categorias de tragédia e comédia presentes no teatro de Suassuna, para melhor compreender os caminhos que possibilitam suas representações do imaginário e das personagens religiosas.

CAPÍTULO II – TRAGÉDIA, COMÉDIA E RELIGIÃO

Dedicamos este capítulo à análise das relações entre tragédia, comédia e religião existentes no teatro suassuniano. No entanto, é necessário esclarecer que não se trata, no presente caso, de discutir a tragédia e a comédia enquanto gêneros teatrais, mas considerá-las como categorias estéticas que permitem ao dramaturgo elaborar, de maneiras distintas, as representações religiosas em seu teatro. Pretendemos demonstrar que a categoria trágica, na dramaturgia de Suassuna, permite por em questão a incompatibilidade entre o desejo humano e o absurdo de uma existência que parece condenada pela inevitabilidade da morte. Momento em que a religiosidade encontra-se implícita, sem ainda se revelar plenamente; em seguida, demonstrar como a categoria da comédia – relacionada ao elemento lúdico e a uma concepção estética e existencial barroca – permite ao autor explicitar o imaginário religioso, devido à maior empatia existente entre a representação cômica e o espectador, oferecendo assim a possibilidade de uma aproximação e, até mesmo, de uma intimidade que o autor considera existir entre o povo sertanejo e a divindade. Dessa maneira, por meio das representações das personagens religiosas que analisaremos no terceiro capítulo, torna-se para a dramaturgia suassuniana possível realizar a aproximação entre o humano e o divino, propiciando a ressignificação e a apropriação de um sentido para a vida humana.

2.1 – A tragédia no palco suassuniano

A discussão da tragédia como categoria estética no teatro suassuniano deve, necessariamente, considerar a diferenciação entre a tragédia como ritual mítico, político e religioso, característico da sociedade ateniense do século IV a.C., e a tragédia como categoria estética, que subsiste independentemente daquela estrutura social e política que propiciou a tragédia grega. Uma vez que essa estrutura desapareceu, e que sua reconstrução somente é possível, parcialmente, como empreendimento teórico de pesquisadores, a tragédia,

enquanto ritual cívico-religioso tornou-se algo forçosamente irrecuperável. No entanto, se o interesse pela tragédia grega permaneceu, deve-se não apenas por esta ser documento de uma manifestação artística de matriz religiosa e política irrecuperável, mas sim à capacidade que a tragédia possui de colocar o ser humano diante de sua radical e constitutiva fragilidade frente a um mundo que permanece indiferente ao seu sofrimento⁷⁸. Faz-se necessário considerar o trágico, portanto, naquilo que ele diz ao humano e do humano, em seu inevitável confronto com o que Albert Camus designou “o absurdo da existência”.

2.1.1 – Cristianismo e sentimento trágico: Unamuno

Buscamos o primeiro indício de uma presença trágica no teatro suassuniano no confronto com esse absurdo da existência que acreditamos se encontrar em suas peças. Entretanto, o encaminhamento dado à condição trágica do ser humano é, em Suassuna, mediado pela presença do cristianismo, e, especificamente, da interpretação da tradição religiosa católica realizada por sua leitura do catolicismo popular. Tragédia e cristianismo que se encontram em Miguel de Unamuno, em sua mais conhecida obra, o ensaio *Del sentimiento trágico de la vida*, cuja proximidade com a visão de mundo de Suassuna foi pela primeira vez assinalada por Carlos Newton Júnior⁷⁹. O sentimento trágico da vida radica na absoluta concretude do humano, no homem de carne e osso, naquele que vive e sofre⁸⁰. Esse sentimento, afirma Unamuno, não apenas se encontra em indivíduos, mas pode ser percebido também em povos inteiros. Não surge da reflexão, não é um produto do pensamento, mas o determina. Pode advir de uma enfermidade, ser, portanto, uma reação acidental às dificuldades que a vida impõe; mas, outras vezes, é constitutivo do humano; para o poeta, parece ser a enfermidade intrínseca do ser humano, ontologicamente enfermo devido à consciência de si, ao saber-se

⁷⁸ Cf. Rachel GAZOLLA, *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*, em que nos apoiamos nesta passagem. Ver também a análise que Suassuna faz da tragédia como categoria da Beleza em *Iniciação à Estética*, capítulo 12, O trágico.

⁷⁹ Cf. Carlos NEWTON JÚNIOR, *O pai, o exílio, o reino*.

⁸⁰ Cf. Miguel de UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, capítulo 1, El hombre de carne y hueso.

ser – e saber-se perecer⁸¹. O cristianismo, interpretado por Unamuno, surge como resposta à fome de imortalidade que determina o humano⁸²; e, o que entendemos ser fundamental em nossa interpretação da recepção da religiosidade popular por Suassuna: o cristianismo fundamenta-se na crença da ressurreição e imortalidade de Cristo e do homem em Cristo:

E em torno ao dogma, de experiência íntima paulina, da ressurreição e imortalidade de Cristo, garantia da ressurreição e imortalidade de cada crente, se formou a cristologia toda. O Deus homem, o Verbo encarnado, foi para que o homem, ao seu modo, se fizesse Deus, isto é, imortal. E o Deus cristão, o Pai de Cristo, um Deus necessariamente antropomórfico, é o que, como diz o Catecismo da doutrina cristã que na escola nos fizeram aprender de memória, criou o mundo para o homem, para cada homem. E o fim da redenção foi, apesar das aparências por desvio ético do dogma propriamente religioso, salvar-nos da morte mais que do pecado, ou deste enquanto implica morte. E Cristo morreu, ou, melhor, ressuscitou, por mim, por cada um de nós. E estabeleceu-se uma certa solidariedade entre Deus e sua criatura. Dizia Malebranche que o primeiro homem caiu para que Cristo nos redimisse, mais que nos redimiou porque aquele havia caído⁸³.

Segundo Unamuno, o desenvolvimento da fé na imortalidade foi levado a efeito por Atanásio “um homem de poucas letras, porém de muita fé, e, sobretudo, da fé popular, cheio de fome de imortalidade”. Atanásio opôs-se ao arianismo, que via em Cristo um mestre de moral, o homem que por sua esmerada perfeição mostrava que o humano poderia, por si, elevar-se à divindade. É devido à divindade do Cristo que o ser humano pode divinizar-se, acreditava Atanásio, pois o Cristo não poderia divinizar-nos se não fosse antes, essencialmente e não por participação, Deus. Assim, enfatiza Unamuno, o Cristo de Atanásio ou de Nicéia, “que é o Cristo católico, não é o cosmológico, nem sequer em rigor o ético; é o eternizador, o deificador, o religioso”⁸⁴.

O cristianismo oferece ao ser humano, na perspectiva adotada pelo poeta basco, uma possibilidade de saciar a fome de imortalidade que o constitui, por meio da mediação dialética entre o humano e o divino, realizada

⁸¹ Cf. Miguel de UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 37.

⁸² Cf. IBID, capítulo 3, El hambre de inmortalidad.

⁸³ IBID, p. 81 (tradução nossa).

⁸⁴ IBID, p. 81-82.

por Cristo, que é ao mesmo tempo divino e humano. Podemos antecipar que, o que desenvolveremos a partir daqui, pretende, em grande parte, demonstrar a presença dessa fome de imortalidade na recepção e interpretação do catolicismo popular e das mediações que este estabelece com a divindade, conforme a interpretação realizada na dramaturgia suassuniana.

Na representação do catolicismo popular empreendida no teatro por Suassuna essa dimensão trágica se explicita por meio da cisão encontrada no próprio ser humano, representado como uma criatura permanentemente dividida entre a precariedade das relações estabelecidas na vida presente, a qual acaba sendo muitas vezes sentida pelas personagens como se esta fosse a única vida, o que as leva a agir como se todo o sentido se encerrasse no imediato, ao procurar, inseqüentemente, apegar-se a seus desejos e paixões, confundindo o relativo e mundano com o absoluto e divino; por outro lado, temos, ora de maneira discreta, ora de modo explícito, a abertura para a dimensão religiosa, mediante o chamamento que a divindade dirige às personagens; no entanto, a maior parte do tempo essa divisão ontológica permanece ignorada do próprio ser humano, que, às cegas, tateia em meio à hostilidade e ao absurdo do mundo, deixando-se guiar pelo medo, que terminaria – não fosse, como veremos mais atentamente, pela graça divina – por levá-lo à destruição, entregue à violência e finalmente à morte.

2.1.2. – A cisão ontológica

O pressuposto fundamental dessa condição trágica do ser humano na dramaturgia suassuniana está, como antecipamos, na natureza cindida do ser humano, que, ao mesmo tempo em que se dirige para o mais elevado, para o divino, também participa do que há de mais baixo e mundano; é, portanto, essa dualidade ontológica do ser humano que impõe o problema existencial e religioso da sua salvação-perdição. Essa cisão é indicada, pelo próprio dramaturgo, por exemplo, na abertura de *A pena e a lei*, ao explicar e justificar as mudanças acontecidas na maneira como os atores devem representar no decorrer dos três atos:

O primeiro ato de “A pena e a Lei” denomina-se “A Inconveniência de Ter Coragem”. Deve ser encenado como se se tratasse de uma 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 terceiro ato é que os atores aparecem com rostos e gestos teatralmente normais – isto é, normais dentro da poética teatral – para indicar que só então, com a morte, é que “nos transformamos em nós mesmos”⁸⁵.

Na *Farsa da boa preguiça*, completando aquilo que já havia sido indicado na rubrica de *A pena e a lei*, é apresentado, na fala inicial de Manuel Carpinteiro, um novo elemento que justifica a condição dual do ser humano:

Os homens nesse meio, sepultados
 e ligados às Cobras pelo Mundo,
 pela desordem do Pecado,
 e ligados ao Lume, ao claro, ao solar,
 por um Santo de carne, um Anjo de Fogo
 e por aquele que é carne e fogo e se chamou Jesus!
 Vai começar! Comecem! Luz!⁸⁶

2.1.3 – A condição humana: o pecado

O que é importante, neste momento, salientar dessas duas passagens, é a presença do pecado como elemento causador de desordem entre os homens, “sepultados e ligados às Cobras pelo Mundo”; estando, portanto, a imperfeição humana explicada por sua dimensão terrena, como se vê na referência ao “Mundo”, na *Farsa*, e pela corporeidade, como se vê na rubrica de *A pena e a lei*: onde a condição humana, estilizada por meio dos gestos dos

⁸⁵ Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 29.

⁸⁶ IDEM, *Farsa da boa preguiça*, p. 54-55.

atores, é considerada em processo de desenvolvimento, que somente se realiza plenamente após a morte. Apesar da “condição espiritual [que] existe no homem” o agir humano, sendo marcado pelo pecado, traz em si algo de imperfeito, imperfeição que aparece com maior força no último termo empregado pelo autor para indicá-la, “desgracioso”, ou seja, desprovido da graça divina.

Não acreditamos, no entanto, e cremos que os elementos que surgirão no decorrer do texto corroborem esta afirmação preliminar, que se possa atribuir a Suassuna uma concepção demasiadamente “angélica” da condição humana; entenda-se, uma compreensão absolutamente negativa da corporeidade. O mundo e o corpóreo não são considerados maus em si mesmos, mas devido ao pecado o mundo e a corporeidade passam a ser o meio onde é possível o exercício da maldade.

Consideramos necessário, antes de prosseguirmos em nossa análise da condição humana na perspectiva da dramaturgia suassuniana, explicitar a idéia de pecado e suas implicações. Para tanto, é preciso considerar a reflexão de Santo Agostinho sobre o problema do mal. A distância e a dessemelhança que separam o ser humano de Deus – que é a distância e a dessemelhança que separam o finito e relativo daquilo que é infinito e absoluto, acentua-se após a experiência do pecado – identificado por Santo Agostinho como o orgulho e a pretensão de auto-suficiência da criatura racional – indo além da própria diferença ontológica; o ser humano continua desejoso do bem (desejo que o fez cair), mas, debilitado pelo pecado, torna-se incapaz de conhecer o bem que deve buscar e de praticar o bem que deseja. No entanto, essa situação de debilidade em que o ser humano se encontra não corresponde ao seu modo de ser original, mas resulta de sua queda, da punição pelo primeiro pecado. Atingido em sua inteligência – perda da capacidade de compreender o bem – e em sua vontade – incapacidade de realizá-lo por si mesmo – há o aprofundamento da diferença entre o ser humano e Deus; o reestabelecimento dessa relação exige a presença de uma mediação que permita à criatura o reencontro com o Criador; nesse momento, é preciso salientar que a semelhança entre o ser humano e Deus não se deve somente à razão e à vontade, mas também à humildade; fazendo-se humilde, como Deus se fez por

meio da encarnação, torna-se possível ao ser humano reencontrar o caminho para Deus. Por isso, para Santo Agostinho, Cristo é o único mediador entre Deus e os homens, por sua origem divina que, em um ato de humildade e compaixão, torna-se homem, abrindo caminho para o resgate da criatura pecadora. Se fosse apenas homem, Cristo, ainda que um homem moralmente extraordinário, não poderia exercer essa função mediadora, posto que a distância entre Deus e qualquer criatura é uma distância infinita; se fosse apenas Deus, mas não humano, também não poderia estabelecer essa mediação, porque a divindade está além da capacidade de compreensão humana. Dessa maneira, em resposta ao orgulho que provocou a queda do ser humano, Deus oferece-lhe a humildade, motivada por seu amor à criatura. O que não se reduz a um exemplo, pois se poderia alegar ser impossível para o ser humano fazer-se humilde como Deus se fez, mas Deus também oferece ao homem sua graça, para que este se torne capaz de imitar o exemplo de Cristo e com isso passe a reconhecer sua condição miserável e limitada, admitindo a necessidade de uma mediação que o conduza à beatitude, por uma nova via de conhecimento, que não é mais exclusivamente da ordem da razão, o que levou a criatura ao orgulho e à queda, mas da ordem da humildade, fundamentada no exemplo e na graça de Cristo⁸⁷.

Levando em conta a contribuição agostiniana, neste capítulo priorizaremos a análise do ser humano em sua existência precária, contaminado pelo pecado, e como o elemento cômico permite-lhe se abrir para o transcendente, reservando para o próximo capítulo o estudo das mediações entre o divino e o humano que permitem sua redenção. Afirmamos que a condição humana, cindida entre o chamamento para o espiritual e o divino e o rebaixamento atribuído ao mundano e ao corpóreo em consequência do pecado, exige que resgatemos a categoria de exílio, que discutimos no início deste trabalho. Se, naquele momento, o exílio soava primeiramente como uma categoria histórico-geográfica – afastamento do lugar de origem, distanciamento temporal, tentativa de recuperação por meio da memória do tempo primordial perdido – e mesmo sociológica – o exílio exige, do exilado, uma nova relação com o seu “paraíso perdido”: passagem da infância rural à

⁸⁷ Cf. Joel GRACIOSO, *A relação entre Deus e o mal segundo Santo Agostinho*, p. 91-100.

atividade intelectual cidadina, como Idelette Santos percebeu em sua leitura do Movimento Armorial – já ali se apresentava também a sua possibilidade metafísica, pois, como dizíamos, o exilado não apenas precisa encontrar um lugar, mas encontrar-se desde esse lugar. Afirmamos que o exílio não se limita à situação histórico-social do retirante nordestino, ou mesmo do artista, mas, no teatro de Suassuna, o ser humano dividido entre o mundano e o divino é representado como uma criatura ontologicamente exilada. Exílio que se encontra implícito na passagem que mencionamos de *A pena e a lei*, que termina com a indicação de que somente com a morte “nos transformamos em nós mesmos”, e que é enfrentado abertamente pelo autor em sua caracterização da personagem Euricão Árabe, de *O santo e a porca*; a partir de um árabe, ou seja, de alguém que no sertão nordestino é considerado sempre um estrangeiro, um desenraizado, alguém que nunca se integra plenamente à sociedade local⁸⁸, Suassuna nos coloca a questão da incompatibilidade que parece existir entre o ser humano e a própria vida, e que se exprime por meio da categoria de traição:

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 não só não tem sentido como retira toda e qualquer possibilidade de sentido à vida⁸⁹.

A vida é traição. “Traição nossa a Deus e aos seres que mais amamos”, o que implica dizer traição do ser humano a si mesmo, isso, de um ponto de vista, digamos, subjetivo; objetivamente, a vida se apresenta como “Traição dos acontecimentos a nós”; os acontecimentos escapam absolutamente ao controle humano e às suas contínuas tentativas de manipulação dos mesmos. Em *O santo e a porca* o suposto controle que a riqueza parecia oferecer ao rico – e avaro – Euricão mostra-se completamente ilusório, quando este, após todos os esforços para recuperar a fortuna acumulada ao longo de anos,

⁸⁸ Cf. Ariano SUASSUNA, Nota do autor. In: *O santo e a porca*, p. 24.

⁸⁹ IBID, p. 23.

cuidadosamente protegida em uma porca de madeira, afastada daqueles a quem considerava potenciais pedintes e ladrões – todos que dele se aproximavam – descobre que seu dinheiro já não tem valor, tendo sido há muito tempo recolhido pelo governo; chega à conclusão de que nada tem valor, de que não há qualquer segurança ou garantia, seja no amor ou na fortuna, e que aquilo que possuímos e amamos pode nos ser retirado de um golpe, a qualquer instante; Euricão toma consciência do absurdo que caracteriza a vida; – absurdo que tem sua máxima expressão na morte – e da condição de escravos em que se encontram os homens, cegados por suas paixões:

Estão ouvindo? É a voz da sabedoria, da justiça popular. Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. Mas minha condição não é melhor nem pior do que a de vocês. Se isso aconteceu comigo, pode acontecer com qualquer um, e se aconteceu uma vez pode acontecer a qualquer instante. Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! Agora vão, quero ficar só!⁹⁰

O exílio, a condição de estrangeiro, não é mais a do imigrante oriental em uma terra desconhecida e desfavorável; é o estranhamento que permeia a vida de cada ser humano. A confiança que Euricão tinha no poder da fortuna revelou-se falsa; a confiança que seus interlocutores têm no amor romântico parece-lhe não menos enganosa; hoje, acreditam-se felizes, mas Euricão, nisso lembrando Brás Cubas, vê em toda felicidade presente “uma gota da baba de Caim”⁹¹: nada mais é o ser humano que um enorme rebanho de cegos, mantidos escravos por seus desejos e paixões, que serão inevitavelmente destroçados; por isso, Euricão não se considera em melhor ou pior condição que qualquer outro; ele simplesmente compreendeu que vivemos em engano, e que todas as expectativas humanas são desprovidas de sentido devido ao absurdo, sendo que os desenganos e revezes que sofremos são

⁹⁰ Ariano SUASSUNA, *O santo e a porca*, p. 152.

⁹¹ MACHADO DE ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 23.

ridículos e insignificantes quando comparados com o radical absurdo que a morte introduz na realidade.

A Euricão, sentindo-se abandonado por seus familiares e pela fortuna representada na porca, esta última, a única em que a infeliz personagem sempre havia confiado, restam o isolamento e a reflexão, ali dirigida a Santo Antônio, sobre o significado possível da vida:

Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Que quer dizer isso Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio?⁹²

Embora a condição absurda da existência humana permaneça ignorada pela maioria dos homens, seria equívoco e contraditório em relação ao que temos exposto acreditar que se possa fazer, a partir da tomada de consciência de Euricão em *O santo e a porca*, uma leitura exclusivamente psicológica, subjetivista e mesmo existencialista dessa questão no teatro de Suassuna; o absurdo da vida atinge não somente a cada ser humano individualmente, mas à comunidade humana. A tragédia humana é percebida e compreendida, na dramaturgia suassuniana, desde o ponto de vista da representação da cultura popular realizada pelo autor, e, portanto, da dimensão comunitária da experiência do sofrimento.

A experiência do sofrimento e o absurdo provocado pela morte, na representação suassuniana da religiosidade popular do sertão nordestino, parecem inseparáveis da vivência coletiva do povo. Dessa maneira, o orgulho e a pretensão de auto-suficiência, que, como visto em nossa análise, constituem o núcleo da noção de pecado, encontram-se, no teatro suassuniano, traduzidos em elementos presentes no cotidiano sertanejo, – e, porque não dizer, do ser humano em geral – tais como a opressão que os poderosos impõem aos mais pobres, ou ainda as disputas amorosas, que podem ser muitas vezes

⁹² Ariano SUASSUNA, *O santo e a porca*, p. 153.

frustrantes⁹³, situações que exemplificam a confusão do bem supremo com algum bem particular, denunciada pelo autor. Esses elementos, ainda quando inicialmente referidos a uma personagem específica, se ampliam, permitindo ao espectador compreender que a ignorância que caracteriza a vida humana, levando-o ao sofrimento e colocando-o diante da possibilidade de sua destruição, envolve igualmente todos os seres humanos. Por essa razão, em *A pena e a lei*, explicita-se a idéia segundo a qual os seres humanos são levados, uns pelos outros, em direção à morte⁹⁴:

A vida [...] trai a todos nós,
quando vamos, ela vem,
quando se acorda, adormece,
quando se dorme, estremece,
que a vida é morte também⁹⁵.

O terceiro ato da peça nos mostra as personagens que estiveram em cena, seguindo-se uma após a outra, como causadoras de suas mortes; Vicentão, um fazendeiro, morre “de desgosto”, “por causa de seis balas que levou no pé-do-ouvido e de uma facada no coração”⁹⁶ em uma disputa de terras; Benedito, seu vaqueiro, morre “de raiva”, quando ia buscar o advogado para realizar o inventário de seu patrão:

⁹³ Tal como no primeiro ato de *A pena e a lei*, em que Benedito disputa com dois valentões o amor de Marieta, e, após seus esforços para ridicularizá-los diante dela, quando pensa tê-la conquistado, ela o deixa e segue Pedro, o caminhoneiro; e no desenlace infeliz dos amantes Francisco e Rosa em *Uma mulher vestida de sol*.

⁹⁴ Algo semelhante acontece no *Auto da Compadecida*, em que as mortes das personagens que serão julgadas por Manuel no terceiro ato acontecem não simplesmente em seqüência, mas parecem se entrelaçar; iremos nos ater à peça *A pena e a lei*, neste momento de nossa análise, por esta tratar de modo mais explícito a questão que colocamos.

⁹⁵ Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 85.

⁹⁶ IBID, p. 148.

Pois foi essa pedra mesmo que desgraçou você: o cavalo tropeçou e você caiu de cara nela. Sua cara lascou-se pelo meio, rasgou-se o pano dos fígados, os peitos se abriram, a espinhela arriou. O sangue, que alimentava os tecidos epiteliais, refluiu, vermelhando, para as concavidades interiores, que ressoaram cavamente, num eco terrificante e atroador. A barriga estufou, as tripas explodiram, o espinhaço torou-se, isso tudo foi lhe dando aquela raiva, aquela raiva, e você morreu⁹⁷.

E o mesmo se dá com as demais personagens, todas relutando em aceitar a própria morte – vendo como “natural” somente a morte do outro – procurando manter-se, enquanto possível, firme em sua negação da finitude e da limitação humana; o que muda apenas com a entrada em cena de João, o cantador, único ali a reconhecer-se e aceitar-se morto:

Mas é claro que eu sei que estou morto! Sabe lá quantas vezes eu encarei minha morte? Vocês pensam que poeta é homem pra afracar com esse risco? Eu convivi a vida inteira com a 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!⁹⁸

Mas a situação só é definitivamente esclarecida quando Cheiroso, o dono do mamulengo, que no terceiro ato está representando o Cristo, entra em cena. Em uma atualização sertaneja da paixão, Cristo será mais uma vez entregue para ser julgado pelos homens, que, embora não o saibam, estão, na verdade, julgando a si mesmos⁹⁹.

Vamos nos deter neste momento, e recolher o que encontramos até agora. Os homens vivem na ignorância de sua condição de ser contingente e finito, e, conseqüentemente, vivem como se a morte não existisse, como alertou o poeta João, e como antes já havíamos visto com Euricão Árabe; de onde o ridículo das situações que conduzem à morte, como ridícula e sem qualquer sentido parece ser a própria vida humana. Morte a que os próprios

⁹⁷ Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 158.

⁹⁸ IBID, p. 186-187.

⁹⁹ Cf. IBID, p. 196.

humanos se encaminham, não de maneira individual, mas coletivamente, contaminados que estão pelo pecado. O último trecho que citamos anuncia o julgamento de Deus pelos homens, julgamento este que é, na verdade, o julgamento do valor da vida, oscilante entre a fome de imortalidade, de que fala Unamuno, e o absurdo existencial identificado por Camus. Faz-se necessário, portanto, examinar pormenorizadamente, no teatro suassuniano, as mediações estabelecidas entre o divino e o humano, entre o humano e o divino, o que realizaremos no próximo capítulo. Antes, no entanto, é necessário compreender como a comédia permite à dramaturgia suassuniana essa aproximação entre o humano e o divino no palco.

2.2 – A comédia no palco suassuniano

Se a tragédia permite a Suassuna exibir a condição cindida em que o ser humano se encontra, devido ao pecado e à sua alienação em relação ao divino, é por meio da comédia que o dramaturgo irá propor a possibilidade da conciliação do ser humano consigo mesmo e com a divindade. Sobre a importância do cômico para Suassuna, salienta Carlos Newton Júnior que é “como se o autor tivesse finalmente encontrado, no riso, uma possibilidade real de apaziguar o sentimento trágico da vida que desde cedo o dominava”¹⁰⁰. A comédia permite ao autor, e, também, em sua perspectiva, convida aos espectadores, para a reelaboração das suas inquietações existenciais e religiosas.

Assim como a tragédia, a comédia, enquanto modelo de representação teatral, tem sua origem na Grécia clássica. No entanto, como observa Ivo Bender, este gênero jamais gozou do mesmo interesse por parte dos críticos que o primeiro. A esse respeito, salienta, deve-se considerar que a comédia quase sempre foi considerada, pela crítica, um gênero menor. No entanto, enquanto a tragédia clássica dificilmente tem espaço no palco, a comédia conseguiu conservar o interesse do público em diferentes épocas e até os dias

¹⁰⁰ Carlos NEWTON JÚNIOR, *O circo da onça malhada*, p. 72.

de hoje¹⁰¹. Ou seja, estamos diante de uma antítese: de um lado, interesse da crítica e desprestígio do público (tragédia); de outro, desinteresse da crítica e prestígio do público (comédia).

Reiterando que não nos preocupa aqui analisar pormenorizadamente a tragédia e a comédia enquanto gêneros dramáticos, mas considerá-las como categorias estéticas presentes à dramaturgia suassuniana, o estudo de Bender nos traz algumas importantes contribuições. A principal delas, talvez, está em sua afirmação de que a comédia somente se realiza plenamente no palco, mediante a reação do público à encenação dos atores, a qual se reage ruidosamente, principalmente por meio do riso¹⁰². Relembrando o ensaio filosófico de Rachel Gazolla sobre a tragédia, onde a autora nos diz que o interesse permanente pela tragédia se deve ao fato desta colocar o ser humano diante do problema fundamental de existir¹⁰³, corremos o risco de nos ver em meio a uma contradição, ao aceitar as afirmações do teórico do teatro e da filósofa. Bender afirma que a tragédia se realiza antes de tudo intelectualmente, bastando, para tanto, a leitura do texto trágico; diferentemente da manifestação ruidosa do público exigida pela comédia, na tragédia o público, ainda que se compadeça, se mantém passivo, ou, ao menos, em silêncio¹⁰⁴. O que se questiona é a eficácia da realização teatral da tragédia para o público contemporâneo, mas não a capacidade do argumento trágico de dizer algo a este público – o que, portanto, não invalida a tese de Gazolla, que acolhemos. Diferentemente, a permanência do sucesso histórico da comédia, em relação ao público, se deve ao fato de que este pode, segundo Bender, mais facilmente se identificar e se disponibilizar para a ação cômica, e, mesmo havendo ali, em certo sentido, um movimento catártico, em que o (anti)-herói é punido, ou redimido, este, contrariamente ao que se presencia na tragédia, não é aniquilado pelo destino. A comédia permite, portanto, ao espectador, uma identificação e uma salvação que não são possíveis na lógica

¹⁰¹ Cf. Ivo C. BENDER, *Comédia e riso*, p. 17-18.

¹⁰² Cf. IBID, p. 17-19.

¹⁰³ Cf. Rachel GAZOLLA, *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*, p. 12-15.

¹⁰⁴ Cf. Ivo C. BENDER, *Comédia e riso*, p. 18-19.

trágica. “O espectador vê-se, pois, a salvo do necessário partilhamento da dor do herói, que a tragédia propõe”¹⁰⁵.

Considerando isso, podemos inferir duas conseqüências a respeito do valor que a comédia possui na dramaturgia suassuniana. A primeira, mais ampla, nos leva a crer que a opção de Suassuna pela comédia e a atenuação em sua dramaturgia do elemento trágico se deve à maior eficácia da representação cômica no palco contemporâneo, de acordo com Bender. A segunda, mais especificamente interessante para o estudioso das religiões, nos autoriza a dizer que, devido à maior empatia que a comédia estabelece com o espectador, esta se torna, quando levada à cena, a categoria privilegiada para a manifestação das intenções religiosas do autor e também da aproximação e até mesmo da intimidade que este acredita existir entre o povo sertanejo e a divindade.

Cabe ainda acrescentar, quanto a este segundo aspecto, a presença, já anteriormente assinalada, do elemento catártico na comédia. Diferentemente da tragédia, em que a catarse se realiza mediante a vivência, no palco, dos sentimentos e reflexões que a personagem trágica suscita, os quais são partilhados pelo espectador¹⁰⁶, – ou, conforme a sugestão de Bender, esta contemporaneamente se alcança mediante a leitura – na comédia é o riso que permite, ao espectador, a catarse: “ela se mostra pelo alívio de tensões previamente suscitadas que, esvaziando-se, dão lugar ao riso”¹⁰⁷, exigindo, portanto, para que haja o efeito catártico na comédia, não simplesmente a leitura do texto teatral, mas sua performance em cena.

O componente cômico presente na dramaturgia suassuniana encontra-se vinculado ao elemento lúdico e a uma concepção estética barroca; portanto interessa-nos, neste momento, analisar os dois seguintes aspectos: a presença do lúdico na dramaturgia suassuniana e a concepção artística e existencial barroca a esta associada.

¹⁰⁵ Ivo C. BENDER, *Comédia e riso*, p. 10.

¹⁰⁶ Cf. Rachel GAZOLLA, *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*, p. 38-42.

¹⁰⁷ Ivo C. BENDER, *Comédia e riso*, p. 52.

2.2.1 – A valorização do elemento lúdico

A presença do elemento lúdico na dramaturgia suassuniana está intimamente relacionada à recepção e reinterpretação, pelo autor, das formas nordestinas de arte popular. Além da reescritura dos folhetos e da apropriação de seus temas, Suassuna leva ao palco a magia do circo, no *Auto da Compadecida*, os conflitos do teatro popular de bonecos, o mamulengo, em *A pena e a lei*, e a eloquência dos artistas de feira, na *Farsa da boa preguiça*. A estes elementos se somam os provérbios da sabedoria popular, presentes nas vozes de diferentes personagens, em muitas de suas peças.

Esses elementos da arte popular, os quais são objeto de constantes ressignificações por Suassuna em sua dramaturgia, encontram-se no arcabouço mítico a que o autor recorre, conforme anteriormente mencionamos, ao nos referirmos à poesia mítica; dessa matriz, a dramaturgia suassuniana se apropria não somente do conteúdo das narrativas e das formas populares da arte nordestina, mas, podemos afirmar que, principalmente, recebe dela a dimensão lúdica; resgatando algo do clássico ensaio de Johan Huizinga, observamos que o lúdico rompe o utilitarismo das ações cotidianas, transcende as necessidades impostas pela busca da subsistência a que as pessoas são constringidas no seu dia-a-dia. Ao elaborar uma nova ordem de significado, representa um modo de ser (mais) autenticamente humano¹⁰⁸. Suassuna, como já observamos, percebeu a existência desse elemento lúdico na arte popular ao assinalar que, ao representar reis e princesas, o povo sertanejo apropria-se, simbolicamente daquilo que lhe tem sido negado na realidade cotidiana¹⁰⁹; por meio do jogo simbólico tornado possível devido à linguagem, diz Huizinga, o ser humano “cria [...] um mundo poético”¹¹⁰. Huizinga também assinala que o elemento lúdico está na origem do mito e do culto, de onde surgem os constituintes estruturantes da vida civilizada, como o direito, o comércio, as artes, as ciências; todos esses elementos se referindo, em

¹⁰⁸ Cf. Johan HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 3-31.

¹⁰⁹ Cf. Ariano SUASSUNA, Cinema e sertão. In: *Almanaque armorial*, p. 193-194. Comentando a realidade da representação, a partir do comportamento infantil, afirma Huizinga: “Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realidade de uma aparência: é ‘imaginação’, no sentido literal do termo”. *Homo Ludens*, p. 17.

¹¹⁰ Johan HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 7.

primeira instância, ao lúdico¹¹¹. O nexó entre o lúdico e o religioso, e também entre este e a arte, ainda segundo Huizinga, encontra-se na representação de uma realidade desejada, no estabelecimento de uma ordem simbólica, contraposta à ordem (ou, ainda, à desordem) natural¹¹². A dramaturgia suassuniana pretende cultivar o vínculo existente entre lúdico, arte e religião, o que se deve, por um lado, à sua recepção das formas nordestinas populares de arte e de religião – pensamos, por exemplo, nas representações dos espetáculos populares que servem de base para a elaboração de algumas de suas peças, como o *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei* – e, por outro, às concepções religiosas pessoais afirmadas pelo dramaturgo, explicitadas e defendidas em seu teatro. Portanto, arte e religião se encontram na representação de uma ordem simbólica, que se deseja e que se pretende capaz de superar a ausência de sentido a que a ordem natural parece condenar o ser humano, arrastado em meio ao “jogo” natural da violência e do sofrimento que culmina na morte, precariedade e por fim ausência de todo sentido. O esforço do ser humano para construir esse sentido por meio do lúdico, da arte e da religião, para Suassuna, no que se refere à sua reinterpretação da humanidade sertaneja, nordestina e brasileira, fundamenta-se em uma poética e uma estética barroca, que passamos a analisar e discutir.

2.2.2 – O barroco como projeção estética de uma tensão existencial

Em sua obra *Barroco e modernidade*, Irlemar Chiampi propõe uma reavaliação onde procura superar o “conflito das interpretações” existentes em torno ao barroco e às tentativas de ressignificação dessa estética por artistas modernos e pós-modernos. De um lado, afirma a autora, coloca-se a compreensão que considera o barroco indissociável da estrutura sócio-histórica que o havia gestado, e que, portanto, lega as reinterpretações do barroco ao reacionário e ao esforço para deter e negar a modernidade. De outro, uma compreensão que considera o barroco exclusivamente como uma categoria estética, capaz de emergir ou reemergir em qualquer tempo ou momento, “para

¹¹¹ Cf. Johan HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 7.

¹¹² Cf. IBID, p. 18-19.

negar o espírito clássico”¹¹³. As duas posições coincidiriam, portanto, ao identificarem, na visão do artista que pretende atualizar em sua práxis a estética barroca uma negação da história, e divergiriam ao considerarem as reinterpretções do barroco ou como retrógradas ou como manifestações de um espírito atemporal. Procurando situar-se além desse debate, a autora reconhece a dificuldade que, em geral, o imaginário latino-americano teve e ainda tem em lidar com uma concepção linear de história, que conduziria a um progresso irreprimível, não podendo, portanto, ser contido na primeira tese; e, também, a recusa desse imaginário em deixar-se fixar em categorias imutáveis, rejeitando, portanto, a segunda tese. Diferentemente, Chiampi entende que:

Em vez de pretérito perfeito ou da negação da temporalidade, o barroco dinamiza-se para nós na temporalidade paralela da meta-história: é o nosso devir permanente, o morto que continua falando, um passado que dialoga com o presente por seus fragmentos e ruínas, quem sabe para preveni-lo de tornar-se teleológico e conclusivo¹¹⁴.

A visão de Suassuna encontra-se, no entanto, mais próxima do segundo modelo interpretativo; considera o dramaturgo que, enquanto posição diante da arte, o Barroco pode ser legitimamente retomado, por ser o artista livre para adotar o estilo que melhor permita expressar seu universo interior¹¹⁵. Entende que o Barroco, tendo por característica a procura do equilíbrio entre os opostos, pode dizer muito ao artista brasileiro contemporâneo, permitindo-lhe expressar esteticamente o conflito existencial que se apresenta em sua vida. A esse respeito, Affonso Ávila afirma que as aproximações possíveis entre o artista do presente e o artista barroco se devem não somente a uma “sintonia de sensibilidade, motivada pelo uso de formas afins de expressão estética”, mas refletem “uma bem semelhante tensão existencial”, que emerge do antagonismo que estes encontram em suas respectivas épocas, nas quais a consciência e a abertura para o novo “ontem revelado pelas grandes navegações e as idéias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os

¹¹³ Irleamar CHIAMPI, *Barroco e modernidade*, p. XVI.

¹¹⁴ IBID, p. XVII.

¹¹⁵ Cf. Ariano SUASSUNA, Teatro, região e tradição. In: *Almanaque armorial*, p. 45.

avanços da técnica”, se confrontam com a estrutura alienante que determina a práxis objetiva, “ontem a contra-reforma, a inquisição o absolutismo, hoje o risco de guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas”¹¹⁶. De maneira semelhante à proposta por Suassuna, considera que a tensão existencial desses momentos históricos distintos se projeta na elaboração artística:

Vivendo aguda e angustiosamente sob a ótica do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte assumia formas agônicas, perplexas, dilemáticas¹¹⁷.

Retomando Chiampi, vemos que a excentricidade barroca, diante de um historicismo evolucionista e teleológico gestado nos centros intelectuais hegemônicos, permite a recolocação da América Latina frente à modernidade europeia e norte-americana, e, acrescentando-se, diante de si mesma; ao dialogar com a estética barroca o artista demonstra que a continuidade e a linearidade do modelo iluminista não podem ser plenamente admitidas estética e existencialmente no contexto latino-americano. O Barroco, sendo um movimento artístico e cultural europeu em sua origem, torna-se matéria de constantes e múltiplas ressignificações, possibilitando ao artista a expressão do inacabado e do contraditório que se encontra em si e em seu mundo¹¹⁸. O Barroco, diz a autora em sua interpretação da literatura moderna latino-americana, ao ser apropriado pelo artista, confere legitimidade e identidade ao mundo latino-americano, em ruptura com o paradigma europeu¹¹⁹. Afirma ainda que, na pós-modernidade, o chamado neobarroco se mostra “um instrumento privilegiado de crítica (latino-americana) do projeto (eurocêntrico) do iluminismo”¹²⁰.

¹¹⁶ Affonso ÁVILA, *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*, p. 26.

¹¹⁷ IBID.

¹¹⁸ Cf. Irlemar CHIAMPI, *Barroco e modernidade*, p. 3-4.

¹¹⁹ Cf. IBID, p. 4-6 e seguintes.

¹²⁰ IBID, p. XVI.

Se a resignificação do Barroco pelo artista moderno latino-americano insere-se no processo de formação de uma identidade local e também na tentativa de resposta às suas tensões existenciais, especificamente na perspectiva suassuniana, deve-se ao Barroco e à sua capacidade de realizar a união de contrários a síntese de elementos populares e eruditos existente na arte brasileira¹²¹; ao projetar na arte popular – da qual recebe, inegavelmente, temas e influências – sua própria visão de mundo, pretende, subjetivamente, a conciliação desses opostos que se encontram nele mesmo, e, objetivamente, formar, fora de si, como em um espelho, talvez, uma imagem harmoniosa do mundo. Uma imagem barroca em que os contrários são mantidos em equilíbrio, devido, justamente, à tensão que os elementos distintos mantêm uns contra os outros:

Os artistas e escritores parece (sic) que sentem em sua carne os fatos que ferem seu Povo. É por isso que o escritor brasileiro sempre foi dividido e dilacerado. Tendo sofrido, desde os começos da vida cultural brasileira, a herança européia, uma herança que era vestida artificialmente noutro clima e noutras condições, somente agora tudo começa a se unificar, a se assimilar; e somente agora começa ele a se afirmar como intérprete, em consonância com os gritos, as aspirações, os anseios e murmúrios de sua terra e de seu Povo¹²².

2.3 – Aproximações entre uma estética dramática e uma visão religiosa

Avaliando o que recolhemos até agora, é possível afirmar que a dramaturgia suassuniana, ao dialogar com as categorias do trágico e do cômico, oferece duas maneiras distintas de lidar com a inquietação religiosa. Primeiramente temos a tragédia, categoria que coloca o ser humano diante do inevitável e incontrolável, o destino. Por isso, nos momentos em que predomina

¹²¹ Cf. Ariano SUASSUNA, A arte popular no Brasil. In: *Almanaque armorial*, p. 153-154. Convém ressaltar que, ao analisar a obra de Gilberto Freyre, Ricardo Benzanquen de Araújo considera a idéia de “antagonismos em equilíbrio” a noção interpretativa fundamental de *Casa-grande e senzala*; cf., do autor, *Guerra e paz*, p. 71

¹²² Ariano SUASSUNA, Nota sobre o romancista popular do Nordeste. In: *Seleção em prosa e verso*, p. 250.

o trágico¹²³, como na primeira peça de Suassuna, *Uma mulher vestida de sol*, o religioso permanece implícito, mantendo-se como uma expectativa, da qual se espera o restabelecimento da ordem existencial tornada precária devido à cisão ontológica que caracteriza o ser humano e à incapacidade deste de, por si mesmo, resistir ao pecado. O desenvolvimento da escritura teatral por Suassuna revela uma preferência cada vez maior pela comédia; a lógica cômica permite ao dramaturgo a melhor elaboração da temática religiosa, tornando possível a explicitação, no palco, da relação entre o humano e o divino. Para tanto colabora a presença do lúdico, devido à recepção dos modelos populares de representação, os quais também permitem a recepção e reinterpretação da religiosidade popular, uns e outros ressignificados a partir das convicções estéticas e religiosas do próprio autor. Mediando esses elementos tão distintos, encontra-se a compreensão suassuniana da estética barroca, esta também resultante de suas ressignificações; Barroco que, como pensamos ter demonstrado, permite ao artista latino-americano a elaboração de uma auto-imagem cultural local, não somente contraposta, mas crítica ao paradigma hegemônico europeu, imagem por meio da qual pretende legitimar suas opções pessoais e elaborar suas tensões existenciais.

À luz dos elementos que temos elencado nestes dois primeiros capítulos, acreditamos estar suficientemente preparados para empreender a análise das representações do imaginário religioso que constitui o núcleo desta dissertação, porque entendemos que, mediante essa análise, torna-se possível compreender as mediações entre o humano e o divino propostas no teatro de Suassuna.

¹²³ Embora seja possível caracterizar na obra suassuniana peças em que predomina o elemento trágico e peças onde predomina o elemento cômico, seria equivocado se fazer um corte radical entre essas. Por exemplo, em *O santo e a porca* e *O casamento suspeito*, embora o modelo de representação dominante seja cômico, o reconhecimento da insuficiência humana – no encerramento dessas duas peças – se aproxima da perspectiva trágica; assim como em *Uma mulher vestida de sol*, elaborada fundamentalmente como tragédia, há cenas explicitamente cômicas.

CAPÍTULO III – AS REPRESENTAÇÕES DO TRANSCENDENTE

A dramaturgia suassuniana revela um ser humano que se encontra dilacerado, uma criatura atormentada pela consciência de saber-se finita. E, desde essa condição, justificam-se e tornam-se compreensíveis as atitudes humanas, o seu constante trair, a si e aos outros, como aspecto da traição radical que a vida impõe a cada ser humano. No capítulo anterior, as categorias estéticas de tragédia e comédia encaminharam essa compreensão do humano, em que o sentimento trágico da vida, sua fome de imortalidade, se deteria ante ao absurdo da existência, introduzido pela morte e pela aparente ausência de um sentido para a vida. Perdido, imerso em ocupações ilusórias, como revela, iconoclasta, o riso, que não apenas castiga os costumes, mas convida à reflexão e à conversão, encontra-se a tradição religiosa católica abrindo a possibilidade de escapar ao absurdo. Mas, como conciliar o infinito e o absoluto com o finito e o precário? As representações teatrais do transcendente, que nós analisamos neste capítulo, discutem o rebaixamento e a ameaça de perdição do humano – sintetizada nas representações do mal e, especificamente, na figura do diabo –, mas também se mostra desejosa de sua salvação, mediante a representação de uma divindade que se faz humana para divinizar o ser humano, em Jesus Cristo e Nossa Senhora.

3.1 – As representações do mal

Ao concluir, na *Iniciação à estética*, o capítulo sobre o feio na arte, Suassuna diz que:

[...] com a transfiguração do mal e do feio, atinge-se o subterrâneo da alma humana e o fundamento de desordem do real, assim colocados diante de nós como uma visão integral do nosso destino, no que tem de belo e bom; mas também no que possui de falhado, de cruel e de infeliz¹²⁴.

¹²⁴ Ariano SUASSUNA, *Iniciação à estética*, p. 238.

A compreensão do ser humano em sua totalidade – inclusive na arte – passaria, necessariamente, por aquilo que este possui de desordenado e imperfeito; por isto, considerando o mal e o feio enquanto aspectos da desordem, privações e chagas do ser, mas não negligenciando sua importância na realidade e na arte¹²⁵, o autor, em seu teatro, discute o problema do mal e suas implicações na vida humana. Para tanto, parte da manifestação física e cotidiana do mal, da ameaça às condições elementares de vida – o mal está presente na fome, na seca, na violência e na morte – para lançar a discussão do mal nas relações humanas – mal como egoísmo? – e chegar ao fundamento religioso do problema, ao mal como pecado e ameaça de perdição eterna da alma humana.

3.1.1 – Mal físico e naturalização

Uma primeira representação do mal no teatro suassuniano se encontra na representação da terra e das dificuldades que esta impõe à vida. Mas Suassuna procura afastar-se da interpretação naturalista encontrada na literatura brasileira, segundo a qual o comportamento humano seria explicável em continuidade com o ambiente físico e também social, a terra em sua dramaturgia não se encontra representada como princípio de negatividade, como má em si mesma, mas como espaço em que o mal tem lugar, em que o agir mal se torna possível.

Dessa maneira, em *Uma mulher vestida de sol*, a terra se torna um espaço permanente de confronto, onde a morte é onipresente; os conflitos pela posse da terra não são causa da violência, mas seu pretexto. São nos interesses humanos que se encontra o mal, ainda que em uma humanidade demasiadamente – nesse momento – “naturalizada”; próxima da natureza em sua irracionalidade, como na descrição da personagem Joaquim Maranhão: “Ele esquece tudo por causa da terra. Joaquim é como um desses bichos

¹²⁵ Ariano SUASSUNA, *Iniciação à estética*, p. 239; Dostoievski e o mal. In: *Almanaque armorial*, p. 273.

venenosos que moram nas pedras, da cor da pedra e cujo veneno mata”¹²⁶. É a dimensão simbólica do ser humano que está posta em risco na conduta dessa personagem que transita entre o humano e a animalidade, não se considerando obrigado a respeitar os compromissos firmados¹²⁷, não reconhecendo os vínculos familiares, e mesmo favorecendo a destruição destes em seu desejo incestuoso¹²⁸. Sobre sua palavra, diz Joaquim Maranhão: “Se fui eu que dei, eu mesmo posso tirar. Não tenho palavra quando se trata de ver minha filha transformada em égua!”¹²⁹. Ao animalizar a filha, permanece aquém do comprometimento moral¹³⁰.

Voltaremos a discutir a animalização quando analisarmos as representações dos demônios. Por enquanto, precisamos salientar que a relação entre a terra e o mal, no teatro de Suassuna, se encontra principalmente no drama da seca e em suas conseqüências. Vemo-la na personagem Cícero, retirante, a quem a morte, segundo suas próprias palavras, transformou em “homem de paz e religião”¹³¹:

Por mim, já estou habituado. Vi minha mulher e meus filhos morrerem de fome na estrada, quando vim para cá. Já faz muitos anos e é sempre assim. Uma bala, o sol, cobra, uma doença, uma briga, a velhice, e, seja gado ou gente, tudo tem de morrer um dia¹³².

¹²⁶ Ariano SUASSUNA, *Uma mulher vestida de sol*, p. 62.

¹²⁷ IBID. Do ponto de vista ético, podemos dizer que o terceiro ato da peça é construído em torno da honra e da confiança, que parte do respeito ou desrespeito à palavra empenhada.

¹²⁸ O tema do incesto, que Suassuna busca em uma narrativa da tradição popular, “A noiva filha do pai”, reconduz o humano ao animal, ao por em suspensão as interdições parentais, que pertencem à ordem simbólico-cultural. Em sua análise dos causos de *Grande sertão: veredas*, Kathrin Rosenfield percebe a redução do humano à bestialidade, em meio à negação da dimensão simbólica, nas narrativas do casamento dos primos carnis – e na deformidade física dos filhos destes – e da união incestuosa entre mãe e filho, os quais, na mutilação do padre – pai simbólico da comunidade – que se recusa a reconhecer a união ilícita, efetivam a separação radical entre o natural e o espiritual. Cf. Kathrin H. ROSENFELD, *Os descaminhos do demo*, p. 43-44; os causos comentados se encontram em João Guimarães ROSA, *Grande sertão: veredas*, p. 77 e 90.

¹²⁹ Ariano SUASSUNA, *Uma mulher vestida de sol*, p. 159.

¹³⁰ Por outro lado, o mesmo movimento em direção à natureza, por parte de Rosa, conserva o caráter ambíguo – e aquém do bem e do mal – da ordem natural. Rosa, naturalizando-se, procurando a companhia dos animais, procura escapar às investidas do pai.

¹³¹ Ariano SUASSUNA, *Uma mulher vestida de sol*, p. 55.

¹³² IBID, p. 62.

A morte aparece como algo inevitável e está à espreita, a todo o momento. As suas possíveis causas, naturais ou motivadas pelo agir humano, igualam-se e confundem-se no discurso, não parecendo haver entre essas qualquer hierarquia. A morte iguala a tudo em um mesmo destino – encontra-se rompido, mais uma vez, o limite simbólico entre o humano e o natural – porque “tudo tem de morrer um dia”. Para Cícero, que representa no palco a lógica cotidiana dos beatos e das rezadeiras, a religião aparece como a única possibilidade de sentido em um mundo que parece condenado.

No entanto, se não há diferença qualitativa entre os modos possíveis de morrer, a fome parece ser a mais freqüente. É a fome que leva a família de Cícero; a seca obriga Inácio, Joana e o filho destes a se retirarem; o menino, ao encontrar mel na cerca que limita as terras de Joaquim Maranhão, é morto pelo proprietário¹³³; de fome, também, morre o retirante Joaquim, em *A pena e a lei*, propiciando o seguinte comentário do cantador João Benício “Você já viu retirante morrer de outra coisa?”¹³⁴; não tivesse morrido de fome, Joaquim poderia mesmo ter se acostumado com ela, “virava mandacaru”, conforme novo comentário de João Benício: “Você não vê esses tabuleiros por aí, cheios de mandacaru? Aquilo tudo é gente que anoiteceu gente e amanheceu mandacaru: o cabra é muito ruim ou passa muito aperto, da noite para o dia, sem saber como nem porque, vira mandacaru”¹³⁵. A transformação do retirante em mandacaru, denunciando uma morte em vida, mais uma vez pelo recurso à redução do humano ao natural.

3.1.2 - A representação do diabo, a moralidade e o destino humano

Não menosprezando a importância do que temos chamado manifestação física do mal, no teatro suassuniano este se demonstra, sobretudo, nas relações humanas. Por vezes, o mal ainda se encontra demasiadamente próximo das dificuldades impostas pelo ambiente, como na disputa de terras que conduz a ação em *Uma mulher vestida de sol*, que ainda

¹³³ Ariano SUASSUNA, *Uma mulher vestida de sol*, p. 70-75.

¹³⁴ IDEM, *A pena e a lei*, p. 187.

¹³⁵ IBID, p. 190.

permitem sentir certa proximidade entre essa primeira experiência dramática e o positivismo do “romance de 1930”, rejeitado pelo autor¹³⁶. Ao longo de sua dramaturgia, o elemento físico tende a ser secundado, deslocando-se o problema do mal para a vontade humana e o âmbito moral.

Se, por um lado, rejeita o naturalismo e sua justificativa das ações de suas personagens a partir de condicionamentos externos, rejeita também a crença na subjetividade autônoma moderna, a noção do agente moral como criador de seus próprios valores. No artigo “Dostoiévski e o mal” diante do dilema de Ivan Karamazov, “Se Deus não existe, tudo é permitido”, afirma: “Descobri, na mesma hora, que as normas morais ou tinham um fundamento divino, absoluto, ou não tinham qualquer validade, porque ficariam dependendo das opiniões e paixões da (sic) cada um”¹³⁷; convencendo-se do erro da posição de Sartre, que transforma em afirmação aquilo que o romancista russo mantém condicionalmente, como possibilidade, “Deus não existe, e, portanto, tudo é permitido”, posição que Suassuna considera escapatória; sua arte passa a ser determinada pela crença na existência de Deus e em sua colocação como fundamento das ações humanas¹³⁸; encerra o texto que citamos, da seguinte maneira:

[...] cheguei mais uma vez à conclusão de que Hegel tinha razão ao considerar a arte, a religião e a filosofia como etapas no caminho do ser humano em direção a Deus, fundamento de qualquer norma moral que, por não depender do arbítrio individual, não se veja obrigada a considerar legítima até mesmo a realidade monstruosa do crime¹³⁹.

São estes os pressupostos que possibilitam nossa leitura – desde a ciência da religião – da obra dramática de Suassuna. Sua afirmação da existência de Deus, por antítese, diante da existência do mal e da exigência de uma norma moral absoluta; a arte, para o artista religioso, como meio legítimo de explicitar e compartilhar com o público sua crença e convidá-lo à conversão.

¹³⁶ Relembre-se que o texto publicado de *Uma mulher vestida de sol* é de uma segunda versão, permanecendo inédito o original de 1947.

¹³⁷ Ariano SUASSUNA, *Almanaque armorial*, p. 273.

¹³⁸ IBID, p. 273-274.

¹³⁹ IBID, p. 274.

A correção ou não do agir humano estará condicionada ao reconhecimento e à aceitação desse fundamento religioso, como se percebe, de modo explícito, na oposição encontrada na *Farsa da boa preguiça* entre as personagens Aderaldo e Clarabela, e Joaquim Simão e Nevinha; enquanto estes espelham um modelo de fé e esperança, os primeiros usam do ateísmo para justificar seu comportamento reprovável. Para o rico Aderaldo “Pecado é coisa superada!¹⁴⁰”; já o poeta Joaquim Simão entende que “O homem, para viver certo, tem que respeitar três coisas: a mulher, o que é certo, e Deus!”, obtendo a seguinte resposta de Clarabela, a esposa do rico:

Deus! Agora, sim! Era o que faltava! Ora Deus!

Isso é coisa superada, Simão!

Deus é uma idéia superada e obscurantista,

inventada pelos impostores e exploradores¹⁴¹.

Ao retirar a questão do mal dos estreitos limites das conveniências e opiniões humanas, e atribuir-lhe uma fundamentação transcendente, Suassuna faz de seu teatro um convite à reflexão e à conversão, o que já fora percebido por outros críticos. Idelette Santos pergunta se a dramaturgia suassuniana pode ser considerada catequética¹⁴²; o autor, em diversas passagens, dirige-se ao espectador/leitor em termos que deixam clara sua intenção, não apenas de conduzi-lo a uma mudança de comportamento, mas a uma transformação do ser humano, possível devido à aceitação da dimensão religiosa¹⁴³. Além das diversas passagens que indicamos em nota, significativo é o encerramento de *O casamento suspeito*, no discurso que a personagem Geraldo dirige ao público:

¹⁴⁰ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 79.

¹⁴¹ IBID, p. 113.

¹⁴² Cf. Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, p. 244. Mais do que recolocar o problema, já discutido por nós, da legitimidade da representação da temática religiosa por meio da arte, a autora acentua o vínculo cultural da dramaturgia suassuniana com a arte popular – que tem na religião um de seus temas fundamentais.

¹⁴³ Veja-se Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 15 e 117; *A pena e a lei*, p. 29,33, 87-89, 139-143; *Farsa da boa preguiça*, p. 44-46; 331-334.

Espectadores, o autor é um moralista incorrigível e gostaria de acentuar a moralidade de sua peça.

[...]

Por isso lanço um olhar melancólico a nosso conjunto e convido todos a um apelo. É uma invocação humilde e confiante, a única que pode brotar sem hipocrisia desse pobre rebanho que é o nosso. E assim, juntando-me aos outros atores e ao autor, peço que digam comigo:

Que o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo, tenha misericórdia de todos nós!¹⁴⁴

Esta longa digressão, tocando alguns pontos importantes da relação entre o mal e a moralidade no pensamento de Suassuna, tem por objetivo introduzir o que consideramos o núcleo da representação do mal em seu teatro; esta passa, necessariamente, pela objetivação do mal na personagem do demônio. Ao introduzir o demônio, um “agente” que permanece exterior à vontade humana, o dramaturgo se permite, de alguma maneira, isentar o agente humano pelo mal que este realiza; opção que terá conseqüências em sua soteriologia.

No *Auto da Compadecida* o diabo aparece, pela primeira vez, no palco suassuniano; é chamado Encourado, em referência ao seu traje de vaqueiro, que se justificaria em razão de “uma crença do sertão do Nordeste”¹⁴⁵; em cena, é introduzido por um assistente, um diabo menor e subserviente, chamado apenas Demônio; seriam, portanto, a antítese das duplas formadas por “besta e sabido”, como João Grilo e Chicó? A atuação do diabo na peça, as funções por este desempenhadas, seu “caráter”, permitem esclarecer certos aspectos da concepção religiosa nela existente.

Entra em cena no terceiro ato, no “julgamento das almas”; em rubrica, o autor aponta para seu aspecto caricatural, em que o diabo esforça-se para fazer-se reverenciado, tentando obter, mediante a intimidação, o que Cristo receberá espontaneamente; “insinua o fato de que o maior desejo do diabo é imitar Deus, resultado de seu orgulho grotesco”¹⁴⁶; imediatamente, ordena que

¹⁴⁴ Ariano SUASSUNA, *O casamento suspeito*, p. 124-125.

¹⁴⁵ IDEM, *Auto da compadecida*, p. 119.

¹⁴⁶ IBID, p. 119; ver o diálogo entre o Encourado e o Demônio à p. 120.

sejam, todos, carregados para o inferno, negando compaixão e apelação, sendo então chamado por João Grilo “pai da mentira”¹⁴⁷. Ressalta-se seu aspecto hediondo, o que é reconhecido pelo próprio diabo, quando o Encourado lamenta ver sua imagem refletida no Demônio, “uma imagem profundamente repugnante”¹⁴⁸. Caricatura da imagem e semelhança de Deus no ser humano? O “caráter” do diabo, no drama suassuniano, parece reduzir-se a um simulacro. Pelo expediente da mentira e da confusão, procura fazer perder as almas. Porta a máscara da seriedade, atendo-se sempre à letra – em sua visão, fria e desprovida de espírito – da lei, pois, diz a *Compadecida*, “o diabo é muito apegado às formas exteriores”¹⁴⁹. Em momento algum aparece como concorrente de Deus, mas lhe é submetido, de certa forma auxiliando no julgamento das almas. Exerce a função de promotor, enumerando os pecados dos mortos e procurando acusá-los¹⁵⁰, ou, conforme a expressão de João Grilo, “promotor, sacristão, cachorro e soldado de polícia. Esse aí é uma mistura disso tudo”¹⁵¹; em sua fala, Grilo ressalta a semelhança entre o diabo e aqueles que, cotidianamente, são dados ao abuso dos seus pequenos poderes¹⁵². Não se pode dizer que haja na *Compadecida* efetivo conflito entre Deus e o diabo; seus esforços para danar as almas parecem frustrados de antemão, como se depreende da afirmação de Manuel, ao anunciar a salvação de Severino e do Cangaceiro: “Você não entende nada dos planos de Deus”¹⁵³; sua condição subalterna é reafirmada nas pilhérias que o próprio Manuel dirige ao Encourado¹⁵⁴, assim como na incapacidade do diabo de mirar e

¹⁴⁷ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 122.

¹⁴⁸ IBID, p. 120.

¹⁴⁹ IBID, p. 145.

¹⁵⁰ Ao discutir a iconografia do diabo, Luther Link afirma que o principal papel em que este aparecia era o do dragão combatido e vencido por Miguel no Apocalipse. Em seguida, nas representações do Juízo Final. “Neste, o Diabo não é o inimigo: está fazendo o trabalho de Deus, castigando os pecadores. Longe de ser um rival, o Diabo tem seu próprio lugar e trabalha em perfeita harmonia com os poderes santos. Nem adversário nem ameaça, o Diabo torturando os condenados reforça o sistema”. Luther LINK, *O diabo*, p. 47.

¹⁵¹ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 128.

¹⁵² Associação encontrada nas narrativas populares que tem por tema o logro do diabo pelo homem. Cf. Jerusa Pires FERREIRA, *Fausto no horizonte*, p. 59-60.

¹⁵³ SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 153.

¹⁵⁴ IBID, p. 131-132 e 134.

colocar-se, diretamente, diante de Manuel, mantendo-se de costas¹⁵⁵, e, sobretudo, em sua submissão pela Virgem, ao sair de cena¹⁵⁶.

Depois do *Auto da Compadecida*, apenas na *Farsa da boa preguiça* o diabo volta à cena. Nesta peça, o demônio é levado ao palco sob outra perspectiva; não mais na condição de acusador dos homens por seus pecados, procurando, na condenação destes, o que acredita tratar-se de um ato de justiça, mas mostra-se explicitamente como causa e agente da perdição humana. Se o diabo, no *Auto da Compadecida*, tem reforçado o seu aspecto grotesco, sendo o vestuário de vaqueiro que traja a única referência a uma possível humanidade, na *Farsa da boa preguiça* sua participação, sob formas que transitam entre o humano e o animal¹⁵⁷, se dá ao longo de toda a peça. Se, no *Auto da Compadecida*, a situação do diabo era de submissão a Deus, a *Farsa da boa preguiça* convida o espectador/leitor a testemunhar uma disputa cósmica entre a luz e as trevas, em que o diabo tem como objetivo apossar-se da alma humana:

O cavalheiro pode ver aqui
 – inteligente e culto como é –
 O Fogo escuro, o enigma deste Mundo
 e o rebanho dos Homens em seu centro!
 Que palco! Quantos planos! Que combates!
 Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego.
 No meio, o que esta Terra tem de cego e esquisito.
 Em cima, a Luz angélica – esta Luz mensageira
 Com seu vento de Fogo puro e limpo!
 Embaixo, três demônios que aqui passam¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 124, 127, 135.

¹⁵⁶ IBID, p. 158.

¹⁵⁷ O trânsito do ser humano entre a animalidade e a divindade parece ser uma elaboração comum a muitas das religiões populares no Brasil, tão – aparentemente – distintas quanto o pentecostalismo e a umbanda; afastando-se de Deus o ser humano se rebaixa, se animaliza; aproximando-se de Deus, alcança a unidade e consegue integrar-se consigo mesmo. Cf. Vagner Gonçalves da SILVA, *Concepções afro-brasileiras e neopentecostais*, p. 155-158.

¹⁵⁸ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 44.

Para atingir seu intento, o diabo emprega disfarces humanos; um deles, Andreza, representa uma vizinha alcoviteira, que procura, sem sucesso, convencer Nevinha, a mulher do poeta Joaquim Simão, a traí-lo com o rico Aderaldo¹⁵⁹; Fedegoso, outro diabo, que entra em cena dizendo “Agora, aqui, convém / que o Mal assuma a roupa e o tom do Bem!”¹⁶⁰; trajando hábito de frade, traz consigo um peru, que usa para enganar Clarabela, a mulher do rico, e roubar-lhe a fortuna, convencendo-a a lhe entregar o cheque que o marido lhe confiara pelo animal¹⁶¹; por fim entra em cena o último diabo, Quebrapedra, que, se dizendo enviado do delegado, recupera o peru, deixando Aderaldo e Clarabela sem nada¹⁶²; castigado o rico, tem-se o fim do primeiro ato.

Da atuação do diabo no primeiro ato da *Farsa*, pode-se inferir o seguinte: o diabo, ainda que motivado pelo desejo de levar o humano ao erro, e perdê-lo, implicitamente acaba sendo um instrumento dos planos de Deus; por meio da mentira e de seus sucessivos malogros, o diabo colaborou para o castigo da soberba do rico, e a demonstração de “que é preciso temperar sabiamente o trabalho com a contemplação e o descanso”¹⁶³. Disfarçado, assumindo formas e afazeres humanos, torna-se terrivelmente próximo. Embora num outro contexto, diz o poeta Joseph Brodsky:

A estrutura da vida é tal que aquilo que vemos como o Mal é capaz de uma presença bastante difundida, mesmo porque tem a tendência de aparecer sob o disfarce do bem. Vocês nunca irão vê-lo atravessando a soleira de suas portas e se anunciando: “Olá, eu sou o Mal!”. Isto, é claro, indica sua natureza secundária, mas o consolo que poderíamos extrair desta observação é obliterado pela freqüência com que se manifesta¹⁶⁴.

O mal tende a aparecer sob o disfarce do bem. Para o poeta russo, que viveu sob o regime soviético, essa tendência parece se encontrar, principalmente, em governos que empregam a promessa da justiça e da

¹⁵⁹ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 55-68.

¹⁶⁰ IBID, p. 107.

¹⁶¹ IBID, p. 107-111.

¹⁶² IBID, p. 123-124.

¹⁶³ IBID, p. 126.

¹⁶⁴ Joseph BRODSKY, Um discurso inaugural. In: *Menos que um*, p. 147.

felicidade coletiva para, empregando toda sorte de abuso e violência, conservarem e ampliarem seu poder. Suassuna nos mostra esse mal sob uma familiaridade inquietante. Ele pode estar no conselho de uma vizinha, que, sob a promessa de uma condição melhor, esconde a palavra do diabo. Em seu discurso, Brodsky insiste na atuação social e na completa humanidade do mal, e que noções como “justiça social, consciência cívica, um futuro melhor” podem, sem dificuldade, serem pervertidas e apropriadas em função do mal¹⁶⁵. Na *Farsa*, Suassuna, por meio da personagem Aderaldo, expõe essa mesma perversidade, quando o trabalho – em si bom, e criador – acaba desvirtuado pela ganância e sede lugar à exploração¹⁶⁶. O mal, ainda segundo Brodsky, tende a se organizar e a se burocratizar, procurando a uniformidade, a massificação, o silêncio do indivíduo na concordância geral. Por isso, a criatividade e a espontaneidade constituem a única forma de resistir ao mal, por meio daquilo que não pode ser imitado, não pode, portanto, ser instrumentalizado pelo mal¹⁶⁷. Em sua análise do primeiro ato, Idelette Santos diz: “O poeta chega e, com algumas piadas, espanta Andreza – o poeta, alma pura, consegue espantar o Diabo?”¹⁶⁸. O poeta consegue espantar o diabo? Mantenhamos a interrogação. De alguma maneira, a espontaneidade do poeta parece alertá-lo, e, conseqüentemente, protegê-lo, do mal; expondo-lhe, arrancando-lhe a máscara, como ao descrever Andreza:

Que é isso? Que cara, Ave!
 Andreza parece um bicho,
 um desses bichos malignos,
 uma mistura de cobra,
 morcego e sapo hidrofóbico!¹⁶⁹

¹⁶⁵ Joseph BRODSKY, Um discurso inaugural. In: *Menos que um*, p. 147-148.

¹⁶⁶ Ver, além de diversas passagens da *Farsa da boa preguiça*, a introdução de Suassuna a essa peça, *A farsa e a preguiça brasileira*.

¹⁶⁷ Joseph BRODSKY, Um discurso inaugural, In: *Menos que um*, p. 148.

¹⁶⁸ Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, *Em demanda da poética popular*, p. 267.

¹⁶⁹ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 66-67.

A fala do poeta expõe o caráter grotesco do diabo, ao evidenciar sua situação intermediária entre o humano e a animalidade, a que já nos referimos anteriormente. A animalidade está presente também quando o poeta percebe o esforço do diabo para se legitimar, pelo recurso à imitação: “Tá, eu nunca tinha visto uma cobra assim, vestida de Frade: agora, já posso dizer que vi!”¹⁷⁰. Principalmente, o discurso do poeta afirma o valor da alma ao denunciar a ameaça de perdição, como ao responder ao ateísmo declarado por Clarabela: “A senhora pegue com essas coisas, vá se fiando, / que quando der fé, está no Inferno das Pedras, / no terceiro caldeirão, chiando!”¹⁷¹.

O orgulho expõe à tentação do diabo; encontra-se na pretensão de auto-suficiência representada no apego ao dinheiro de Aderaldo e no intelectualismo de Clarabela, continuamente contrapostos à simplicidade de Joaquim Simão e Nevinha. Entretanto, isso não quer dizer que os simples não estejam expostos ao mal, como podemos inferir desta fala de Miguel Arcanjo:

Mas, se amamos mais os pobres,
 não vamos idealizá-los!
 Vamos amá-los sabendo
 dos seus defeitos e qualidades!¹⁷².

Os pobres também estão sujeitos aos vícios, como vemos na discussão realizada pelas personagens celestes a respeito do comportamento de Joaquim Simão, quando este prospera¹⁷³; apenas quando reconduzido à pobreza, o poeta reconcilia-se com a família e a fé¹⁷⁴. Perspectiva semelhante, em termos bem mais duros, encontra-se na fala do demônio Fedegoso: “O povo é como todo mundo, o Povo é duro!”¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 107.

¹⁷¹ IBID, p. 113.

¹⁷² IBID, p. 52.

¹⁷³ IBID, p. 224-225.

¹⁷⁴ IBID, p. 225-226.

¹⁷⁵ IBID, p. 247.

Empobrecido, Joaquim Simão se reencontra com Clarabela e Aderaldo, agora não mais com a preguiçosa altivez do poeta vista no primeiro ato e sim na humilíssima condição de empregado destes. Refeito do prejuízo sofrido no primeiro ato, Aderaldo torna-se cada vez mais rico, ambicioso e avarento, enquanto Clarabela entrega-se ainda mais à luxúria. A conduta das duas personagens favorece a aproximação e a atuação dos demônios que parecem sentir-se cada vez mais à vontade em cena. Os diálogos destes com Clarabela encaminham a tese suassuniana da descrença como princípio da perdição humana e preparam a revelação das personagens demoníacas. Em um primeiro momento, quando Fedegoso, disfarçado de vaqueiro, com quem Clarabela trai o marido, diz querer possuir-lhe não somente o corpo, mas também a alma, a que esta responde:

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!¹⁷⁶

Negação da alma que se completa por outra negativa, adiante, quando Clarabela é acusada pelo próprio Fedegoso por seu comportamento vicioso; novamente, procura justificar-se 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

¹⁷⁶ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 245.

e, se não há vícios, não há mulheres viciosas!¹⁷⁷

Paralelamente às justificativas de Clarabela para seu comportamento, que se baseiam na negação de Deus, da alma e do pecado, os diálogos que a personagem estabelece com Fedegoso e Quebrapedra associam o sexo à brutalidade, retomam os temas do incesto e da animalização, sugerindo mais uma vez a presença do mal na ruptura dos limites simbólicos existentes entre o humano e o natural. Em seguida, entram em cena Aderaldo e Andreza, demônio-fêmea que ajuda Clarabela a enganá-lo, enredando-os definitivamente nos planos demoníacos; neste momento, a ação é interrompida para que Aderaldo, efetivando Joaquim Simão como seu mordomo, o faça expulsar três mendicantes, sem ainda saberem tratar-se de Miguel Arcanjo, São Pedro e Jesus Cristo. Esta última situação serve como deixa para que os demônios finalmente se revelem e sua intenção de arrastar o rico e sua mulher para o inferno; ainda mais, revela-se aos atores humanos que permaneciam na ignorância, e enfatiza-se ao público o que lhe havia sido anunciado desde o início da peça, a feição do mundo, entre o divino e o infernal, interagindo no palco terreno, mas permanecendo, no entanto, ignorados pelos seres humanos, sintetizada nesta fala de Quebrapedra:

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 doida e pouso da viagem,
por onde passam Anjos e Demônios,
sem que ele se dê conta da passagem!¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 248.

¹⁷⁸ IBID, p. 301.

O cósmico e o antropológico se confundem, e o interior do ser humano se estabelece como palco do confronto entre o bem e o mal. Na perspectiva suassuniana, em que a ignorância de sua condição de criatura cindida entre o bem e o mal caracteriza o ser humano, não se encontra na gnose, mas na fé, e, especialmente na fé dos mais simples, como Joaquim Simão e Nevinha, o caminho para a realização do bem. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que os demônios prenunciam a condenação de Aderaldo e Clarabela, deixam, por meio da fé, ainda que no momento final, aberta a possibilidade de sua salvação:

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!¹⁷⁹

Os demônios reconhecem na compaixão manifesta na oração e na comunhão dos Santos o limite de suas ações. A disputa cósmica entre as forças transcendentais é neste momento atenuada, e, a exemplo do que constatamos no *Auto da Compadecida*, o mal parece se reduzir a um instrumento conforme aos propósitos divinos. Outra interrupção se realiza, com

¹⁷⁹ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 305-306.

a inserção de outra narrativa buscada na literatura popular, permitindo que transcorra o tempo concedido pelos demônios aos condenados. Fedegoso e seus companheiros os carregam; os demônios tentam levar também o poeta e sua esposa, que, com a intervenção de São Miguel, se livram destes aos socos e pontapés, recurso cômico trazido do teatro de bonecos. São Pedro revela o destino dos infelizes Aderaldo e Clarabela, e justamente Joaquim Simão e Nevinha, os mais prejudicados pela inconstância dos ricos, rezam o Pai-Nosso e a Ave-Maria exigidos, obtendo para os dois o purgatório.

O encerramento da peça procura reforçar o caráter humano de sua elaboração. O espetáculo não pretende oferecer ao público nenhum modo de revelação divina, mas tratar das expectativas humanas em relação à divindade. Por isso, Suassuna, por meio de Manuel Carpinteiro que preside a encenação, insiste que não cabe ao poeta julgar¹⁸⁰, e, embora reconhecendo que devido a seu comportamento condenável sua salvação pareça inverossímil, os ricos escapam ao inferno.

Podemos dizer que nas representações do mal no teatro suassuniano este se inicia identificado com as dificuldades impostas pela natureza na terra áspera do sertão: materializa-se na seca, na fome, na doença, convergindo sempre para a morte, desfecho cruel que alcança o ser humano a qualquer momento, máxima expressão da precariedade de sentido que parece condenar o vivente a uma existência absurda. Nessas condições, os mais pobres são aparentemente as vítimas primeiras, e sim, encontramos no texto suassuniano, reiteradas vezes, a crítica à profunda desigualdade social que ainda existe em nosso país. Contudo, o fundamento religioso que preside a argumentação do autor pretende universalizar a experiência do sofrimento e a ameaça do absurdo; o mal alcança a todos, indiferentemente de méritos pessoais ou condição social, e essa percepção cresce quando o mal alcança formas mais humanas, e a proximidade, discreta, mas terrivelmente próxima entre as personagens humanas e demoníacas que vemos na *Farsa da boa preguiça*. Isto permite ao autor situar na descrença e no pecado a abertura para o mal e a morte, e agora nos coloca diante de uma morte não mais apenas física, mas

¹⁸⁰ Observe-se que Manuel Carpinteiro, que representa o Cristo, ao desfechar a peça, insiste que esta é uma elaboração do poeta Joaquim Simão.

da ameaça de uma morte total, que pode destruir o ser humano em seu corpo e sua alma. Por outro lado, a representação do mal permite ao dramaturgo não eximir, mas abrandar a responsabilidade humana por suas más ações, e inserir o próprio mal dentro de uma lógica mais ampla, que pretende resgatar a positividade da vida ao repensar o mal, submetendo-o aos planos divinos, como momento de um processo educativo, por meio do qual o ser humano é amparado pela divindade, ou, em termos teológicos, este, ao se abrir para a graça, tem a possibilidade de encontrar ou recuperar o sentido da existência. Na dramaturgia suassuniana, esse sentido revela-se plenamente na mediação estabelecida entre as personagens humanas e as representações da divindade.

3.2 – As representações da divindade

Em nossa leitura, a presença das personagens transcendentais no teatro suassuniano, sejam estas personagens demoníacas ou divinas, advém das expectativas humanas, do desejo de atribuir à realidade uma ordem que parece não se encontrar na brutalidade da vida. Se os demônios tornam em alguma medida explicável o que acontece de violento e cruel na existência humana, e estes também permitam ao autor atenuar a responsabilidade moral do ser humano por suas ações, sua presença seria insuficiente para compreendermos a cosmologia e, sobretudo, a antropologia religiosa existente no teatro suassuniano. A experiência negativa propiciada pela atuação dos demônios rumo a sua positividade, a sua redenção, o que somente é possível, na lógica dramática e religiosa suassuniana, devido à pressuposição do desejo que o ser humano pelo divino e a expectativa de sua intervenção na vida humana. Como fora visto, a representação do transcendente no teatro suassuniano pode se realizar pela referência a um santo, quando uma personagem humana se dirige a este, caso do Santo Antônio em *O santo e a porca*. A personagem se coloca diante da imagem do santo, que é, em muitos lares brasileiros, tida como se fosse o próprio, permitindo-lhe dirigir-se e conversar com este. Também encontramos o santo representado, transformado em personagem, como São

Pedro e São Miguel Arcanjo na *Farsa da boa preguiça*, intervindo e atuando junto às personagens humanas. Realiza-se na *Farsa* a expectativa de que o transcendente organize e ofereça sentido ao ser humano, presente em *O santo e a porca*. No entanto, acreditamos que as representações de Jesus Cristo e de Nossa Senhora por Suassuna sejam de especial interesse para as Ciências da Religião, ao menos nesta perspectiva de análise que optamos realizar, das representações religiosas presentes em uma obra literária, por permitirem discutir como o imaginário religioso brasileiro elabora suas representações da divindade.

Nossa interpretação das representações da divindade no teatro suassuniano encontra, no início do *Auto da Compadecida*, uma importante chave de leitura:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades¹⁸¹.

O autor se dirige ao público e expõe a motivação religiosa de sua peça. A igreja que deseja preservar não é, como se poderia a princípio pensar, a instituição, mas a comunidade humana, vitimada pelo mundanismo que será denunciado e combatido no palco, ao qual está exposta devido à insensatez e a solércia que se encontram na alma. Do autor? Sim, mas também em cada um daqueles que compõem essa comunidade. O autor e a comunidade a que este se dirige se identificam na fragilidade do espírito humano; essa mesma identificação faz com que o autor ouse buscar “no espírito popular de sua gente” os elementos que julga necessários para elaborar essa representação e procurar de certo modo expurgar, por meio da representação teatral, a pequenez humana; se o faz é devido ao sofrimento que reconhece em seu povo, e que, segundo o autor, permite a esse povo “certas intimidades” em

¹⁸¹ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 16.

relação ao divino. Estas estão presentes no tratamento humano e pessoal que o povo dirige aos santos, no amparo maternal e paternal com que espera ser acolhido.

3.2.1 – As representações de Cristo e de Nossa Senhora

Cristo¹⁸², como personagem, está representado em três peças de Suassuna: *Auto da Compadecida*, *A pena e a lei* e *Farsa da boa preguiça*. Na *Compadecida*, preside o julgamento das almas no terceiro ato, sendo chamado simplesmente Manuel; em *A pena e a lei*, onde, também no terceiro ato, Cheiroso, o dono do mamulengo, “sugere o Cristo”, sendo novamente entregue para ser julgado pelos homens nesta representação da Paixão; na *Farsa*, Manuel Carpinteiro se apresenta como “camelô de Deus”, conduzindo a peça desde seu início. A rigor, estamos diante de três personagens que podem ser consideradas distintamente; síntese de referências populares e eruditas que permitem pensar o imaginário brasileiro sobre Cristo. Note-se a sua presença em diferentes momentos da obra dramática de Suassuna; abre o ciclo das representações religiosas realizadas pelo autor na *Compadecida*, atinge o seu amadurecimento em *A pena e a lei* e desfecha a obra dramática suassuniana na *Farsa da boa preguiça*.

Nossa Senhora encontra-se de maneira ainda mais discreta no teatro suassuniano, estando representada em duas de suas peças. Em *Uma mulher vestida de sol*, nós a vemos na última cena, quando Rosa encerra o ciclo de violência e morte suicidando-se; conforme indica o autor: “Junto ao corpo de Rosa, aparece a figura de Nossa Senhora, com os braços abertos como se estivesse a envolvê-la em sua infinita piedade”¹⁸³. Naquela que é certamente a peça mais próxima à terra de Suassuna, este é, talvez, o único momento de abertura para o transcendente, a intervenção de Nossa Senhora, anunciada no título e no início do drama pela citação, feita por Cícero, o beato, dos versos do

¹⁸² O leitor interessado na representação teológica de Cristo e sua importância para a experiência religiosa latino-americana consultará com imenso proveito as seguintes obras: de Leonardo BOFF, *Jesus Cristo libertador*; de Orlando O. ESPÍN, *A fé do povo*, especialmente o capítulo 1, O Deus dos derrotados.

¹⁸³ Ariano SUASSUNA, *Uma mulher vestida de sol*, p. 194.

Apocalipse, versos retomados em seu encerramento. Uma só imagem, um único gesto, de acolhimento, misericórdia e esperança, condensando de maneira impressionante as qualidades que serão explicitadas no terceiro ato da peça que leva o seu nome, o *Auto da Compadecida*. Por que, diferentemente das três representações distintas de Cristo, Nossa Senhora não retornará ao palco suassuniano após a *Compadecida*? Entendemos que os aspectos distintos elaborados nas representações de Cristo, como juiz na *Compadecida*, em sua Paixão em *A pena e a lei*, e divulgador da mensagem cristã na *Farsa da boa preguiça*, talvez não pudessem ser contidos no palco em um mesmo momento, em uma mesma representação, enquanto a representação mariana como mãe misericordiosa e intercessora junto a Cristo¹⁸⁴, apenas indicada em *Uma mulher vestida de sol*, teria encontrado na *Compadecida*, ousamos dizer, sua forma definitiva.

3.2.2 – Cristo e Nossa Senhora no Auto da Compadecida

O *Auto da Compadecida* se inicia como um circo que chega à cidade, convidando as pessoas para prestigiarem seu espetáculo. O ator que vai representar Manuel é o único que não saúda o público na abertura, tendo sua ausência justificada pelo Palhaço, “porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa”¹⁸⁵.

Precisamos considerar que se trata, recordando a apresentação feita pelo Palhaço, de “Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia”, fala complementada por João Grilo: “Ele diz ‘à misericórdia’, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada”¹⁸⁶. Evidencia-se novamente o apelo à conversão, mas também a insuficiência do ser humano para alcançá-la. Daí a grande questão teológica que o drama pretende representar: como, sendo, por seus méritos, indigno, ainda assim o ser humano pode ser salvo? E como a salvação pode se realizar sem que a justiça e a

¹⁸⁴ Sobre o desenvolvimento histórico da imagem de Maria, consulte-se a obra de Jaroslav PELIKAN, *Maria através dos séculos*; para um enfoque teológico, Leonardo BOFF, *O rosto materno de Deus*.

¹⁸⁵ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 16

¹⁸⁶ IBID.

misericórdia se contradigam? Já conhecemos a posição do diabo, para quem justiça e misericórdia seriam inconciliáveis; seu desejo é concretizar o temor do Grilo, o temor humano da condenação de todos. Questão insolúvel, não fosse pela maneira como o drama elabora o imaginário sobre a divindade, levado ao palco nas representações de Cristo e de Nossa Senhora.

A peça, no primeiro e no segundo atos, transcorrerá sem a participação das personagens divinas ou demoníacas. As personagens humanas encontram-se entregues aos seus excessos e paixões, evidenciadas nas diversas situações cômicas. O riso permite expor a injustiça, a luxúria, o abuso de autoridade, a exploração, a violência.

Entregue a si mesmo, o ser humano vivencia o sofrimento, sendo arrastado em direção à morte: primeiramente, a morte física, no segundo ato, na seqüência de mortes deflagradas com a chegada de Severino de Aracajú e do Cabra; em seguida, a ameaça de morte e destruição integral, não apenas do corpo, mas também do espírito, devida ao desejo do Encourado de arrastá-los para o Inferno. Errante, o ser humano caminharia cegamente para sua aniquilação. Mas não a aceita, e, em meio ao reconhecimento de seus enganos e de mútuas acusações, dirige à divindade um último apelo. É o apelo humano que possibilita a intervenção da divindade¹⁸⁷. Tem início a representação de Cristo no palco.

Sua entrada em cena modifica completamente o sentimento das personagens que eram ameaçadas de condenação; estas passam da angústia e do desespero a uma humilde tranqüilidade. O Encourado esforça-se para evitá-lo¹⁸⁸. Na rubrica, o autor descreve Cristo como “um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos”¹⁸⁹. Na *Compadecida*, Cristo é representado por um ator negro, conforme indicação do autor, reagindo a um caso de discriminação racial acontecido nos Estados Unidos à época da escritura da peça, em que um ator negro fora impedido de representar

¹⁸⁷ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 121-123.

¹⁸⁸ Cf. IBID, p. 124.

¹⁸⁹ IBID.

Cristo¹⁹⁰. Discriminação que, ainda hoje, não é estranha à realidade brasileira; tema que Suassuna abordou por outras vezes, por exemplo, com o negro Benedito de *A pena e a lei*. Indagado pelo demônio se é Manuel, este se apresenta como “Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi” e anuncia que irá julgar as almas. Surpreso, mas ainda assim reconhecendo estar “diante de uma grande figura”, João Grilo questiona-o sobre o nome Manuel, obtendo deste o seguinte esclarecimento:

Esse é um de meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus... Ele [o Encourado] gosta de me chamar Manuel, ou Emanuel, porque pensa que assim pode se persuadir de que eu sou somente homem. Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus¹⁹¹.

Ao saber estar diante de Cristo, não menor é a surpresa de João Grilo e das demais personagens; este acreditava “que o senhor era muito menos queimado”. O bispo o repreende; subserviente, procura ocultar o seu próprio espanto e preconceito. Manuel o critica por ter sido um bispo indigno de sua Igreja, tendo abusado de seu poder, lhe faltaram generosidade, humildade e virtude. Ao comportamento do bispo, Manuel contrapõe a sinceridade manifesta por João Grilo. Adverte ao bispo: “Seu tempo passou”. “O tempo da mentira já passou”¹⁹². Está começado o julgamento.

Manuel adverte João Grilo por seu preconceito de raça e ao Padre por sua preocupação com a posição social e o dinheiro. O julgamento prossegue; o demônio acusa as almas e reitera a gravidade de suas atitudes em vida, exigindo sua condenação. Manuel exerce sua autoridade de maneira serena, não sendo contestado em momento algum, nem mesmo pelo demônio. Procura não apenas julgar, mas também educar e converter. No entanto, a exposição das acusações, sua gravidade, parece exigir da justiça divina uma atitude

¹⁹⁰ Nas narrativas populares sobre o diabo, a personagem demoníaca é freqüentemente associada ao negro, indicando a negatividade e o preconceito cultural e historicamente sedimentados. Cf. Jerusa Pires FERREIRA, *Fausto no horizonte*, p. 55. Faz-se necessário notar o caráter contestador de Suassuna ao representar o Cristo negro no *Auto da Compadecida*.

¹⁹¹ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 125.

¹⁹² IBID, p. 126.

implacável, ao menos é isto que deseja e espera o diabo. Neste momento, é como se o pecado estabelecesse uma distância infinita entre o ser humano e Cristo, instaurando-se novamente o desespero entre as almas. Se o diabo chama a Cristo por Manuel, procurando persuadir-se de que ele é apenas homem, as almas parecem convencidas da absoluta transcendência de Cristo e da impossibilidade de que ele as perdoe; a distância infinita entre a criatura pecadora e o Criador tornaria inevitável a perdição daquela. Ainda que Manuel procure atenuar esta distância enfatizando sua humanidade, a conciliação entre o humano e o divino parece incompreensível na perspectiva humana, como vemos nesta fala de João Grilo: “O senhor quer saber de uma coisa? Eu vou lhe ser franco: o senhor é gente, mas não é muito, não! É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma mistura muito grande. Meu negócio é com outro”¹⁹³. O “outro” a quem João Grilo se refere é a misericórdia, sendo lembrado pelo Padre que “Em Deus não existe contradição entre a justiça e a misericórdia. Já fomos julgados pela justiça, a misericórdia dirá a mesma coisa”¹⁹⁴. João Grilo lhe diz que eles ainda não foram julgados, e aos demais que é preciso ter coragem, a coragem daqueles que passaram por toda sorte de dificuldade em vida. A misericórdia é, para João Grilo, “mãe da justiça”, seu princípio; misericórdia que é desdenhosamente ignorada pelo diabo, explicitada por Manuel e desconhecida por Severino. Recitando os versos do poeta popular Canário Pardo, João Grilo a invoca:

Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré!
 A vaca mansa dá leite, / a braba dá quando quer.
 A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé.
 Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler.
 Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher!¹⁹⁵

¹⁹³ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 140.

¹⁹⁴ IBID, p. 142.

¹⁹⁵ IBID, p. 144.

Nossa Senhora entra em cena, e tal como na entrada de Cristo, a angústia e o desespero cedem lugar à tranqüilidade. Recebe afetuosamente os versos citados, considerando-a uma oração alegre, e lembrando a João Grilo que a tristeza é coisa do diabo.

Desde o início, coloca-se como intercessora junto a Cristo, apesar dos protestos do Encourado. A fala de Cristo, “Discordar de minha mãe é que eu não vou”¹⁹⁶, implica a não contradição, em Deus, entre a justiça e a misericórdia. Os diálogos se seguem, incluindo a oração da Ave Maria, colocando em evidência a maternidade e a humanidade da Compadecida, como nesta fala de João Grilo, dirigindo-se ao Encourado: “Está vendo? Isso aí é gente e gente boa, não é filha de chocadeira não! Gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa”¹⁹⁷.

João Grilo insiste na maior proximidade de Nossa Senhora às pessoas, por sua completa humanidade: “A distância entre nós e o senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que é gente muito boa, enquanto eu não valho nada”¹⁹⁸.

Ao interceder pelas almas, a Compadecida reconhece os atos reprováveis cometidos por estas em vida, mas alega que:

[...] é preciso levar em consideração a pobre e triste condição do homem. A carne implica essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo¹⁹⁹.

Medo que é reconhecido pelas almas, em suas diferentes manifestações: medo da morte, da fome, da solidão. Medo que coloca o próprio Cristo diante de sua humanidade: “E é a mim que vocês vêm dizer isso, a mim

¹⁹⁶ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 146.

¹⁹⁷ IBID, p. 148.

¹⁹⁸ IBID, p. 148.

¹⁹⁹ IBID, p. 149.

que morri abandonado até por meu Pai!”²⁰⁰. A humanidade de Cristo que se encontra acentuada na fala de Nossa Senhora:

Era preciso, e eu estava a seu lado. Mas não se esqueça da noite no jardim, do medo por que você teve de passar, pobre homem, feito de carne e sangue, como qualquer outro, e, como qualquer outro, abandonado diante da morte e do sofrimento²⁰¹.

Nossa Senhora nesse momento pede, a Cristo, que este, por ter vivenciado o sofrimento, se compadeça com os que são fracos. É a fraqueza humana que a Compadecida alegará em sua intervenção pelas almas, mas também a solidariedade e a compaixão que o ser humano, ainda assim, mostra-se capaz de demonstrar, como no perdão do padeiro à esposa adúltera e na absolvição que o frade lhes concedera²⁰².

Recebidas as alegações, é chegado o momento da sentença. Primeiramente, temos, sob os já esperados – e, mais uma vez, não atendidos – protestos do Encourado, a absolvição de Severino de Aracajú e do cangaceiro, que ganham o paraíso. Na explicação de Cristo para o veredito, a justificativa recorrente para a fúria dos cangaceiros, o assassinato de seus pais pela polícia, é subordinada à insondável sabedoria divina²⁰³.

As demais almas aguardam a decisão. Quando Cristo está para anunciar a sentença, João Grilo, ciente da gravidade das acusações, pede-lhe que conceda o purgatório, solução que é aceita por Nossa Senhora: “Dá pra eles pagarem o muito que fizeram e assegura a sua salvação”²⁰⁴ e ratificada por Cristo, para maior descontentamento do demônio²⁰⁵.

Mais uma vez, temos a atuação de João Grilo, de certa forma conduzindo as ações. Indagado por Cristo por que não se incluíra na proposta para o purgatório, responde: “Porque, modéstia à parte, acho que meu caso é

²⁰⁰ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 149.

²⁰¹ IBID, p. 150.

²⁰² IBID, p. 150-152.

²⁰³ IBID, p. 152-153.

²⁰⁴ IBID, p. 154.

²⁰⁵ IBID, p. 155.

de salvação direta”²⁰⁶. A acusação contra João Grilo é ainda mais grave do que as acusações levantadas contra os demais, por este ter planejado a morte da mulher do padeiro; mas o pícaro espera, por meio da esperteza que empregava em vida, sair-se bem no julgamento final. Relembrando as dificuldades que João Grilo enfrentara em vida, muito próximas das que eles próprios passaram, Nossa Senhora pede por ele: “João foi um pobre como nós meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório”²⁰⁷.

Ampliando-se a imagem, pode-se dizer que, na perspectiva assumida pelo autor, essa fala da Compadecida evidencia a proximidade de Deus para com a humanidade, e, no caso, especialmente, com o povo sertanejo, em sua opção de viver e sofrer como os pobres. Aqui, é possível aproximar a interpretação suassuniana de um Deus que se faz pobre e vivencia o sofrimento e a humilhação à interpretação que o teólogo Orlando Espín faz do cristianismo popular latino-americano. Para este autor, a legitimidade da experiência religiosa popular latina está fundamentada na analogia existente entre o fracasso histórico de Jesus Cristo, crucificado na Palestina, e o fracasso que as classes subalternas latino-americanas, em sua história e em seu cotidiano, têm vivenciado. Desta maneira, é possível identificar, parcial e analogicamente, os cristãos latino-americanos derrotados com Jesus, o Deus derrotado, e sua promessa de redenção. Estes projetam e representam em Jesus suas vivências sofridas, mas também sua solidariedade²⁰⁸. A representação teatral que Suassuna realiza de Cristo e de Nossa Senhora, enfatizando sua humanidade e aproximando-os, pela vivência da pobreza e do sofrimento, ao povo sertanejo, pode ser considerada, cultural e historicamente, como um exemplo da possibilidade dessa analogia.

Voltando a João Grilo, este insiste em tratar com Nossa Senhora como se sua salvação fosse um negócio, um negócio em que se mostra necessário lograr um negociante desonesto, no caso, o diabo²⁰⁹; sendo, por isto, repreendido: “Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro

²⁰⁶ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 155.

²⁰⁷ IBID, p. 156.

²⁰⁸ Cf. Orlando O. ESPÍN. *A fé do povo*, capítulo 1, O Deus dos derrotados.

²⁰⁹ Cf. Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 156-157.

jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?”²¹⁰. Neste momento, parece que o autor pretende contrapor a relatividade das normas humanas, que muitas vezes, para poder viver, o pícaro teve de romper, à lei divina, absoluta, e, portanto, irreduzível a qualquer forma de barganha. A *Compadecida* pede a Cristo que não condene João Grilo. A fala de Manuel opõe, mais uma vez, a relatividade do mundo ao absoluto da transcendência: “O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido”²¹¹. Pede, enfim, uma nova oportunidade para João. Cristo aceita a proposta, mas impõe a João Grilo uma condição; que este lhe faça uma pergunta que ele não possa responder. A esperteza, único instrumento que possuía em vida, é exigida por Cristo para que João Grilo possa recuperá-la. Recordando-se das lições de catecismo, João lhe pergunta a data de sua segunda volta; data que, segundo o Evangelho, seria desconhecida de todos, até mesmo do Filho. Manuel lhe diz que sabe, mas que não pode responder, pois ele não compreenderia²¹². Conclui o diálogo assim:

Eu sei, mas pra que você não fique cheio de si, vou lhe confessar que já sabia que você ia sair-se bem. Minha mãe já tinha combinado tudo comigo, mas você estava precisado de levar uns apertos. Estava ficando muito saído²¹³.

A esperteza do pícaro não apenas humilha e vence o diabo como recebe sua legitimação, reconhecendo e sendo submetida à onisciência e à autoridade divina e, também, sendo acolhida em sua misericórdia.

²¹⁰ Ariano SUASSUNA, *Auto da Compadecida*, p. 157.

²¹¹ IBID.

²¹² Cf. IBID, p. 157-160.

²¹³ IBID, p. 160.

3.2.3 – Cristo em *A pena e a lei*

Em *A pena e a lei* se representa, mais uma vez, a condição humana: no primeiro ato, sob a máscara da vaidade, que faz com que os homens representem aquilo que não são – caso do Cabo Setenta e de Vicentão, que, apenas após sua desmoralização pelo pícaro Benedito revelam seus verdadeiros sentimentos: criar passarinhos e cuidar das flores. E o herói, tão humano quanto seus rivais, não é menos vítima das paixões do que estes: quando finalmente os vence, Marieta o abandona, partindo com o caminhoneiro Pedro. No segundo ato, a verdade e a mentira se convertem mutuamente, conforme a situação e os interesses, exibindo a relatividade dos valores humanos; a exemplo do primeiro ato, e de diversos outros momentos na dramaturgia suassuniana, enganar aqueles que se encontram numa posição social superior, por sua injustiça ou avareza, parece ser a única norma absoluta.

Ao nos referirmos no capítulo anterior ao terceiro ato desta peça, iniciamos por uma discussão sobre a morte. Os homens, devido ao pecado, arrastam-se uns aos outros em direção à morte, e esta é a primeira das acusações dirigidas contra Cristo nesta representação da Paixão. Neste momento temos Cheiroso, o dono do mamulengo, representando Cristo, entregue para ser julgado pelos homens; pode-se dizer que, de certa maneira, inverte-se e complementa-se a perspectiva adotada no *Auto da Compadecida*; naquele momento, era o ser humano levado diante de Deus para ser julgado por seus pecados; agora, Deus se entrega aos homens para que estes julguem o valor da vida. Relembrando Bastide, este diz que os deuses morrem quando os homens deixam de acreditar em si mesmos²¹⁴; no último ato de *A pena e a lei*, ao receberem a oportunidade de julgar a (obra de) Deus, as personagens devem julgar a si mesmas, julgar se vale ou não a pena a vida humana.

Ao entrar em cena, Cheiroso anuncia às personagens mortas que representa o Cristo, e, como tal, deverá julgá-las, sendo escarnecido e ridicularizado, até que, ainda em tom de zombaria, Benedito diz:

²¹⁴ Roger BASTIDE, *O sagrado selvagem*, p. 250.

Então, Vossa Excelência vai me desculpar, mas, antes disso, quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência, Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor criou a gente e inventou o mundo! Foi o senhor quem inventou a confusão toda, de modo que deve ser julgado primeiro!²¹⁵

Benedito obtém de Cheiroso a seguinte resposta:

Está certo, Benedito, em nome do Cristo vou aceitar o que você diz, se bem que veja que, mais uma vez, não estou sendo levado a sério. Serei então julgado por vocês, que farão um inventário de seus infortúnios e dirão se valeu a pena ter vivido ou não. Será assim julgado o ato que Deus praticou, criando o mundo. Vou eu mesmo servir de acusador, formulando as perguntas fundamentais do processo, tudo aquilo que se pode lançar no rosto de Deus, mais uma vez exposto à multidão²¹⁶.

Cheiroso interroga as almas; padre Antônio morreu de “susto”, atingido por uma viga de madeira, ao ir confessar Marieta; Marieta, nervosa devido à ausência de Pedro, morreu de “besta” no posto de saúde; Pedro ao tentar socorrer Benedito, acidentou-se, morrendo de “edema de caminhão”; Benedito caiu do cavalo, morrendo de “raiva”, quando ia buscar o advogado de Vicentão, seu patrão, que havia morrido de “desgosto”, atingido pelas balas dos Nunes, em uma disputa de terras. Joaquim morreu de “fome”, por causa do padre, que lhe dera comida – o corpo do retirante já havia se desacostumado de receber alimento; João morreu de “agonia”, surpreendido pela onça Caetana, sob o sol, embriagado pela cachaça que havia bebido no enterro de Joaquim. Conclui:

Em suma, cada um de vocês morreu por causa do outro. É a primeira acusação do processo, porque os homens morrem do convívio dos demais. Se vocês não herdassem o pecado e a morte, se não fossem obrigados às injúrias de um só rebanho, não morreriam, e Deus não seria acusado nesse ponto. Será que o Cristo vai ter que morrer novamente, por isso? Ou será que alguém tem coragem de morrer em seu lugar? Você teria coragem, Pedro?²¹⁷

²¹⁵ Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 196.

²¹⁶ IBID.

²¹⁷ IBID, p. 198-199.

E Pedro o nega, por três vezes, até que Benedito canta como galo.

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 levado diante de Pilatos!²¹⁸

Vicentão, ainda em tom de escárnio, passa a representar Pilatos, e diz: “Não vejo nele mal algum”; novo comentário de Cheiroso, lançando a segunda acusação:

No Cristo, Pilatos não viu nenhum mal. De que homem se poderia dizer a mesma coisa? Segunda pergunta do Acusador: vale a pena ser mergulhado nesse espetáculo turvo e selvagem, sabendo que o mal assim marca o sol do mundo? O Cristo é levado diante de Herodes!²¹⁹

Herodes, representado por Benedito, também escarnecendo, pede a Cristo um prodígio, uma demonstração que o convença de seu poder e de sua divindade. Cheiroso profere a terceira acusação:

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, por que 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?²²⁰

²¹⁸ Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 199-200.

²¹⁹ IBID, p. 200.

²²⁰ IBID, p. 201.

Não tendo sua curiosidade satisfeita, Herodes encaminha Cristo de volta a Pilatos, que o entrega à multidão. Jesus ou Barrabás? A multidão aclama Barrabás. Cristo é entregue para ser crucificado. É pronunciada a última acusação.

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 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, você 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?²²¹

Um por um, Joaquim e os demais reiteram o desejo de continuar a viver e a esperança na vida. A morte, o mal e a incompreensibilidade do mundo se dissipam ante a virtude da esperança. Ao aceitarem a vida, as personagens aceitam, finalmente, a Deus. Esperança que se manifesta, sobretudo, na crença de que, ao aceitar o Cristo, o absurdo, o não-sentido que ameaça a vida humana, ceda lugar à maternidade e à paternidade divina. Acolhimento.

Pois, uma vez que julgaram favoravelmente a Deus, assim também ele julga vocês. Erros, cegueiras, embustes, enganos, traições, mesquinhasias, 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. Como zombaria disseram isso de você, Madalena [Marieta], mas 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 terminou. [...]. Mas, agora mesmo, recomeça. E eu termino dizendo como Inocêncio Bico-Doce:

²²¹ Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 201-202.

Ai meu Deus que vida torta
 a findar e a começar!
 Por que ninguém nunca perde
 vergonha pra ela achar?
 Ah, mundo doido, esse mundo
 cujo mistério sem fundo
 só Deus pode decifrar!²²²

3.2.4 – Cristo na Farsa da boa preguiça

Na *Farsa da boa preguiça*, redigida originalmente em 1960, encerra-se o ciclo das obras teatrais de Suassuna, iniciado em 1947, quando da feitura da primeira versão de *Uma mulher vestida de sol*. Encerram-se, também, as representações das personagens transcendentais realizada pelo dramaturgo. Nela encontramos Manuel Carpinteiro, representando um camelô, oferecendo àqueles que passam – ao público – o seu produto; misto de feira e teatro, a *Farsa da boa preguiça* é a única das peças de Suassuna em que a intervenção do transcendente no palco se realiza desde o início do espetáculo, indicando a condução divina na vida humana; após convidar o público para o espetáculo que irá se representar, a batalha cósmica e vital entre o bem e o mal²²³, Manuel apresenta a si e a seus companheiros, desde já se colocando como diretor do espetáculo:

De cima, entramos nós, dirigindo o espetáculo!

Um dos santos: São Pedro, o Pescador!

Um arcanjo: Miguel, guerreiro Fogo!

E eu, o lume de Deus, o Galileu!

Dirá o cavalheiro: “É impossível!

O Cristo, um camelô?”

Mas não será verdade que o Cristo é o camelô de Deus, seu Pai?²²⁴

²²² Ariano SUASSUNA, *A pena e a lei*, p. 205.

²²³ Cf. IDEM, *Farsa da boa preguiça*, p. 44.

²²⁴ IBID, p. 45.

A alusão a animais ferozes e exóticos, excitados e colocados para lutar, serve para aguçar o interesse do espectador, um recurso buscado nas práticas das feiras nordestinas; a representação de Cristo como “camelô de Deus” entreabre as intenções religiosas do autor; diferente do que se teria na feira, em que o espectador é mantido à parte do espetáculo, as falas de Manuel Carpinteiro procuram realçar o envolvimento do público no confronto que se irá presenciar; trata-se de levar ao palco, representação em menor escala do mundo, o conflito universal em que cada ser humano está envolvido²²⁵. Esse conflito se realiza em cena, como já discutido, por meio da atuação dos demônios, em geral disfarçados, mas, no momento decisivo em que estes se propõem arrastar a alma humana, revelando sua verdadeira natureza. Naquele momento, expusemos sucintamente como a graça divina, intervindo por meio de São Pedro e São Miguel, permitiu a Joaquim Simão e Nevinha escaparem aos diabos, que pretendiam carregá-los para o inferno; como o poeta e sua esposa, nisso seguindo o exemplo da misericórdia divina, se dispuseram a rezar pela alma dos ricos, que, dessa maneira, escaparam ao fogo eterno, indo parar no purgatório, para receber o castigo de “trezentos anos de tapa e mais cinqüenta de beliscão, queimaduras e puxantes de cabelo”²²⁶.

Nesta seção enfocamos a representação de Cristo como Manuel Carpinteiro, para, dessa maneira, completarmos nosso quadro das representações suassunianas de Cristo; embora a idéia de que Deus, mediante Jesus Cristo, presida o espetáculo que é a vida humana, esteja presente desde o *Auto da Compadecida*, naquele momento esse pressuposto somente se explicita para o público na cena do julgamento das almas; em *A pena e a lei*, quando Cheiroso, dono do mamulengo, assume o papel de Cristo, estamos diante da fusão da imagem de Cristo com a do realizador dos espetáculos populares; naquela peça, Cheiroso, agindo sempre como humano, indicava que, no terceiro ato, representaria o Cristo; diferentemente, na *Farsa da boa preguiça*, Manuel representa, desde o início, como se fosse Cristo.

No primeiro ato, a partir da discussão entre São Pedro e Miguel Arcanjo sobre o que é melhor, a preguiça do pobre Joaquim Simão ou o trabalho do

²²⁵ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 54-55.

²²⁶ IBID, p. 325-326.

rico Aderaldo, onde, inicialmente, o apóstolo coloca sob sua proteção o poeta e o arcanjo valoriza o esforço do rico, criticando Joaquim Simão por manter a família na miséria, o desenrolar das ações se realiza sem a intervenção direta das personagens divinas, apenas com a atuação, ainda discreta, dos demônios, para que, no fim do ato, se alcance a conclusão moralizante. Mesmo os santos demonstram, em sua conduta, não conhecerem integralmente os planos de Deus, conforme indicado em diversas passagens da peça; ao fim do primeiro ato, quando as personagens divinas voltam à cena e São Pedro conclui “que a preguiça compensa”²²⁷, é imediatamente corrigido por Manuel, que enfatiza a necessidade da justa medida entre o descanso e o trabalho, para em seguida afirmar que “Existe um ócio corruptor, / mas também existe o ócio criador”²²⁸; o ato se encerra com a entrega do “produto espiritual”²²⁹ ao público, e a afirmação de que outros (os demônios) embora ofereçam produto semelhante, não têm a garantia da “Fábrica original”²³⁰, em pouco tempo se estragando; temos uma atualização, para a linguagem comercial e industrial, do caráter imitador do mal, indicado inicialmente no *Auto da Compadecida* e na própria *Farsa da boa preguiça*, em nossa referência a Brodsky. A última fala de Manuel no primeiro ato explicita as intenções do autor:

Assim, procuro, não impor, mas colocar
meu produto Providencial:
moralidade, religião,
fidelidade, esperança, obediência,
tragédia, drama e comédia,
amor de Deus e da Igreja,
poesia e diversão²³¹.

²²⁷ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 126.

²²⁸ IBID.

²²⁹ IBID.

²³⁰ IBID, p. 127.

²³¹ IBID. Note-se a aproximação entre elementos lúdicos e religiosos.

No segundo ato a intervenção das personagens divinas no palco se acentua, e, embora São Miguel e São Pedro tenham se comprometido a não interferir na trama, assim que Manuel Carpinteiro se afasta eles entram disfarçados em cena, junto às personagens humanas. Dessa maneira é possível ao dramaturgo enfatizar a onisciência divina, até mesmo em relação às ações e intenções dos santos, para que o sentido das ações venha a ser esclarecido por Cristo, no fim do ato²³². A roda da fortuna gira, e, com a ajuda de São Pedro, que o apadrinha, Joaquim Simão enriquece. São Miguel se preocupa com as conseqüências que o enriquecimento repentino possa ter; os efeitos da riqueza sobre o poeta somente serão conhecidos pelo público ao se iniciar o terceiro e último ato; por hora, Manuel Carpinteiro conclui o ato, enfatizando qual é a verdadeira riqueza, aproximando, mais uma vez, a religião e o lúdico:

Quando aqui se fala em bens
não é somente em dinheiro.
Eu penso é nos dons de Deus,
fortes, puros, verdadeiros.
Sobre o sangrento do mundo,
todo o cantar da alegria,
tendo o sol como roteiro!²³³

No terceiro ato o poeta, tendo se deixado levar pelos vícios propiciados pela riqueza, encontra-se novamente reduzido à pobreza; a encenação se inicia com Joaquim Simão e sua família na condição de retirantes. A perda da riqueza é vista positivamente por Manuel Carpinteiro:

²³² Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 136-139.

²³³ IBID, p. 219.

Isso lhe foi salutar:
 deixou a amante de lado,
 a mulher o perdoou,
 ele voltou à Igreja,
 à segurança da Casa que o Cristo – que eu represento –
 fundou para todos nós!²³⁴

Não pela pobreza em si, mas porque, ao perder os bens, sempre provisórios, que o mundo proporciona, pôde o poeta conciliar-se com a verdadeira riqueza, encontrada na família e, por meio dela, com a família universal que se encontra na Igreja fundada por Cristo “para todos nós”. O restante já é conhecido: a exacerbação dos pecados dos ricos, abrindo caminho para a aproximação dos demônios; a luta de São Pedro e São Miguel derrotando os demônios, impedindo que Joaquim Simão e Nevinha fossem arrastados para o inferno; a oração dos pobres pela alma dos ricos, que, apesar de seus pecados, conseguem o purgatório.

Desfechada a ação, Manuel Carpinteiro volta à cena, reforçando a intenção moralizante e religiosa que conduz a peça; não por acaso, a peça se encerra com uma saudação à Virgem Maria.

3.3 – O humano e o divino no palco suassuniano

As representações do imaginário religioso por Suassuna, em seu teatro, resultam de um longo processo de reinterpretações e ressignificações realizadas pelo autor, em que muito pesam as opções pessoais do dramaturgo. Essas reinterpretações – conforme nossa interpretação – visam uma reconstituição do sentido da existência, constantemente ameaçado devido à violência e à morte que podem, a todo instante, reduzir a vida ao absurdo. Por meio das representações do mal, Suassuna oferece uma interpretação do problema do mal que permite torná-lo compreensível, atenuando, devido à

²³⁴ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 225-226.

personificação do mal na figura do demônio, a responsabilidade do ser humano pelo pecado. A debilidade da vontade e da ação humana, características do pecado, tem na representação do demônio um elemento provocador, isentando parcialmente o ser humano por seus equívocos. É como se dissesse: não sendo completamente culpado por todos os seus erros, o ser humano pode ser elevado e salvo, ainda que se trate de Aderaldo e Clarabela, e sejam necessários muitos tapas e beliscões para redimi-los. No entanto, é mediante a presença divina, sobretudo nas representações de Jesus Cristo e de Nossa Senhora, que o ser humano encontra a possibilidade de sua redenção; na perspectiva adotada por Suassuna, a ênfase nos aspectos humanos da divindade permite a proximidade entre o humano e o divino, sobretudo em seus aspectos femininos e maternos, evidenciados na *Compadecida*; acentua-se a humildade divina – pois, como diz Manuel Carpinteiro – “E o Cristo sempre foi pobre”²³⁵. Por meio do sofrimento que os pobres enfrentam em vida, descobre-se, na pobreza também enfrentada pela família divina, o ponto de aproximação entre o povo sertanejo e o Deus cristão. Dialeticamente, temos o momento em que o povo sertanejo também se diviniza, ou seja, a identificação simbólica com as personagens divinas levadas ao palco por Suassuna torna-se geradora de identidade e sentido. Por essa abertura existencial e religiosa o teatro suassuniano pode mais que fazer rir, pode comover.

²³⁵ Ariano SUASSUNA, *Farsa da boa preguiça*, p. 52.

Conclusão

Tendo nos aproximado da obra teatral de Suassuna, sobretudo daquelas peças que entendíamos oferecer mais elementos para a interpretação da religião realizada pelo autor, acreditamos ter cumprido satisfatoriamente o objetivo desta pesquisa, compreender as reinterpretações e ressignificações da religiosidade popular realizadas pelo autor; em nosso trajeto, tornou-se possível esclarecer as implicações entre opções estéticas, religiosas e o fundo cultural sobre o qual a dramaturgia suassuniana está assentada, permitindo uma visão mais refinada tanto da obra quanto de seus pressupostos existenciais e religiosos.

O Capítulo I permitiu compreender como Suassuna se posiciona no debate contemporâneo a respeito das relações entre discurso poético e discurso religioso; embora arte e religião se dirijam à totalidade do ser humano, diversas razões levaram a uma tentativa de autonomia compreendida como negação do outro discurso. A reflexão suassuniana sobre a arte permite afirmar que pode haver lugar, na práxis artística, para as diferentes questões que o inquietam, incluindo a questão religiosa. Em seguida passamos a examinar como isso se realiza na própria obra suassuniana: em um primeiro momento, mediante a representação do sertão, compreendida pelo autor como palco que simboliza o mundo, e a representação do sertanejo, síntese da humanidade. Buscávamos, ali, os fundamentos cosmológicos e antropológicos que permitiriam compreender sua concepção religiosa.

O Capítulo II examinou a importância das categorias estéticas de tragédia e comédia para a explicitação da concepção religiosa de Suassuna em sua dramaturgia. Por meio da tragédia evidencia-se a incompatibilidade entre o ser humano e o mundo em que se vive, devido às diversas situações em que o sentido da existência parece se desfazer. No entanto, se nos detivéssemos no momento trágico, em que o religioso permanece como uma expectativa, não seria possível compreender a “intimidade” que Suassuna acredita existir entre o povo sertanejo e o divino; daí a importância da comédia, possibilitando a proximidade entre o divino e o humano, analisada no capítulo seguinte.

O Capítulo III, voltado para a análise mais detida das peças em que a relação entre o humano e o divino se explicita: o *Auto da Compadecida*, *A pena e a lei*, e a *Farsa da boa preguiça*, se abre com a análise das representações do mal, e a tentativa de interpretar a importância, principalmente das personagens demoníacas, para a concepção religiosa desenvolvida por Suassuna; por meio da análise das representações de Jesus Cristo e de Nossa Senhora, como se torna possível, mediante o imaginário religioso re-significado pelo autor, a reelaboração do sentido da existência que havia sido ameaçado pela violência e pela morte.

Entendemos que ao reinterpretar o imaginário religioso nordestino em seu teatro, Suassuna oferece importantes subsídios para pensar sobre as características desse imaginário; sobretudo, nos oferece a possibilidade de pensar sobre a relação pessoal e íntima que caracteriza a relação dos sujeitos religiosos com a divindade, nas formas de sociedade mais “tradicionais”. Pode-se pensar se, nas modernas sociedades urbanas, esse “modelo” religioso ainda tem algo a dizer. Ao longo da pesquisa, sempre nos inquietou a seguinte questão: ao nos voltarmos para uma obra que se propõe ressignificar o catolicismo popular nordestino, nós não estaríamos, portanto, lidando com as relíquias de antigas tradições, que já nada mais tivessem a dizer ao tempo presente? Mas, se atentarmos, por exemplo, para o pentecostalismo, veremos que as formas mais afetivas de religião ainda significam muito²³⁶. Lembramos, também, que nas periferias urbanas a afetividade no tratamento religioso permanece importante também nos meios católicos. A leitura atenta de uma obra como a de Suassuna ainda pode, como acreditamos, oferecer muito para a reflexão dos pesquisadores em ciências da religião. A separação estanque entre pesquisa “empírica” e “bibliográfica”, como se os dois campos não se esclarecessem mutuamente, só traz prejuízos – práticos e teóricos – ao reafirmar e nutrir antigos, mas recorrentes, preconceitos.

Em relação aos possíveis desdobramentos futuros sobre a pesquisa em religião referida à obra de Suassuna, alguns caminhos se oferecem; a

²³⁶ Não sendo possível aqui tratar essa questão, indicamos as seguintes obras: João Décio PASSOS. *Teogonias urbanas – o renascimento dos velhos deuses*; e a coletânea organizada pelo mesmo autor, *Movimentos do espírito*.

importância do feminino nas representações religiosas existentes na obra suassuniana, não apenas em sua dramaturgia, mas em outros lugares da sua produção literária, questão esta que discutimos pontualmente, ao nos referirmos, principalmente, à representação de Nossa Senhora; noutra direção, se pensamos, por exemplo, no *Romance d'A pedra do Reino*, além da questão do messianismo, que, conforme indicado, muito ocupou a atenção de seus intérpretes, reconhecemos que se encontra no romance uma rica mitologia, tendo por base o imaginário religioso indígena; além disso, pode-se pensar em uma leitura da obra ensaística de Suassuna, o que nos foi sugerido pela Dra. Jerusa Pires Ferreira; em relação a isto, encontra-se nos textos suassunianos uma interpretação sobre a religião como forma de legitimação e formação da identidade do povo nordestino, do sertanejo especialmente, e, também, entende-se a religião como forma privilegiada por meio da qual as classes subalternas procuram denunciar as injustiças sofridas e elaborar simbolicamente sua futura superação, aspecto que também abordamos em nossa análise de sua dramaturgia, mas que deve ter seu desenvolvimento ampliado, sobretudo em um diálogo, que acreditamos ser muito proveitoso, com as contribuições trazidas pela Teologia da Libertação, e que aqui pudemos somente indicar.

Referências bibliográficas

Obras de Ariano Suassuna

Dramaturgia

Ariano SUASSUNA. *A pena e a lei*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

_____. *Auto da Compadecida*. 35. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Farsa da boa preguiça*. 6. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *O casamento suspeito*. 10. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *O santo e a porca*. 18. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *Uma mulher vestida de sol*. 4. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

Romance

_____. *A história do amor de Fernando e Isaura*. 5. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

_____. *Romance d'A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 10. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Estética

_____. *Iniciação à estética*. 6. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

Coletâneas

_____. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio: Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *Seleção em prosa e verso*. Organização: Silviano Santiago. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Obras sobre Ariano Suassuna

Livros

FARIAS, Sonia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna*. Recife: UFPE, 2006.

LEITÃO, Claudia Sousa. *Por uma ética da estética: uma reflexão acerca da “Ética Armorial” nordestina*. Fortaleza: UECE; Fundação Demócrito Rocha; Reata Engenharia, 1997.

MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) *Discurso e memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.

MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: UFPE, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O circo da onça malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

_____. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: UFPE, 1999.

_____. *Vida de Quaderna e Simão*. Recife: UFPE; Artelivro, 2003.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

_____. (org.) *Ode a Ariano Suassuna: celebrações dos oitenta anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco*. Recife: UFPE, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*. Campinas, SP: UNICAMP, 1999.

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

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2007.

Dissertações e teses

BEZERRA, Amílcar Almeida. *Da pedra do reino à selva de pedra: O Brasil de Ariano Suassuna na Folha de São Paulo*. Recife: 2004. Dissertação. (Mestrado em Comunicação). – Universidade Federal de Pernambuco.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. *Ariano Suassuna e o movimento armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981*. Campinas: 2005. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas.

CALDAS NETO, Paulo de Macedo. *Do picadeiro ao céu: o riso no teatro de Ariano Suassuna*. Natal: 2008. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”*. São Paulo: 2006. Dissertação. (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo.

FAVARETTO, Fernando. *A literatura de Ariano Suassuna na TV: um estudo de formação estética*. Porto Alegre: 2008. Dissertação. (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FERREIRA, Valéria Marcelino. *Os autos da Barca do Inferno, da Barca do Motor fora da Borda e da Compadecida sob a óptica da moralidade*. Rio de Janeiro: 2008. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

FIGUEIREDO, Rosália de Oliveira. *O teleitor em O Auto da Compadecida e em Cidade de Deus*. Recife: 2003. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco.

FIEDLER, Elisabete dos Santos. *O teatro como metáfora e alegoria da vida: A pena e a lei, de Ariano Suassuna*. São Paulo: 2010. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GOMES, Aline Aparecida de Souza. *O santo e a porca, de Ariano Suassuna: o imaginário do sertão em nova cena*. São Paulo: 2010. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MARQUES, Roberta Ramos. *Deslocamentos armoriais: da afirmação épica do popular na Nação Castanha de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial*. Recife: 2008. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco.

MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida de Ariano Suassuna*. Fortaleza: 2007. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Ceará.

MOURA, Débora Cavalcantes de. *Entre duas pedras: catolé (um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonita e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição da Pedra do Reino, de Ariano Suassuna)*. Campinas: 2002. Dissertação. (Mestrado em Teoria e História Brasileira) – Universidade Estadual de Campinas.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. *Rapsódia no sertão: do “códex” à tela, a trajetória da trupe do Auto da Compadecida*. Feira de Santana: 2006. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana.

PESSOA, Mônica Falcão. *A pena e a lei: zona de confluência popular e medieval*. São Paulo: 1996. (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ROMOLO, Sonia Maria Prieto. *A refiguração do mito sebastianista no Romance d'A pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. Campinas: 2004. Tese. (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas.

SANTOS, Tânia Lima dos. *A (re)escritura mítica do sebastianismo no romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. João Pessoa: 2009. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba.

SILVA, Anna Paula de O. Mattos. *O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Mangueira ou as tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science*. Rio de Janeiro: 2005. Dissertação. (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SOUZA, Maria Isabel Amphilo Rodrigues de. *O Auto da Compadecida: da cultura popular à cultura de massa*. São Bernardo do Campo: 2003. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo.

SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações*. Brasília: 2007. Tese. (Doutorado em História) – Universidade de Brasília.

VALLE, Francisco Beltrão. *As relações entre design e o armorial de Suassuna*. Rio de Janeiro: 2008. Dissertação. (Mestrado em Design) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Natal: 2007. Dissertação. (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Periódico

Cadernos de literatura brasileira: Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, Nov. 2000.

Outras mídias

MACHADO, Douglas. *O sertão mundo de Ariano Suassuna: um filme armorial*. (Roteiro para cinema) <http://www.amplanet.com.br/trincafilmes/roteiros.htm>. Acesso em: 06 set. 2008.

Movimento Armorial: regional e universal. Recife: Maga multimídia, 2008. CD-ROM.

Obras gerais

Livros

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008.

ARAÚJO, Ricardo Benzanquen de. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: 34, 1994.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. Tradução: Dorotheé de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BITTENCOURT FILHO, José. *Matriz religiosa brasileira: religiosidade e mudança social*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: KOINONIA, 2003.

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

BOFF, Leonardo. *Jesus Cristo libertador: ensaio de cristologia crítica para o nosso tempo*. 20. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *O rosto materno de Deus: ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas*. Petrópolis: Vozes, 1979.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 2005.

CHIAMPI, Irlomar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.

ESPÍN, Orlando O. *A fé do povo: reflexões teológicas sobre o catolicismo popular*. Tradução de Barbara Theoto Lambert. São Paulo: Paulinas, 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no horizonte: razões míticas, texto oral, edições populares*. São Paulo: HUCITEC; EDUC, 1995.

FILORAMO, Giovanni; PRANDI, Carlo. *As ciências das religiões*. Tradução: José Maria de Almeida. 4. Ed. São Paulo: Paulus, 2007.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola, 2001.

GRACIOSO, Joel. *A relação entre Deus e o mal segundo santo Agostinho*. São Paulo: Palavra & prece, 2006.

GRESCHAT, Hans-Jürgen. *O que é ciência da religião?* Tradução: Frank Usarski. São Paulo: Paulinas, 2005.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (2006).

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. Tradução: Paulo Astor Soethe; Maurício Cardoso; Elvira Horstmeyer; Ana Lúcia Welters. São Paulo: Loyola, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

LINK, Luther. *O diabo: a máscara sem rosto*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 26. Ed. São Paulo: Ática, 1998.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. Ed. São Paulo: Ática, 2008.

MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

PASSOS, João Décio (org.). *Movimentos do espírito: matrizes, afinidades e territórios pentecostais*. São Paulo: Paulinas, 2005.

PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. Tradução: Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PORTA, Mario Ariel González. *A filosofia a partir de seus problemas: didática e metodologia do estudo filosófico*. São Paulo: Loyola, 2002.

RICOEUR, Paul. *L'ideologie et l'utopie*. Tradução : Myriam Revault D'allonnes; Joël Roman. Paris: Seuil, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul, SP: Ateliê; FAPESP, 1996.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*. Madrid: Alianza, 2005.

USARSKI, Frank. (org.) *O espectro disciplinar da ciência da religião*. São Paulo: Paulinas, 2007.

VAZ, Henrique C. de Lima. *Escritos de filosofia III: filosofia e cultura*. São Paulo: Loyola, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lucia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC; EDUC, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Tese

PASSOS, João Décio. *Teogonias urbanas – o renascimento dos velhos deuses: uma abordagem sobre a representação religiosa pentecostal*. São

Paulo: 2001. (Tese). Doutorado em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Artigos

DROOGERS, André. A religiosidade mínima brasileira. In: *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro: ISER/SER, n. 14/2, 1987.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Concepções religiosas afro-brasileiras e neopentecostais: uma análise simbólica. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n. 67, p. 150-175, setembro/novembro 2005.