

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LORIANA ANDRADE DA SILVA FERREIRA

**DO PECADO À REDENÇÃO: um estudo sobre a questão *post-mortem* na obra de
Ariano Suassuna**

UBERLÂNDIA

2018

LORIANA ANDRADE DA SILVA FERREIRA

DO PECADO À REDENÇÃO: um estudo sobre a questão *post-mortem* na obra de Ariano Suassuna

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras - Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: 2 – Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

UBERLÂNDIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F383d Ferreira, Loriana Andrade da Silva, 1995-
2018 Do pecado à redenção [recurso eletrônico] : um estudo sobre a questão
post-mortem na obra de Ariano Suassuna / Loriana Andrade da Silva
Ferreira. - 2018.

Orientadora: Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.967>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Suassuna,
Ariano, 1927-2014 - Crítica e interpretação. 4. . I. Ribeiro, Elzimar
Fernanda Nunes (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

LORIANA ANDRADE DA SILVA FERREIRA

DO PECADO À REDENÇÃO: um estudo sobre a questão *post-mortem* na obra de Ariano Suassuna

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 2018

Profa Dra. Elzimar Fernanda Nunes / UFU (Presidente)

Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste / UFU

Prof. Dr. Luis André Nepomuceno /UNIPAM

Dedico este trabalho a meus pais, Lezir e José Luiz,

a meu marido, Fabrini,

e a meus irmãos, Leticia e Gabriel.

AGRADECIMENTOS

O ato de construir uma pesquisa científica não é fácil e demanda muita paciência e perseverança. É ambíguo, pois mesmo sendo um processo tão solitário, envolve também muitas pessoas. E por isso eu gostaria de agradecer:

A meus pais, por serem exemplos de seres humanos, por me ensinar como a vida deve ser vivida e pelo apoio incondicional que sempre ofereceram.

Ao Fabrini, companheiro de todas as horas, que sempre me apoiou e, mais importante, encorajou-me. Obrigada por passar tantos momentos de estresse, angústia e também de felicidade.

À Letícia e ao Gabriel, meus irmãos, que são uma fonte de amor incondicional.

À Elzimar por sua orientação, ensinamentos e parceria.

A Todos os professores e colegas com quem convivi durante o curso, todos me proporcionaram experiências incríveis e um crescimento extraordinário.

Ao professor Luís André, a quem tanto agradeço e admiro por me apresentar o maravilhoso mundo da Literatura.

Ao Professor Luiz Humberto e à professora Karla pelas importantes contribuições durante a qualificação.

Por fim, a Deus, que me mostrou que eu conseguiria em momentos que nem mesmo eu acreditava, que me deu força quando a saúde fraquejou e que me protegeu incansavelmente nas rodovias.

A todos, muito obrigada!

A vida humana não é sentida como uma breve aparição no Tempo, entre dois Nadas; é precedida de uma preexistência e prolonga-se numa pós-existência. Muito pouco se conhece sobre esses dois estágios extraterrestres da Vida humana, mas sabe-se pelo menos que eles existem. Para o homem religioso, portanto, a morte não põe um termo definitivo à vida: a morte não é mais do que uma outra modalidade da existência humana.
(Mircea Eliade)

RESUMO

Ariano Suassuna é um dos grandes nomes da Literatura Brasileira e, por isso, este estudo propõe uma análise de sua obra *A Pena e a Lei*, partindo de uma perspectiva inter e intratextual, na medida em que observa os diálogos com obras de outros autores de diferentes épocas e com as próprias obras do autor paraibano. A matéria principal que reveste esta pesquisa é o evento pós-morte presente no corpus. Tendo isso em vista, pretendemos discorrer sobre a visão do autor sobre o *post-mortem* e como isso influencia seu projeto estético. Ainda nesse viés, também nos será válido comentar sobre as figuras do imaginário católico presentes na obra, sobretudo as figuras femininas, pois são de suma importância para compreender as intenções do autor. Salvação, redenção e julgamento serão os tópicos principais durante a pesquisa, já que se configuram como vetores que apontam para o nosso objetivo principal: a ética de Ariano Suassuna. De modo geral, pontuaremos outros elementos presentes na obra, como a picaresca, que, mesmo não sendo o foco do estudo, encontra-se elementar na discussão, uma vez que a estética de Suassuna traz traços dessa vertente. Suassuna, com seu espírito crítico e questionador, detém uma ética peculiar que pretendemos investigar no decorrer de nossa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Ariano Suassuna; ética; A Pena e a Lei; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

Ariano Suassuna is one of the great names of Brazilian Literature and, therefore, this study proposes an analysis of his work *A Pena e a Lei*, starting from an inter and intratextual perspective, as it observes the dialogues with works of other authors of different times and with the own works of the author from Paraíba. The main subject of this research is the postmortem event present in the corpus. With this in view, we intend to discuss the author's view on post-mortem and how his aesthetic project is influenced. It is worth to comment on the figures of the Catholic imaginary present in the work, especially the female figures, since they are of great importance to understand the intentions of the author. Salvation, redemption and judgment will be the main topics during the research, since they are configured as vectors that point to our main objective: the ethic of Ariano Suassuna. In general, we will point out other elements present in the work, such as the picaresque, which, although not the focus of the study, it is elementary in the discussion, since the aesthetics of Suassuna bring traces of this aspect. Suassuna, with his critical and questioning spirit, has a very peculiar ethics that we intend to investigate in the course of our research.

KEYWORDS: Ariano Suassuna; Ethics; A Pena e a Lei; Brazillian Literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO 1 - O NORDESTE, O RISO, A MORTE E A RELIGIÃO: UMA ENUNCIÇÃO DE SUASSUNA	15
CAPÍTULO 2 - EXPLORANDO O PASSADO: RASTREAMENTO GENÉTICO	29
2.1 Antiguidade Clássica	
2.1.1. O mito de Orfeu.....	31
2.1.2 Canto XI da <i>Odisseia</i>	33
2.1.3 <i>Diálogos dos mortos</i>	36
2.2 Idade Média.....	42
2.2.1 <i>Visions of Heaven and Hell before Dante</i>	47
2.2.2 <i>A divina comédia</i>	52
2.2.3 <i>O auto da barca do inferno</i>	56
CAPÍTULO 3 - A LEI QUE SE TRESPASSA E A PENA QUE AFLIGE	59
3.1 O enredo: a justiça após a morte.....	60
3.2 Os personagens e o picaresco.....	67
3.3 A subversão pela figura feminina.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	82
ANEXOS	
ANEXO A – FOTO DE ARIANO SUASSUNA.....	86
ANEXO B – CAPA DA EDIÇÃO UTILIZADA DURANTE O ESTUDO.....	87
ANEXO C – ENTREVISTA COM ARIANO SUASSUNA.....	88

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo pretende analisar a produção teatral de Ariano Suassuna – e, de modo mais detido, a obra *A Pena e a Lei* – a partir da problematização de uma teologia social estampada como um dos elementos temáticos essenciais de seu teatro. Objetiva-se discorrer sobre a ideia do Inferno carnavalizado de Suassuna, sobre a temática da redenção, sobre a relação do sagrado com o evento pós-morte e, ainda, sobre como a figura feminina surge na obra.

Pretende-se, também, levantar possíveis referências utilizadas por Ariano, algo como um rastreamento genético, para compreender e comparar o tema abordado; compreender conceitos religiosos no teatro de Suassuna, especialmente a partir do tópico da salvação da alma pós-morte e do envolvimento do imaginário católico.

Ariano Suassuna é certamente uma das expressões mais relevantes do teatro brasileiro no séc. XX, sendo uma das vozes mais criativas de nosso cenário cultural e dos movimentos artísticos de manifestação popular, por isso a pesquisa se torna relevante na área de literatura, representação e cultura.

Atenta-se que nossa análise crítica esteja voltada não às estéticas teatrais propriamente, mas à interpretação da obra como documento literário. A releitura e a interpretação de sua produção cênica serão sempre uma oportunidade para novos entendimentos da cultura brasileira, especialmente do Nordeste, considerando-se a mistura das origens eruditas (teatro medieval, *commedia dell'arte*) e das raízes populares (o cordel, o mamulengo).

Considerando-se, portanto, essa mistura de identidades culturais e históricas, a pesquisa pretende avançar ainda mais nos estudos sobre o dramaturgo, avaliando seus elementos literários como possibilidades interpretativas, a partir de uma leitura da história e da cultura. Certamente tal percurso crítico será sustentado por outros caminhos já percorridos por estudiosos da obra do dramaturgo. A obra de Suassuna tem ganhado cada vez mais destaque na análise de pesquisadores e acadêmicos, seja pelo seu interesse nas estéticas renovadoras do teatro no séc. XX, seja pelo seu forte vínculo com linguagens múltiplas, como a religião, a história e as raízes identitárias da nossa cultura.

Discutiremos a respeito da hipótese da seguinte visão por parte de Suassuna: a vida terrena (profana) é imperfeita em todos os aspectos, o mundo é desconcertado; já após a morte, encontra-se a perfeição (ética, política, moral e social), seria o mundo das utopias. Tentaremos perceber, nas obras, que todas as injustiças sofridas em vida não acontecem após a morte, pois lá a justiça é certa e implacável.

Para a análise crítica da produção teatral de Ariano Suassuna, o ponto de partida foi a pesquisa bibliográfica. Foram considerados alguns métodos de trabalho que, em primeira

linha, contemplam a literatura numa ótica do imaginário. Cumpre dizer que, para a análise do texto teatral, o estudo não se interessa especificamente pela questão das linguagens cênicas e das técnicas de teatralização, uma vez que toma o texto cênico como produção literária. O método de abordagem de nossa análise crítica é a genética do texto literário, já que partimos da intertextualidade e da leitura minuciosa do *corpus*, ou seja, da peça teatral de Ariano Suassuna.

A pesquisa se baseará em autores consagrados da teoria literária e também nos próprios estudiosos de Suassuna. Para se falar do riso e do elemento popular – componentes que se fazem muito presentes nas obras de Ariano – Mikhail Bakhtin se torna indispensável. Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o autor vai trazer muitos tópicos a respeito do riso, da comédia e da cultura popular. Seus estudos também serão muito significativos para a nossa pesquisa no que diz respeito à carnavalização do Inferno. Durante todo o percurso deste trabalho, seus conceitos e ideias serão discutidos.

Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano* e em *Tratado de História das Religiões*, nos será muito útil para a discussão da hipótese do estudo. São reveladas noções sobre o que se acredita ser o sagrado e o profano, sobre ideais de um ambiente perfeito (a cosmogonia). A simbologia da montanha e dos templos e a comunicação com os seres celestiais serão tópicos relevantes a serem abordados. Além disso, essas obras nos possibilitarão discutir ainda mais a respeito da maternidade nas obras escolhidas. Será possível discutir sobre a noção de “Tellus Mater” e relacionar com o arquétipo da Grande Mãe e, conseqüentemente, discutir sobre a importância de Maria nas obras.

Algumas obras literárias de temática semelhante serão aqui comentadas, a fim de se estabelecer um panorama histórico-literário de obras que também relatam o pós-morte. Da Antiguidade Clássica falaremos sobre os mitos de *Orfeu*, sobre O canto XI da *Odisseia* e sobre a obra *Diálogos dos Mortos* de Luciano de Samósata. No contexto da Idade Média falaremos sobre *Visions of Heaven and Hell before Dante*, um conjunto de textos organizados por Eileen Gardiner, sobre *A divina comédia* de Dante e sobre *O Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente. Todo esse percurso será feito para, por fim, chegar a Suassuna.

Para falar sobre a mitologia e pensamento gregos utilizaremos os estudos de Junito de Souza Brandão e de Jean Pierre Vernant. Sobre religião, morte, juízo final e inferno, estudos como os de Peter L. Berger, Le Goff, Tamara Quírico, Philippe Aries nos serão de extrema relevância.

Alguns pesquisadores de Suassuna também compõem parte do referencial teórico e

contribuíram para este estudo. Cristiane Szesz, em sua tese de doutorado *Uma história intelectual de Ariano Suassuna*, forneceu várias informações histórico-biográficas de Suassuna, além de pertinentes reflexões acerca do seu projeto estético. Em *Literatura e Sociedade*, Anna Paula Lemos discorre sabiamente sobre o popular e o erudito em Ariano. Vários outros autores contribuíram para a construção deste trabalho.

Nesse sentido, pretende-se percorrer o seguinte caminho: no primeiro capítulo, será feita uma síntese com exposição de informações importantes sobre Suassuna e seu projeto estético, iniciaremos, também, uma breve abordagem teórica sobre sociologia das religiões; no segundo capítulo, iniciaremos as considerações sobre algumas obras da Antiguidade Clássica que abordam o pós-morte e, continuando o rastreamento genético da cosmografia do pós-morte, discutiremos a respeito de alguns autores e obras da Idade Média – sempre considerando, tanto as obras da Antiguidade quanto da Idade Média, a relação existente com Suassuna; no terceiro capítulo, a obra será analisada exhaustivamente, tendo em vista os tópicos redenção, Julgamento Final e o papel da mulher a obra *A pena e a lei*.

Capítulo 1

O NORDESTE, O RISO, A MORTE E A RELIGIÃO: UMA ENUNCIÇÃO DE SUASSUNA

Tendo em vista que esta pesquisa propõe estudar um dos principais eixos temáticos abordados por Ariano Suassuna em suas obras – a ideia de um cenário pós-morte vivenciado por seus personagens, sujeitos que enfrentam situações de vida difíceis no sertão nordestino – faz-se necessário começarmos a discutir sobre o seu projeto estético, elemento de suma importância para compreender seu propósito. Nesse sentido, serão trazidas à tona questões como a do Movimento Armorial, criado pelo autor paraibano, teorias sobre o riso e sobre a comédia e, por fim, o aspecto ético e moral desse projeto estético.

A estética de suas obras é fundamentada nas raízes ibéricas e, ao mesmo tempo, na cultura popular nordestina. Ana Paula Lemos (2006, p. 108) afirma que “O popular e o erudito caminham lado a lado. Uma dualidade que se mostra em movimento constante em toda a obra de Ariano Suassuna”. Suas obras são notavelmente baseadas no folclore nordestino, cujo objetivo é evidenciar uma cultura popular em contrapartida à tendência massificada que a literatura seguia. Este feito foi nomeado como Movimento Armorial, na década de 70, que, segundo Cristiane Marques Szesz:

tinha como propósito a criação de uma arte universal a partir das raízes populares da cultura brasileira. Os integrantes do grupo consideravam que a expressão mais autêntica da cultura brasileira estava na forma popular de cultura. Na perspectiva Armorial, tal cultura era fruto da fusão das culturas indígenas, negra e europeia (ibérica). A região nordestina teria sido o espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. A região nordestina, e, de forma específica, o sertão é matéria-prima das pesquisas artísticas armoriais. Nos folhetos do romanceiro popular e na poesia dos cantadores estaria a formação da cultura brasileira. Caberia, então, ao artista armorial estudar os elementos ibéricos e folclóricos presentes nessa cultura e recriá-los na literatura, na pintura e na música. (2007, p. 38)

Ainda nesse sentido, Szesz assevera que essa é a parte mais controversa do projeto estético do autor: o uso de fontes artísticas tão diferentes. Conforme a pesquisadora, “Ele constantemente reafirma que seu trabalho de poeta, teatrólogo e escritor resume-se a um projeto estético que busca a unidade entre a forma popular de cultura e os clássicos da cultura ocidental.” (SZESZ, 2007, p. 40).

Reila Márcia Borges Rodrigues (2011) afirma que reconhecer o Nordeste como espaço geográfico na criação de Suassuna é essencial para realizar qualquer abordagem que envolva suas obras. O autor não utiliza apenas os princípios artísticos ibéricos, há uma relação muito forte das sociedades medievais, que eram feudais, com as nordestinas, pois possuem características bastante semelhantes, conforme Lígia Vassalo (1993) mostra em sua tese de

doutorado. Logo, essa conexão fez com que o autor criasse uma literatura genuinamente “medieval-sertaneja”. Sobre isso, a autora afirma que

A medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. Isto ocorre porque a Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/ profano e sério/ jocoso. E sobretudo porque, sendo a cultura popular nordestina acentuadamente medievalizante, aquela marca atua como uma espécie de fonte para o próprio romancista, onde o aspecto religioso se reforça não só por causa da religiosidade popular da região como também pela opção pessoal da crença do autor, convertido ao catolicismo na maturidade. Por isso as peças de Suassuna se revestem de traços ideológicos próprios da Idade Média, como o maniqueísmo e o tom moralizante. (VASSALO, 1993, p. 29-30)

Suassuna tinha um engajamento com a cultura popular. Esse compromisso era uma forma de fazer com que esta resistisse em um universo no qual a literatura e as demais artes caminhavam para uma tendência cada vez mais massificada. Décio de Almeida Prado, ao discorrer sobre o teatro brasileiro moderno, assevera que foi na década de 60 que houve uma melhora do texto nacional, porque “foram surgindo peças que o nosso teatro reclamava para completar sua maturidade” (PRADO, 1996, p. 61). Ainda segundo o autor, os escritores da época, entre eles Suassuna, tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista. No caso do autor paraibano, a sua militância era concretizada através do Movimento Armorial. Sua postura se dá porque ele

[...] identificava-se com o povo do Nordeste não só por ser povo mas, sobretudo, por ser do Nordeste. Ele não põe em cena o camponês, o trabalhador braçal, entendidos enquanto classe social ou força revolucionária, e, sim, especificamente, o “amarelo”, o cangaceiro, o repentista popular, com toda a carga de pitoresco que a região lhes atribui. (PRADO, 1996, p. 79)

Logo, o resultado, segundo o autor, não seria a descrição de um Nordeste real e concreto, mas o reflexo de um povo a sua própria maneira, como ele mesmo vê, feito a partir de seus mitos artísticos e fábulas preferidas. Pode-se dizer, portanto, que seu projeto estético era muito bem determinado e seu propósito muito claro: firmar e consolidar a cultura e literatura brasileira, genuinamente miscigenada, utilizando-se da arte popular. Nesse sentido, é válido reafirmar como a obra de Suassuna surgiu, mesmo que não de forma inédita, como modernização do teatro brasileiro na medida em que era uma resistência a uma literatura que

estava consideravelmente inclinada à massificação. Prado expõe precisamente esse raciocínio ao dizer que:

O nacionalismo, dentro dessa perspectiva, é uma consequência natural do regionalismo, com os mesmos subtons de nostalgia social e conservadorismo. Que venham o progresso econômico, as transformações, mas lentamente, cautelosamente, sem mutilar o perfil do Nordeste e do país, sem que o brasileiro perca a sua inocência e a sua identidade nacional. (1996, p. 80)

Importante esclarecer que cultura popular se difere de cultura de massas, assim como suas respectivas literaturas. Cultura popular diz respeito aos costumes e tradições do povo, enquanto a cultura de massa se refere à alienação sofrida pela grande massa de pessoas com o intuito de gerar consumismo e padronização de pensamento.

Deixar isso esclarecido é valoroso porque, ao contrário do que se tende a pensar, a literatura de Suassuna, que se utiliza da cultura popular para ser formada, configura-se como literatura erudita. A comédia é uma forma que o autor aplica para criticar: ele usa do riso para abordar uma temática bastante séria. Isto posto, torna-se relevante para compreender a estética de Suassuna visualizar pelo menos um panorama do que foi estudado sobre o riso, já que este é um dos recursos que mais marca suas obras.

Observando a cultura popular no contexto da Idade Média, Mikhail Bakhtin afirma que

[...] o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário. Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas ideias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesa dos tempos modernos. (2013, p.3)

Para o pensador russo, a marca do grotesco é o rebaixamento, ou seja, esse gênero deve tratar de tudo aquilo que é corporal e material, e não daquilo que é elevado, espiritual e abstrato. O riso popular está sempre ligado ao baixo material corporal. Portanto, Bakhtin

afirma que o riso, na Idade Média, era relegado a representar seres inferiores, ou seja, era permitido dentro de uma certa limitação, mas jamais podia tratar a verdade sobre fatos e pessoas importantes. Logo, o riso tinha uma liberdade relativa naquela época, pois não era considerado elevado a ponto de constituir uma literatura oficial.

No entanto, Bakhtin alega ser necessário distinguir a comédia carnavalesca da comédia moderna, na maioria das vezes negativa e satírica. O riso carnavalesco é universal, ou seja, é ambivalente e retrata um mundo em que todos estão incluídos, enquanto o moderno é particular, ou seja, o autor se coloca fora do objeto em questão. Para Bakhtin, o riso tem uma função de criar e regenerar, e não de destruir e ridicularizar.

É algo que, na prática, vê-se em Suassuna. Um ponto que fortifica a noção de que ele bebe nas fontes medievais: suas obras retratam o baixo material corporal e não têm a função de ridicularizar, e sim de regenerar. Ele utiliza-se da forma medieval, mas seu conteúdo é a cultura popular nordestina. Suassuna, em *Iniciação à Estética*, observa também o caráter secundário – às vezes até inexistente – que o riso leva enquanto categoria estética.

Saliento, bem e assim de início, a importância estética dessas geniais obras de artes ao Risível, porque, talvez impelidos pelo velho conceito – e preconceito – europeu do Belo, ainda hoje existem pensadores que relutam em aceitar a legitimidade do Cômico ou do Humorístico como categorias estéticas. (SUASSUNA, 2008, p. 143)

Tecendo um panorama de teóricos que abordaram diferentemente a temática do risível, o dramaturgo analisa que, na visão de Hobbes, o risível é dotado de duas características fundamentais: a surpresa e o sentimento de superioridade que o zombador experimenta diante da pessoa de quem ri. Já em Stendhal, as pessoas riem quando uma inferioridade aparente delas em relação a uma pessoa aparece, de repente, como uma superioridade. Em Kant, o riso está ligado à questão da expectativa: quando se está esperando algo que, quando se revela, mostra-se muito abaixo da expectativa. Portanto, seriam dois momentos que caracterizariam o riso: a tensa expectativa e a surpresa.

Suassuna discorre também sobre a visão de Schopenhauer, que acredita que o risível é uma desproporção lógica entre o que o objeto é e a ideia que se tem dele. Ademais, observa que Freud inicia seu pensamento indicando que o riso surge quando se descobre sob um símbolo inocente algo de sentido obscuro: o autor paraibano concorda com Freud que é essa sim uma forma de rir, mas assevera que não é a única. A partir disso Suassuna chega à

conclusão de que a essência do risível é, então, a degradação do valor – algo que de certa forma dialoga com a ideia de Aristóteles.

Por último, ele discorre sobre Henri Bergson, cuja teoria é, na opinião de Suassuna, a mais completa no que tange ao risível. Na teoria bergsoniana, o riso é a superposição do mecânico ao vivo – o homem, enquanto ser livre, sujeita-se à mecanicidade da natureza, da sociedade. A teoria estabelece estes três fatos: não há cômico fora da esfera humana; o risível é uma anestesia da sensibilidade, um exercício puro de inteligência e também é contagiante. Ainda, estabelecem-se tipos diferentes de risível: o de formas, movimentos, caráter, ditos e situações. Assim, de acordo com Bergson, o riso seria como um castigo que a própria sociedade impõe a algo que a ameaça. Sintetizando as ideias do pensador francês, Suassuna (2008, p. 158) afirma que:

Para se entender bem a ideia de Bergson sobre formas e movimentos humanos risíveis, talvez se possa dizer que, no homem, tudo o que ele tem de cômico vem da sua dupla natureza, espiritual e material. Se o espírito humano impregnasse sua carne e seus ossos de tal maneira que eles também se espiritualizassem, ninguém seria, nunca, motivo de riso. Acontece, porém, que além do espírito – vivo, móvel, flexível – existe também a parte grosseira e material do corpo, sujeito ao endurecimento à mecanização, e, portanto, ao desgracioso e desajeitado das coisas mecânicas. Surge, então, por isso, a possibilidade de superposição do mecânico ao vivo – e portanto do Risível – nas formas e nos movimentos humanos.

Outro ponto importante de seu projeto estético é a seriedade com que ele aborda determinados assuntos, mesmo se tratando de comédia. Sabemos que o povo nordestino é um povo, em geral, que sobrevive em circunstâncias árduas, como as condições climáticas/geográficas do Sertão e a extrema pobreza vivenciada por uma esmagadora maioria, dadas as acentuadas desigualdades econômicas e sociais na região. O Nordeste representado por Suassuna evidencia personagens que sofrem diante de condições de vida tão miseráveis. Quando pensamos na seriedade de Suassuna nesta questão, não se trata de algo oposto ao cômico, engraçado, mas sim do aspecto ético e moral com que ele lida ao tratar desses assuntos. Nota-se que o cômico é, na verdade, uma ferramenta para transparecer aquilo que tanto defende. Através da sua arte, sua literatura contesta todas as injustiças.

Para encarar o tom trágico da vida é preciso “transfigurá-lo” para que seja bobo, sublime, fascinador, ainda que fulminante. E é nesse sentido que Ariano entremonstra sua máscara do bufão, do palhaço. Isso porque no

universo circense é o corpo do palhaço que surge intermediando o sério e o risível, o trágico e o cômico, a morte e o riso. Nesse sentido, em sua obra, ele utiliza o circo como metáfora da vida e é nesse contexto que ele homenageia e defende a cultura popular em que acredita. Transforma-se no bobo que trata rindo de questões trágicas e trata sério questões cômicas. (LEMOS, 2006, p. 109)

No *Auto da Compadecida*, logo no início o autor deixa bem nítido qual a sua intenção, que, vale ressaltar, não se limita a apenas essa obra.

Palhaço – Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de soléfrica. 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 o direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 2005b, p. 16)

Jacyntho Lins Brandão, ao discorrer sobre as diferenças e semelhanças entre o filósofo e o comediante, resume bem como o riso funciona enquanto ferramenta importante para abordar questões sérias.

O riso, portanto, não se mostra como antípoda da filosofia, ainda que a filosofia se apresente como algo sério, o que nos levaria a dizer que ela admite que há uma espécie de riso que poderíamos qualificar de também sério, cujo paradigma estaria na forma arguta e gracejadora como a serva trácia interpela o primeiro dos filósofos. De fato, para conduzir o interlocutor à verdade, o filósofo jamais dispensou as armas cômicas, mesmo quando se filiava a escolhas mais carrancudas. (2013, p. 19)

O imaginário católico é também algo a se considerar no que diz respeito a Suassuna. Veremos, no decorrer deste estudo, que as imagens de Maria, de Jesus e do Diabo são muito presentes e de extrema importância nas suas obras. Cumpre dizer, por agora, que há um compromisso sério por parte do autor com a moral cristã. Mesmo que as cenas em que estes personagens estão sejam cômicas, Suassuna não objetiva desmoralizar ou desvalorizar os preceitos e símbolos católicos. Pelo contrário, ele tenta mostrar que a vida terrena é repleta de imperfeições, e que é através da salvação e da redenção pós-morte que se atinge a perfeição, evidenciando, logo, o caráter edificante de duas obras.

Para compreender um pouco desse cenário de oposição de planos (terreno e pós-morte) criado por Suassuna, valemo-nos dos estudos de Mircea Eliade. Em seus estudos, ele trata da dicotomia sagrado/profano. O autor é categórico ao afirmar que sagrado é tudo aquilo que

se opõe ao profano. Ele inicia o *Tratado de História das Religiões* afirmando que “Todas as definições do fenômeno religioso apresentadas até hoje mostram uma característica comum: à sua maneira, cada uma delas opõe o *sagrado* e a vida religiosa ao *profano* e à vida secular” (2016, p. 7). Nota-se que há uma relação: a vida religiosa está para o sagrado assim como a vida secular está para o profano. Entendendo secular como algo laico, mundano, podemos perceber que o profano está relacionado com o aspecto terreno.

Segundo o autor, o profano é caótico e só se estabelece ordem no caos a partir do sagrado. A ordem será permitida através da ideia do que Eliade chama de “centro do mundo”, o que é algo sensato a se pensar já que não há desordem quando se tem um elemento central. Nesse sentido, poderíamos pensar na religião como centro: a crença e devoção a algo superior podem organizar uma vida caótica na medida em que fazem existir um propósito para a existência.

A escolha do lugar não é aleatória. Eliade (2013, p. 36) afirma que “a existência humana só é possível graças a essa comunicação permanente com o Céu.”. Essa comunicação com o Céu se dá nos templos sagrados, vistos como “[...] réplicas da Montanha cósmica e, conseqüentemente, constituem a ligação, por excelência, entre a Terra e o Céu [...]”. Nas obras de Suassuna vemos um enredo ambientado na igreja em sua totalidade e, inclusive, é nela que acontecem os diálogos entre os seres terrenos (humanos) e os seres superiores (Deus, Jesus e Maria).

Tudo quanto está mais próximo do Céu participa, com intensidade variável, da transcendência. A “altura”, o “superior”, são assimilados ao transcendente, ao sobre humano. Toda “ascensão” é uma ruptura de nível, uma passagem para o Além, uma ultrapassagem do espaço profano e da condição humana. (ELIADE, 2016, p. 92)

Ao mesmo tempo, o cenário que reveste a realidade nordestina também tem seu ponto de representação simbólica. O sertão se mostra um lugar de sofrimento que exige de seus moradores uma verdadeira luta pela sobrevivência diariamente, dada a sua severidade. Sobre isso, Eliade afirma que

De certo ponto de vista, as regiões inferiores são comparáveis às regiões desérticas e desconhecidas que cercam o território habitado; o mundo de baixo, por cima do qual se estabelece firmemente o nosso “Cosmos”, corresponde ao “Caos” que se estende junto às suas fronteiras. (2013, p. 42)

Durante a vida, o homem na sua condição profana está sujeito ao caos, semelhante aos mundos inferiores, o inferno. A morte, aqui, aparece como uma dicotomia: ao mesmo tempo que é morte, é renascimento. A morte indica a superação da condição profana, do homem terreno e, ao mesmo tempo, celebra o renascimento para o mundo sagrado. Essa simbologia da morte pode ser encontrada tanto em religiões mais antigas quanto nas mais modernas. A morte não é o fim, é passagem, é transcendência. Confirmando isso, Eliade diz que:

De uma religião a outra, de uma gnose ou sabedoria a outra, o tema imemorial do segundo nascimento enriquece-se com novos valores, que mudam às vezes radicalmente o conteúdo da experiência. Permanece, porém, um elemento comum, um invariante, que se poderia definir da seguinte maneira: *o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento.* (2013, p. 163, grifo do autor)

Se morte é superação e renascimento, então o pós-morte (sagrado) deve ser melhor que o anterior. Após a morte, atinge-se a perfeição moral, social, ética e política. Vejamos um pouco disso nas duas obras. Em *Auto da Compadecida* há personagens que tiveram uma vida um tanto quanto pecadora, alguns pela sobrevivência, outros pelo simples fato da condição humana. João Grilo vive de espertezas, engana a todos o tempo todo; o Padre só se importava com a posição social e o dinheiro dos fiéis, foi taxado como arrogante, velhaco e preguiçoso; o Sacristão roubava a Igreja; o Bispo era mundano, autoritário e soberbo; Severino matou e roubou incontáveis pessoas; o padeiro era avarento e sua mulher, por fim, adúltera.

No entanto, fica claro que estes pecadores não escolheram ser assim gratuitamente, há uma justificativa para as escolhas deles. A *Compadecida*, em um diálogo com seu filho, relata que compreende a situação dos homens, já que viveu entre eles. Aqui fica clara a imperfeição da vida terrena, algo que a própria condição humana gera.

É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é por outro lado. É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam por medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo. (SUASSUNA, 2005b, p. 149)

Em *A Pena e a Lei* temos uma peça dividida em três atos. No primeiro, os personagens devem ser vistos como bonecos de mamulengo; no segundo, um meio termo entre boneco e gente e, só no último ato (quando os personagens já morreram), devem ser vistos como pessoas, evidenciando que só após a morte é que o homem se encontra. Aqui já podemos notar a ideia de que apenas após a morte atinge-se a perfeição. Sábato Magaldi, tecendo algumas considerações sobre a obra, deixa isso bem explícito:

Teatro e transcendência estão aí admiravelmente fundidos. A gradação no estilo do desempenho tem elevado objetivo didático. O homem, como criador em termos terrenos, constrói os seus bonecos, esse teatro de mamulengos que preenche o primeiro ato. Como criatura esculpida pela divindade, ele participa também da imperfeição terrena, depois que o primeiro homem marcou a sua estirpe com o pecado original. De acordo com o cristianismo, cujo espírito sustenta o dramaturgo do texto, apenas a morte resgata o homem da parcela de culpa que identifica o tempo de encarnação. Daí, se o Segundo Ato visualiza na maneira de representar a dualidade da natureza humana, o Terceiro libera o homem das contingências materiais e o devolve na pureza da sua face divina ao diálogo com o Criador. (SUASSUNA, 2005a, p. 153)

Peter L. Borges (1985) disserta sobre a relação existente entre a religião e a construção humana do mundo. Segundo o autor, o homem se vê em uma situação diferente dos outros, pois ele nasce inacabado, ou seja, ele não nasce pronto com relações e instintos preestabelecidos. Durante a vida ele deve assimilar uma cultura e, assim, desenvolver uma personalidade. Nesse sentido, o homem cria um mundo humano de maneira coletiva (não apenas a sua criação é coletiva, mas também a sua permanência real depende do reconhecimento coletivo). Borges afirma que a cultura consiste na totalidade de produtos do homem – materiais ou não –; nos instrumentos por ele produzidos, que modificam e sujeitam a natureza à sua vontade; na linguagem, que vai se fazer presente em todos os aspectos da vida. Um dos mais importantes aspectos culturais é a religião, que, segundo o autor, faz parte do processo de legitimação.

A religião legitima as instituições infundindo-lhes um *status* ontológico de validade suprema, isto é, *situando-as* num quadro de referência sagrado e cósmico. As construções históricas da atividade humana são olhadas de um ponto privilegiado que, na sua própria definição, transcende a história do homem. Pode-se proceder a isto de diversas maneiras. Provavelmente a mais antiga forma dessa legitimação consista em conceber a ordem institucional como refletindo diretamente ou manifestando a estrutura divina do cosmos, isto é, conceber a relação entre a sociedade e o cosmos como uma relação entre o microcosmo e o macrocosmo. Tudo “aqui em

baixo” tem seu análogo “lá em cima”. (BORGES, 1985, p. 46 grifos do autor)

Suassuna não foi o primeiro a fazer literatura envolvendo a morte e seu além. Da antiguidade clássica até os dias atuais, encontramos obras que abordam os mistérios do evento pós-morte. Nesse sentido, faz-se necessário um levantamento geral de obras e autores envolvidos nesse eixo temático, pois certamente Suassuna bebeu nessas fontes durante seu processo de criação. Ligados fortemente à simbologia da morte, a catábase e a anábase estão desde muito presentes nesse tipo de literatura, sendo a primeira, frequentemente, mais prestigiada.

Segundo Alcione Albertim (2008), o vocábulo catábase quer dizer “caminhar no sentido para baixo”, denotando uma descida; em oposição, a anábase denota uma subida, uma vez que seu vocábulo significa “movimento para cima”. De acordo com Elaine Santos

sabe-se que esta configura o supremo rito iniciático: a catábase, a morte simbólica, é a condição indispensável para uma anábase, uma subida, uma escalada definitiva na busca da anagnórisis, do autoconhecimento, da transformação do que resta do homem velho no homem novo. (SANTOS, 2008, p.3)

Vê-se logo que aqui também persiste a ideia de morte como renascimento: é preciso descer/morrer (catábase) – sair da condição profana – para subir (anábase) – ressurgir na condição sagrada. Eliade compactua com esse pensamento ao dizer que

Nos quadros iniciáticos, o simbolismo do nascimento acompanha quase sempre o da Morte. Nos contextos iniciáticos, a morte significa a superação da condição profana, não-santificada, a condição do “homem natural”, ignorante do sagrado, cego para o espírito. O mistério da iniciação revela pouco a pouco ao neófito as verdadeiras dimensões da existência: ao introduzi-lo no sagrado, a iniciação o obriga a assumir a responsabilidade de homem. É importante ter este fato em mente: o acesso à espiritualidade traduz-se, em todas as sociedades arcaicas, por um simbolismo da Morte e de um novo nascimento. (ELIADE, 2013, p. 156)

Para o autor, inclusive, esse rito iniciático não está presente apenas nas religiões arcaicas, mas apresenta um papel significativo nas religiões mais contemporâneas. Explorando de modo mais específico cada um desses elementos, veremos que, na mitologia, nas mais diferentes culturas e também na literatura, iremos encontrar vários ritos ou símbolos

ligados a um desses princípios. Ao pensarmos em subida/ascensão, por exemplo, podemos pensar na simbologia da montanha e do céu.

Eliade (2016) afirma que a montanha/monte, por estar mais próxima do Céu, possui um simbolismo espacial de transcendência, já que geralmente é vista como o ponto pelo qual passa o eixo do mundo, ou seja, lugar onde podem realizar-se as passagens entre diferentes zonas cósmicas. Os montes são vistos como ponto de encontro entre o Céu e a Terra, por isso a arquitetura dos templos – com sentido vertical, alto, apontando para o céu –, para serem assimiladas às montanhas e simbolizarem o possível diálogo entre humanos e deuses. Para Eliade (2016), a altura e o superior estão ligados ao transcendente, ao que supera o humano, sendo a anábase, portanto, uma ruptura de nível, uma superação da condição profana e da condição humana. O estudioso das religiões afirma que:

As regiões superiores, inacessíveis ao homem, as zonas siderais, adquirem os prestígios divinos do transcendente, da realidade absoluta, da perenidade. Tais regiões são a morada dos deuses; e aí que chegam alguns privilegiados pelos ritos de ascensão celeste; até aí se elevam, segundo as concepções de certas religiões, as almas dos mortos. O alto é uma dimensão inacessível ao homem como tal; pertence por direito às forças e aos seres sobre-humanos; o que se eleva subindo cerimoniosamente os degraus de um santuário ou a escada ritual que condiz ao Céu deixa então de ser um homem; as almas dos defuntos privilegiados abandonaram a condição humana na sua ascensão celeste. (ELIADE, 2016, p. 40)

É por isso que há um paralelismo entre a arquitetura das igrejas e das montanhas: para demonstrar que é na igreja, por estar mais próxima do Céu, que acontecem os diálogos com os seres divinos. Na própria constituição do cenário do *Auto da Compadecida*, Suassuna reafirma essa noção ao asseverar:

O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo, numa ideia excelente de Clênio Wanderley, que a peça sugeria) pode apresentar uma entrada de igreja à direita, com uma pequena balaustrada ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior. A saída para a cidade é à esquerda e pode ser feita através de um arco. Nesse caso, seria conveniente que a igreja, na cena do julgamento, passasse a ser a entrada do céu e do purgatório. (SUASSUNA, 2005, p. 13)

Tudo o que está no alto ou é elevado revela, portanto, transcendência, e a morte, enquanto passagem para o além, é transcendência da condição humana. A catábase também

tem como simbologia a ideia de passagem, mas diferente do anterior, é uma passagem para o mundo subterrâneo, para os infernos. R. M. Fernandes pondera que

O mundo subterrâneo, como todo o sortilégio que lhe confere o misterioso desconhecido, com a força ctónica que lhe é peculiar, apresenta-se aos antigos como um reino onde a verdade pode ser encontrada ou, pelo menos, ouvida, porque as almas dos que desapareceram da terra a podem contar mais livremente, testemunhas que foram das muitas peripécias já lendárias por que passaram no mundo dos vivos. (FERNANDES 1993, p. 347)

Morte é superação da condição de desconhecimento e gênese para o estado de consciência, de discernimento. A catábese, na literatura Antiga, é muito frequente. Constantemente vemos histórias com personagens míticas habitadas no mundo subterrâneo – o Hades. É nesse ambiente que esses personagens poderão, possivelmente, tomar conhecimento das verdades imutáveis, impossíveis de serem conhecidas em vida. Alcione Albertim reitera:

A catábese, com a conseguinte anábase, está presente na tradição mítica grega, representando um ritual de passagem, que é caracterizado pela transformação do herói submetido a esse ritual, passando ele por uma separação de um status anterior, depois por uma fase limiar entre duas posições e em seguida, pela incorporação a uma nova condição. (ALBERTIM, 2008, p. 51)

O mitologema da descida aos mundos inferiores – a catábese – está intrinsecamente relacionada com o rito iniciático chamado por Eliade de *regressus ad uterum*, que volta na questão do retorno: o indivíduo morre para poder renascer. A simbologia do “regresso ao útero” está presente em grande variedade de mitos e culturas, e foi chamada assim por Eliade pelo fato de o autor associar esse evento a uma regressão ao estado caótico que precedeu a criação.

A seguir, propomo-nos a investigar três obras da literatura Antiga que evidenciam catábeses ou o mundo subterrâneo: *o mito de Orfeu*, o *Canto XI da Odisseia* e, por último, *Diálogos dos Mortos*, narrativa de Luciano de Samósata. Para tanto, em um primeiro momento, trataremos brevemente dos mitos. No tópico seguinte, exploraremos a catábese, a anábase e o próprio ambiente pós-morte em obras da Idade Média, a saber: *Vision of Heaven and Hell before Dante*, *A divina comédia* e *O auto da Barca do Inferno* e. Por último, neste capítulo, pretendemos discorrer sobre a obra que compõe nosso corpus, *A pena e a lei*, de

modo a relacioná-la com todas as anteriores, a fim de estabelecer algumas contribuições que os antigos e os medievais possam ter oferecido a Suassuna.

Capítulo 2

EXPLORANDO O PASSADO: RASTREAMENTO GENÉTICO

Este capítulo concentrará uma análise a partir da perspectiva da intertextualidade. Veremos algumas obras que dialogam pouco ou muito com as de Suassuna para podermos compreender quais foram as possíveis contribuições que ele tenha desfrutado e como isso foi importante na construção de suas obras, percorrendo algumas das mais importantes criações míticas e literária que buscaram representar o mundo pós-morte.

2.1 Antiguidade Clássica

Segundo Eliade, o mito anuncia o acontecimento primordial, logo, conta-se sempre como qualquer coisa começou a ser: “[...] é o mito que revela como uma realidade veio à existência” (ELIADE, 2013, p. 70). O mito está sempre relacionado com a ideia de explicação da realidade, ele nunca é visto como uma história desvinculada do real, do verdadeiro. Por sua vez, Junito de Souza Brandão assevera que

O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se. (BRANDÃO, 1986, p. 36)

Os acontecimentos de um mito não estão inseridos dentro das possibilidades humanas, pois envolvem, sempre, deuses, semideuses, heróis e seres que escapam à nossa realidade. Por isso diz-se que são ilógicos e irracionais. Mas é a partir dessas histórias que o ser humano deve se descobrir. Eliade (2013) explica isso ao dizer que o mito relata a realidade sagrada, ou seja, um fato primeiro que aconteceu na cosmogonia, e a função do homem, na sua condição profana, é seguir aquilo como modelo exemplar.

Ernst Cassirer (2009), em outra perspectiva, indaga qual a relação entre mito e linguagem. Para ele, os dois são ambíguos, uma vez que ambos são simbólicos. Segundo o autor “mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual.” (CASSIRER, 2009, p.19). A linguagem, portanto, se originaria a partir do mito. No entanto,

o despertar da luz espiritual não seria proveniente, na verdade, realisticamente das coisas, mas sim do que elas simbolizam:

Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. Neste domínio, apresenta-se este autodesdobramento do espírito em virtude do qual só existe uma “realidade”; um Ser organizado e definido. Consequentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós. (CASSIRER, 2009, p.25)

Mesmo com olhares diferentes, a concepção que os autores acima têm sobre o mito cruza seus caminhos. O mito, a partir da palavra, vai despertar uma luz de conhecimento, vai explicar aquilo que foge à compreensão humana, vai servir como exemplo de como as coisas começaram e como devem prosseguir. Os mitos, inclusive, podem ser aplicados em abordagens terapêuticas contemporâneas.

Como este estudo não pretende fazer uma abordagem exaustiva sobre o conceito de mito, limitamo-nos a explicitar o diálogo entre todas essas diferentes teorias e até as ciências. Tendo isso em mente, podemos agora refletir sobre a primeira obra escolhida, o mito de Orfeu.

2.1.1 O mito de Orfeu

Orfeu é filho do deus Apolo com a ninfa Calíope. O seu nome é sempre relacionado à música: sua maestria e suavidade são tais que atingiam qualquer animal, homem ou divindade. É casado com Eurídice e extremamente apaixonado por ela, considerando-a, inclusive, metade de sua alma. Um dia, fugindo de um assédio de um pastor, Eurídice acaba sendo picada por uma cobra e morre. O amor de Orfeu por Eurídice é tão grande que ele não aceita a ideia de perdê-la e decide descer ao submundo, o reino dos mortos, de Hades, com o intuito de trazê-la de volta à vida.

Enquanto a linda noiva os prados gira,
Das náíades e gentis acompanhada

Áspido oculto fere o pé mimoso:
Morre a moça infeliz, e o triste amante
Depois de lamentar aos Céus, e à terra,
Empreende comover do Inferno as sombras;
Afouto desce a vós, Tenárias portas. (OVIDIO, 2006, p. 77)

Na sua jornada, ele utiliza a música a seu favor, encantando todos os seres – Caronte, Cérbero, até Perséfone – com sua cítara. Sua música extremamente tocante e amargurada faz com que Orfeu consiga entrar no mundo inferior em vida, algo que jamais havia acontecido anteriormente. Por fim, foi-lhe permitido levar sua esposa para o reino dos vivos, mas sob uma condição: ele não podia olhar para trás, para Eurídice, enquanto não saísse do mundo inferior. No entanto, quando está quase saindo de lá, tomado por uma súbita curiosidade, para ter certeza de que sua esposa está mesmo caminhando atrás dele, Orfeu olha para trás e, como uma sombra, Eurídice volta para o reino dos mortos. Transtornado, Orfeu tenta voltar novamente, mas já não mais consegue.

Temendo o amante aqui perder-se a amada,
Cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos:
De repente lha roubam. Corre, estende
As mãos, quer abraçar, ser abraçado,
E o mísero somente o vento abraça.
Ela morre outra vez, mas não se queixa,
Não se queixa do esposo; e poderia
Senão de ser querida lamentar-se?
Diz-lhe o supremo adeus, já mal ouvido;
E recai a infeliz na sombra eterna. (OVIDIO, 2006, p. 79)

Albertim (2008) reflete que, neste mito, o amor por uma mulher é a motivação da catábese. Ao fazer a descida, Orfeu pretende vencer a própria morte em si, vencer a irreversibilidade. Brandão (1987, p. 143) afirma que

Orfeu desceu à mansão do Hades e poderia ter trazido a esposa de volta, se não tivesse olhado para trás. A catábese de Orfeu é a do tipo tradicional, xamânico: o iniciado morre aparentemente e na contemplação do além, "encontrando-se", torna-se detentor do saber e dos mistérios, nos quais procurará orientar seus seguidores, para que, preparando-se adequadamente nesta vida, "se encontrem" na outra.

Ao realizar a catábese, descer ao Hades ainda em vida, houve uma morte simbólica da condição profana, visto que permitiu Orfeu conhecer mistérios que todos desvendam apenas

após a morte. Não olhar para trás era deixar todos esses mistérios também para trás, em seu devido lugar, já que esse tipo de conhecimento não pertence a pessoas nessa condição. Ao cometer esse grande erro, Orfeu demonstrou ser apegado à matéria, que era simbolizada por Eurídice. Veremos, nas outras obras, que a morte, grande parte das vezes, significa desapego à matéria e às falsas verdades da condição profana, que é apenas após a morte que se detém o verdadeiro conhecimento.

2.1.2 Canto XI – *Odisseia*

A obra, em geral, relata o percurso de Odisseu regressando para Ítaca após o fim da Guerra de Tróia. Nesse canto, especificamente, o herói grego desce ao mundo inferior, por necessidade de indagar Tirésias sobre como chegar a sua terra. São vários os momentos em que ele justifica a sua catábase. Assim que ele chega ao Hades, começa a dialogar com vários mortos, ele ouve os lamentos dos cadáveres, que contam e se queixam da morte. Vejamos agora alguns trechos significativos. Neste primeiro trecho, relatando a chegada de Odisseu, observa-se como a morte, o lugar onde se encontram os homens sem vida, é desprovido de luz e repleto de escuridão.

Hélio-Sol jamais observa-os rutilando raios ofuscantes,
nem quando escala o céu-urânico estelar,
nem quando deixa o urânio-céu,
tornando à terra, mas a noite funesta
encobre os homens míseros. (HOMERO, 2013, p. 184)

Já na passagem a seguir, nota-se a questão do medo do esquecimento relacionado à morte. Evidencia-se um apego à memória, uma enorme necessidade de fazer com que todos saibam que houve uma vida a qual foi notória. A morte pode trazer o esquecimento e isso causa temor nas pessoas, pois evidenciaria que aquela foi uma vida indiferente para o mundo. Vejamos o que Elpênor pede a Odisseu:

Suplico em nome de quem sonhas ver,
De teu pai, que desdobrou por ti na infância,
De tua mulher, do filho que deixaste só,
Sei que daqui, onde Hades mora, aportarás,
Em nave bem-lavrada, na ínsula Eeia,
Onde te rogo, chefe, que me rememores!

Não me abandones insepulto e sem lamento
Quando te fores (numes não te punam por
mim!), mas com minhas armas todas incendeia
e à beira do oceano cinza erige o túmulo
de um infeliz: vindouros saibam que eu vivi! (HOMERO, 2013, p. 186)

Outro fragmento que elucida muito bem essa noção é o diálogo entre Aquiles e Odisseu. Ao perguntar “Como ousaste baixar ao Hades, onde os mortos restam vazios de tino, imagens de alijados?” (HOMERO, 2013, p. 199). Aquiles demonstra uma visão aparentemente negativa sobre a morte. Odisseu, enquanto pessoa viva, dá valor às glórias e à memória que supostamente permaneceria sobre o herói. Aquiles, que já morreu e conhece a verdadeira face da morte, opõe-se a essa visão. Para ele, seria melhor viver no esquecimento – como teve a chance de viver e não quis – do que morrer sendo lembrado. Esse trecho simboliza a grande diferença da ideia cristã, como veremos mais adiante, que a verdadeira vida começa apenas após a morte.

Odisseu a Aquiles: és o mais bem aventurado no presente
E no futuro: vivo, nós, argivos, te
Rendíamos honores dos divinos; hoje,
É enorme o teu poder restando entre os cadáveres
Aqui. Não te aniquile, Aquiles, a morte!
Falei e, súbito, ele rebateu: ‘não queiras
Embelezar a morte, pois preferiria
Lavrar a terra de um ninguém depauperado,
Que quase nada tem do que comer, a ser
O rei de todos os defuntos cadavéricos.’ (HOMERO, 2013, p. 199)

No entanto, é importante ressaltar que mesmo depois de chegar a essa conclusão, Aquiles ainda demonstra apego a uma vida de glórias, uma vez que momentos depois de desejar ter sido um pastor e viver no esquecimento, mas longamente, pergunta por seu filho e fica maravilhado ao ouvir que era um grande guerreiro. Essa passagem nos mostra que, mesmo conhecendo a realidade do pós-morte, há ainda uma fraqueza pelas glórias terrenas, mesmo que efêmeras. A imaterialidade é outro aspecto também visível no canto. A morte propaga o desapego à carne, ao material. Odisseu se mostra bastante perturbado com isso ao discorrer sobre sua mãe.

Falou-me assim e, coração inquieto, quis
Abraçar a psique de minha mãe sem vida.
Três vezes me lancei (instava o coração),
Três vezes, feito sombra ou sonho, se evolou

De minhas mãos. (HOMERO, 2013, p.190)

E a mãe responde:

Ah, filho, meu
Querido, vítima de moira tão amara,
Filha de Zeus, Perséfone não não te iludiu,
Mas essa é a lei dos homens, quando os toma Tânetos:
Nervos não mais retêm a ossatura e a carne,
Mas a voracidade flâneia os aniquila,
Brilhando, assim que a vida deixa os ossos brancos,
E, feito sonho, a âniina, volátil, voa. (HOMERO, 2013, p. 191)

Outro ponto importantíssimo ligado à noção do pós-morte é a questão das punições que, na verdade, nada tem em comum com as punições cristãs. Nos últimos momentos Odisseu relata ter visto Tântalo sofrer amargamente, sedento, pois era privado de beber água: toda vez que bebia, a água desaparecia e sua garganta secava. Também pendiam frutas suculentas e, toda vez que ele ia pegar alguma, desaparecia. Essa punição está relacionada com seus atos em vida: o mito de Tântalo conta, a grosso modo, que ele foi sentenciado à sede e fome eterna porque serviu seu próprio filho em um jantar para os deuses, a fim de testar a divindade deles. Outro que sofre é Sísifo, que tinha que transportar uma enorme pedra montanha acima e quando chegava no topo a pedra rolava novamente para baixo, criando um ciclo sem fim. Na mitologia, Sísifo foi assim punido por tentar enganar Perséfone, esposa de Hades, ou seja, por tentar enganar a própria morte.

Fica muito nítido que as pessoas que descem ao Hades carregam esse apego às coisas mundanas. Foi possível perceber no canto, portanto, várias asserções que comumente envolvem a temática da morte e do Além. O texto reflete toda a perspectiva de uma época, como se via e o que se pensava sobre a morte na Antiguidade. A catábase, aqui, está repleta de significações. Outros textos e autores trazem enredos que dialogam com a perspectiva aqui inferida. Vejamos mais um, que, inclusive, está bastante relacionado com este canto da *Odisseia*.

2.1.3 Diálogos dos Mortos

Não se tem muito conhecimento sobre o indivíduo Luciano de Samósata¹, o que se sabe mais é sobre sua obra, cujo valor histórico é inquestionável, segundo Enylton de Sá Rego: “[...] trata-se da maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos [...]” (REGO, 1989, p. 43). Durante muito tempo, estudiosos – como Rudolph Helm, por exemplo – consideraram Luciano como um autor de sátiras menipeias e relegaram a sua obra a meras imitações.

De acordo com Jacyntho Lins Brandão (2001), essa noção perpetuou-se muito por causa da obra de Bakhtin, que o define apenas como um representante do gênero inaugurado por Menipo. Brandão, portanto, esclarece que

Enfim, o estado atual da questão da dependência menipeia parece bem resumido por Coenen²: em primeiro lugar, como já observava McCarthy, a sátira menipeia não era, pelo menos no que podemos dela saber, puro diálogo, mas geralmente preponderava nela o elemento narrativo, como de fato se contata em *Icaromenipo* e *Menipo*, os quais seriam os dois únicos exemplos do gênero no corpus *lucianeam*, em segundo lugar, a afirmativa de *Dupla Acusação* deve ser entendida de modo literal, ou seja, no sentido de que Menipo fornece, de fato, a Luciano, matéria satírica, que ele reelabora em seu diálogo cômico, utilizando também formas e motivos tomados da comédia. (BRANDÃO, 2001, p. 15)

Ainda segundo Brandão: “A sátira menipeia se caracterizará por zombar coisas sérias (normas sociais, filosofia, mitos, crenças), mas não chega a burlar tudo o que é sério, pois mantém a distinção entre o honesto e o desonesto, entre o sério e o cômico” (2014, p. 202). Isso determina, assim como em Suassuna, o caráter edificante do gênero. A sátira menipeia teria se originado da literatura cínica. O cinismo é um movimento tanto filosófico quanto literário que teria surgido na Grécia Antiga e tem Diógenes como nome principal.

A independência e a liberdade para falar são duas características marcantes do cinismo antigo. Em sua luta contra a arbitrariedade da cultura promovida pelo Estado, a religião e os moralistas, recusavam-se a trabalhar, a se casar, criar filhos e a defender a pátria, para dedicar-se somente à filosofia. Entendiam que homens e mulheres são iguais e podem

¹Nasceu, provavelmente, entre 120 e 140 D.C. Samósata refere-se ao lugar em que Luciano nasceu, uma pequena vila na Síria. (REGO, 1989).

²Brandão está citando J. Coenen, editor alemão de *Zeus tragodos*, coletânea com estudo filológico da obra de Luciano.

ter as mesmas virtudes. A única pátria que aceitavam era a do cosmos. Também acreditavam que o prazer só pode ser condenável se diminui a liberdade individual. A propósito, para eles um desejo não é, em princípio, diferente de qualquer outro, pois é a cultura que cria uma hierarquia de desejos e as propriedades que governam a sua satisfação. (BRANDÃO, 2011, p. 200)

A obra de Luciano se encontra como uma hibridização de vários estilos. A sátira menipeia, logo, apesar de não ser usada integralmente enquanto gênero literário por Luciano, serve como base para a criação de suas obras, pois Luciano se reelabora a partir da tradição de Menipo de Gadara³, o que lhe confere um aspecto bastante inovador. Suas obras consistem na miscigenação de dois gêneros: o Diálogo e a Comédia.

Os cínicos, como se pode perceber pela atuação de Diógenes, utilizavam-se da provocação, da ironia e por vezes do sarcasmo para atingir os seus interlocutores, sejam eles quem fossem, a fim de poder extirpar os vícios. Eles foram os primeiros, segundo José A. Martín García (2008, p. 32) a usarem do riso para ensinar a moral, bem como a misturar o sério com o cômico. (BRANDÃO, 2014, p. 200)

Ao fundir esses dois gêneros, o autor antigo rompeu com as normas específicas e a seriedade filosófica do Diálogo, posto que utiliza a linguagem coloquial da Comédia, fazendo, logo, com que a linguagem se torne ambígua e não moralista. Há, aí, uma mistura de seriedade com comicidade muito parecida com o que a literatura cínica fazia.

Essa tradição, em boa medida, é respeitada pelos textos de Luciano Samósata que se mantém fiel aos preceitos do cinismo quando permite, por exemplo, aos personagens Menipo, em Diálogos dos mortos (1996), e Cinisco, em Zeus Confundido (1997), zombarem inadvertidamente dos deuses do Olimpo ou do sofrimento dos ricos e poderosos no mundo dos mortos. Embora zombem de coisas sérias (normas sociais, filosofia, mitos, crenças) e de seres considerados superiores, os personagens de Luciano não chegam a burlar a si mesmos nem a filosofia cínica, ou seja, não burlam tudo o que é sério. Dessa maneira, eles conservam a distinção entre o honesto e o desonesto, entre o sério e o cômico. Entretanto, a situação é mais complexa no caso da pícara porque nela não se enaltece a pobreza do sábio que vitupera as amarras do sistema, mas, ao contrário, elogia-se o desonesto, o cinismo no sentido vulgar e moderno em que qualquer meio passa a ser adequado para subir na vida. (BRANDÃO, 2014, 203-204)

Algumas das características da obra de Luciano, segundo Rego (1989), são a utilização da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos e a extrema liberdade de

³ Menipo, inclusive, é um personagem recorrente em suas obras.

imaginação. A presença da paródia, assim como da hibridização, é característica essencial da sátira menipeia. Ela é diferente da sátira romana pura, que tinha função de moralizar, de ridicularizar através do riso e da ironia e de falar verdades absolutas. A sátira híbrida de Luciano distancia o autor para deixar que opte sobre a moral do texto:

[...] não pregar explicitamente valores morais absolutos não significa para Luciano amoralismo. Embora sua obra não proponha claramente valores morais unívocos, universais e normativos, Luciano não deixa de comentar nela os problemas filosóficos, históricos e sociais de seu momento. (REGO, 1989, p. 61)

Seguindo nessa mesma linha de pensamento, Brandão afirma que “Não interessam doutrinas a Luciano, mas o recurso ficcional de apelar para o Hades, a fim de criticar a ordem vigente. O Hades, como outros elementos usados por Luciano, é apenas instrumento para a função de denúncia, não é dado de uma doutrina qualquer.” (2001, p. 160). Portanto, Luciano não prega doutrinas ou valores morais absolutos, mas nem por isso ele deixa de criticar, e é através do riso que o autor vai elaborar suas denúncias.

De fato, na perpetuação do riso confirma-se sua função de denúncia de tudo aquilo que, no mundo, serve de meio de distinção, cuja perda lamentam alguns dos mortos mais assinalados: enquanto Midas chora seu ouro, Sardanápalo, seus luxos e Cresos, seus tesouros, Menipo ri como em vida e, rindo, rebaixa-os de sua glória. (BRANDÃO, 2001, p. 162)

Rego explica que “os trinta *Diálogos dos Mortos*, em vários dos quais aparece a figura de Menipo, estão entre os mais influentes e representativos textos de Luciano” (1998, p. 91). A narrativa é uma paródia do canto XI da *Odisseia* de Homero, em que Ulisses mantém, no Hades, conversas com os mortos da Guerra de Troia, entre outras personalidades. Como o próprio nome já diz, em forma de diálogos, a obra acompanha a ida de várias figuras da sociedade greco-romana ao mundo inferior, ao Hades, após a morte. A obra comporta 30 pequenos diálogos que, de modo geral, evidenciam a aflição das pessoas durante a catábese ao mundo ífero.

Segundo Rafael Campos “em meio à comédia satírica e diálogo filosófico – mas não como considerações filosóficas – Luciano cria uma ficção com tom espirituoso, cheio de graça, onde tais artificios, sátira e paródia, tornam reais as críticas tão vivas aos valores vigentes da sociedade grega clássica” (2013, p. 23). De maneira cômica, principalmente nas falas de Menipo – que banaliza a morte e ri do sofrimento alheio o tempo todo – é sustentada

a ideia da imaterialidade e da não subjetivação do sujeito após a morte, uma vez que nada pode ser levado do reino dos vivos ao Hades, nem coisas materiais, nem elementos específicos que definam a personalidade de alguém.

Até aqui já foi possível notar que Luciano e Suassuna muito se assemelham. Ambos os autores se utilizam do riso e da Comédia para abordar assuntos sérios, não para doutrinar, mas para criticar a ordem vigente. Até mesmo algumas críticas, mesmo em épocas tão distintas, se nivelam: Luciano critica os filósofos, os ricos e gananciosos, os tiranos mostrando que todos são iguais após a morte⁴; Suassuna denuncia a pobreza ambientada no Sertão Nordeste causada por uma imensa desigualdade social, as injustiças terrenas. Portanto, apesar de se diferenciarem no cenário pós-morte, a crítica dos dois autores é fundamentada e trabalhada sob aspectos bastante semelhantes.

Logo no primeiro diálogo, entre Diógenes e Pólux, é possível ter essa noção. O primeiro manda o segundo levar recados a Menipo, dizendo-lhe que “lá em baixo” há muito mais do que se rir do que na Terra. O personagem então afirma: “[...] mas aqui não cessarás de rir continuamente, como eu agora rio. E, principalmente, quando vires os ricos, os sátrapas e os tiranos tão rebaixados e indistintos, só reconhecíveis pelos lamentos e, moles e sem fibras, só recordam as coisas da terra” (LUCIANO, 1998, p. 15).

Ele vai se dirigir, também, com escárnio, aos filósofos, aos ricos, aos belos e aos pobres. Manda acabar com “as falácias e com as discussões sobre tudo quanto existe” (LUCIANO, 1998, p. 16) empreendidas pelos filósofos; manda questionar os ricos o porquê de tanto sacrifício guardando dinheiro, se após a morte precisarão apenas de um óbolo; pede que se conte aos belos e fortes que a beleza não resiste ao mundo inferior, que tudo, no fim, se resumirá a crânios nus e, por fim, aos pobres, pede que não se queixem de sua situação, pois lá reina a igualdade e ninguém está em melhor situação do que ninguém.

Este primeiro diálogo é uma premissa de tudo o que Luciano sustenta e satiriza em sua obra: que a vida terrena é efêmera e que as pessoas são apegadas à materialidade e a aspectos da vida terrena. A fala de Menipo nos permite visualizar isso muito bem: “A verdade, Plutão! Detesto-os, por serem fracos e uns perdidos. Não lhes bastou viverem mal, mas depois de mortos ainda guardam a recordação e são prisioneiros das coisas lá de cima. Eis porque alegro-me aborrecendo-os” (LUCIANO, 1998, p. 16).

⁴ O que Brandão (2001, p. 159) chama de O Reino da Isotimia.

O diálogo X “Caronte e Hermes” também é muito expressivo. Nele, nota-se a resistência dos mais novos mortos em abrir mão daquilo que constituía o seu ser enquanto vivos. Caronte explica aos viajantes (mortos) que o barco é velho e que eles devem deixar toda a carga que trouxeram para trás, embarcando nus, “deixando todo esse supérfluo” (LUCIANO, 1998, p. 32). Veremos que o que deve ser tirado não são apenas aspectos materiais, mas também toda a bagagem corrompida da alma.

Menipo é o único que não leva nada e logo entra no barco, é o único que não lamenta nem chora durante o percurso. Carmóleo tem que despir de si a beleza, descaracterizando-o, pois era o que ele tinha em excesso e ele havia de ficar igual aos outros. Lampico recusa-se a chegar nu, já que possui funções de um tirano. Hermes, então, o obriga a tirar tudo, pois lá ele não era mais tirano, e sim morto como qualquer outro. Seus apetrechos tirados foram: riqueza, vaidade, altivez, a diadema, o manto, a crueldade, a insensatez, a insolência e a cólera. Damásias, o atleta, tem que jogar fora todas as coroas e reclames de suas vitórias. O soldado deve-se dispor do troféu e das armas. Por fim, é a vez do filósofo, que no senso comum é uma pessoa simples e cheia de sabedoria. Mas para Hermes, é um dos que possui maior bagagem. Ele diz:

Põe à parte a postura, em primeiro lugar, e depois tudo isso mais! Ó Zeus, quanta fanfarronice ele transporta, e quanta cretinice, astúcia, glória vã, perguntas insolúveis, discursos espinhosos e conjecturas intrincadas. E ainda a grande quantidade de esforço vão, a grande tagarelice, as ninharias, a pequenez de espírito, e, por Zeus, todo esse ouro que está à vista e a vida regalada, o descaro, a preguiça, o gozo sensual e a moleza. Nada disso me passou despercebido, por melhor que o escondas. Jogue fora também a mentira, a presunção e a crença que és melhor do que os outros, por que se embarcares com tudo isso, qual o navio de cinquenta remadores, capaz de te receber? (LUCIANO, 1998, p. 35)

Além disso tudo, o filósofo ainda é obrigado a se dispor da barba (símbolo que ostenta toda aquela suposta sabedoria) e também da adulação que recebia em vida. Trata-se, portanto, de um completo desnudamento: não só de material é preciso desapegar, mas de tudo que os constituía no plano terreno, tudo que os fazia diferentes, pois, após a morte, todos são iguais. Por fim, Menipo mostra a hesitação dos viajantes, já sabendo o que os aguarda diante da vida que tiveram: “Fazei boa viagem, ó Hermes! E nós também, sigamos em frente. Porque hesitais ainda? É forçoso que sejais julgados. E dizem que as sentenças são pesadas: rodas, pedras e abutres. Será mostrada com rigor a vida de cada um” (LUCIANO, 1998, p. 38).

No diálogo XV, um célebre personagem lamenta muito as suas escolhas em vida, e ainda mais a sua situação depois de morto. Aquiles – que preferiu ir à Guerra de Tróia, sabendo que iria lá morrer, a viver uma longa vida na condição de desconhecido – queixa-se:

Ó, filho de Nestor, mas então eu não tinha ainda experiência disto aqui (no Inferno) e, ignorando qual das duas situações era a melhor, dava mais importância àquela triste glória vã do que à vida. Mas agora compreendo como essa glória é vã, embora os lá de cima lhe entoem grandes loas. Ora, há uma igualdade dos mortos, e não se mantêm nem a beleza formosa, ó Anfilico, nem a força, mas jazemos todos mergulhados por igual na mesma escuridão e em nada diferimos uns dos outros. E nem os mortos, dentre os troianos, me temem, nem os dos aqueus me servem, mas a igualdade de direitos é perfeita e todo o morto é semelhante, mau ou bom. Tudo isso me aborrece e custa-me não estar vivo, ainda que na situação de assalariado. (LUCIANO, 1998, p. 50)

A sua fala evidencia, assim como na *Odisseia*, o arrependimento por ter optado por algo tão insignificante, já que, agora morto, ninguém o vê como o lendário Aquiles, mas como apenas mais um crânio. Outra personagem que aparece, nesse mesmo contexto, é Helena – cuja beleza causou, segundo a lenda, a Guerra de Troia. No diálogo XVIII, Menipo e Hermes conversam sobre ela e Menipo diz, ao ver seu crânio:

E então, foi por isso que milhares de navios se encheram de homens vindos de toda Hélade e que tantos caíram, gregos e bárbaros, e tantas cidades ficaram destruídas! Portanto, aquilo que me surpreende, ó Hermes, é que os aqueus não tivessem compreendido que sofriam por uma coisa tão efêmera e que tão facilmente perde a flor. (LUCIANO, 1998, p. 56)

A catábase, a descida ao reino dos mortos, possibilitou a todos os personagens o conhecimento de verdades que antes não lhes eram possíveis.

Outro modo de enxergarmos o Hades luciânico parte de uma leitura visando à obra como não análoga à sociedade da época, mas compreendendo a obra como a própria sociedade em movimento no escrito, porém de forma invertida. O mundo do além se torna a sociedade modelo para se viver. (CAMPOS, 2013, p. 24)

Ora, aqui voltamos à nossa hipótese inicial: de que apenas após a morte, na condição sagrada, é que se atinge a perfeição moral, política e social. Nesse sentido, cabe dizer que há uma confluência dessa noção entre o autor helênico e o paraibano e que, provavelmente, isso

serviu de base para a construção das obras de Suassuna em seus próprios moldes. O autor evidencia todo um cenário profano repleto de imperfeições com personagens também imperfeitos que apenas irão conhecer a verdade após a morte.

Talvez esse seja o principal ponto que liga os Suassuna aos autores Antigos: a visão da vida como algo falho e enganoso e da morte como o único meio de detenção da verdade e da plenitude. Portanto, a base deles seria a mesma, a diferença seria como enxergam estruturalmente o além – enquanto os clássicos visualizam apenas o Hades como lugar para onde todos os mortos vão, Suassuna detém uma perspectiva católica, que idealiza as figuras do Céu, Purgatório e Inferno.

Essa percepção Clássica do além foi mudando com o decorrer do tempo. Mesmo que não tenha sido totalmente extinguido, “o cristianismo progressivamente oficializado durante a Idade Média com o desenvolvimento da Igreja rejeitou o que considerava pagão e imoral na sátira de Luciano, vendo-a sobretudo como algo destrutivo e irreverente” (REGO, p. 69, 1989). A Igreja Católica rejeitava qualquer ideal de qualquer autor que ia contra seus próprios dogmas e, graças a isso, mudaram-se completamente as visões sobre o além. Logo, as crenças e a mentalidade da época que passa a ser chamada de Idade Média são regidas pelo que a Igreja determina. Nesse sentido, vamos, agora, tecer algumas discussões envolvendo autores e obras deste período a partir da perspectiva da época e ver quais foram as contribuições utilizadas por Suassuna.

2.2 Idade Média

A morte e o medo dela sempre estiveram presentes na humanidade, principalmente por se tratar de um futuro certo e também desconhecido, que foge às explicações racionais. A conduta de um povo, em um determinado período de tempo, tende a ser regida pela crença que esse mesmo povo professa. Na Idade Média, a vida e o comportamento das pessoas eram mediados pela Igreja Católica, seus dogmas e preceitos.

Nesse sentido, a Igreja Católica, de certa maneira, controlava as pessoas através de uma alienação: o comportamento das pessoas era baseado no que a Igreja decretava que era certo ou errado, o que era pecado ou não. Havia, então, um controle social através do medo. A maneira como se vê o além está diretamente ligada à maneira como se encara a morte. Na crença cristã, os chamados pecadores – aqueles que não seguem as doutrinas impostas – não são considerados dignos de entrarem no Paraíso.

Aqui entram, então, as noções de Inferno e de Diabo, responsáveis pela punição desses pecadores e, logo, motivos maiores de tamanho medo. Antonio Carlos de Melo Magalhães e Eli Brandão da Silva apontam como “[...] o Diabo faz parte dos imaginários religiosos, mas nossa hipótese de trabalho é que ele nunca foi assim tão importante como figura, pessoa, representação e força como na Idade Média e depois no renascimento” (*In: MAGALHÃES et al.*, 2012, p.278). Segundo os autores, o diabo tem várias representações, umas mais cômicas e outras mais sérias. O fato é que o cristianismo é o grande responsável pelo avanço da imagem do diabo no mundo ocidental, uma vez que é a partir dessa cultura que ela ganha força.

A variedade de representações se dá conforme a época. Muitas imagens transmitiam muita seriedade, pois eram utilizadas pela Igreja para instaurar o medo nos fiéis e atingir a doutrinação desejada. Outras representações já tinham uma visão popular que beirava a comicidade. Sobre essa gama de variedades representativas do Diabo, reiteram que

Neste sentido, e a partir da compreensão de que a literatura se constrói como intérprete das vivências pessoais e socioculturais do humano, como intérprete de textos verbais e não-verbais, orais e escritos, podemos dizer que a figura do Diabo apenas surge na escrita por meio da expressão literária. Assim, a literatura continua a criar e recriar, refletir e refratar os diversos percursos temáticos e figurativos do Diabo, evidenciando o seu caráter palimpsêmico e pluridiscursivo, possibilitando que se estabeleça em seu interior um produtivo diálogo entre diversos discursos, onde vozes teológicas falam e polemizam com outras entre si. (MAGALHÃES; SILVA, *In: MAGALHÃES et al.*, 2012, p. 283)

Jean Delumeau (2009), ao discorrer sobre o medo, declara que há assustadoras imagens do Diabo, com traços animais e de feiúra. O autor o demarca como “adversário” sobre-humano, “sedutor”, “ardiloso” e “enganador”, como um ilusionista extraordinário e alguém a ser temido, conforme a Bíblia prega. Na literatura, permanece a sugestão de que o demônio engana continuamente os homens com seus encantamentos.

Em seus estudos sobre as representações iconográficas do Inferno e do Juízo Final, Tamara Quírico (2011) consolida que não apenas o Diabo e o Inferno, mas qualquer coisa de caráter malévolo, possui uma série bastante diversa de representações imagéticas – como monstros, animais, etc. – enquanto a representação do bem e do Paraíso permanece inalterada, posto que é único – as imagens dos anjos, por exemplo, permaneceram uniformes durante todos os séculos.

As imagens do Inferno costumavam ser muito mais detalhadas do que as do Paraíso, a evidenciar as punições sofridas pelos ditos pecadores. Tal fato, talvez, remonte-se à questão da memória, para amedrontar os fiéis. À medida que viam essas imagens, eles reconheceriam nelas seus próprios pecados e veriam os castigos que sofreriam em um futuro certo: a morte. Esse temor faria com que se memorizassem essas imagens e se convertessem os fiéis pelo medo.

Quírico (2011) discorre sobre a dicotomia Inferno e Paraíso e afirma que no cristianismo a dualidade alto/baixo é muito evidente, já que a justiça eleva e a falta pesa; ao contrário da concepção antiga, que havia apenas sentido para baixo: o Hades. A verticalidade presente na Idade Média é incontestável. Tudo no Inferno se contrapõe ao Paraíso: luz e trevas, perfeição e desordem, demônios e príncipes.

Segundo a estudiosa, a importância das imagens religiosas na Idade Média se dá pelo fato de as imagens funcionarem como a literatura dos leigos, pois é através delas (embora não seja exclusivamente delas) que os iletrados compreenderiam aspectos religiosos. Elas trabalhavam juntamente com as pregações, que funcionariam como conhecimento prévio.⁵ Ela afirma, ainda, que não existe uma imagem que corresponda fielmente a um texto, como se fosse uma tradução ou ilustração do mesmo, e vice-versa. Não há paternidade de uma imagem, pois ela resulta de vários textos. Nesse sentido, as imagens do Inferno, do Julgamento Final e de outros aspectos religiosos resultam de várias descrições literárias decorrentes do tempo.

Conforme Quírico (2011), inicialmente, nas descrições do Inferno, tinha-se como punições o frio e o calor extremos, mas com o passar do tempo, o calor se tornou predominante. Em algumas encenações teatrais do fim da Idade Média, inclusive, quando se ia representar o Inferno, era muito comum utilizarem recursos de pirotecnia para produzirem os fogos infernais que frequentemente eram descritos nas visões do Além daquele período. Em algumas representações os pecadores são castigados conforme o pecado que cometeram em vida. No entanto, ela contrapõe:

[...] embora a associação entre o pecado e o tipo de purgação esteja presente em muitas das visões medievais do Além, em outras a punição não é explicada, ou não é possível estabelecer uma relação direta entre os

⁵ A autora explica que a observação de imagens sem um conhecimento anterior de nada adiantaria. A visualização da Santa Ceia, por exemplo, sem o conhecimento religioso não teria alguma significação, é aí que entra o papel das pregações.

pecados cometidos em vida e os castigos que o pecador recebe no Além.
(QUÍRICO, 2011, p. 13)

Conforme Delumeau (2009), mesmo que Satã resida no inferno, ele circula nosso universo até o juízo final, e suas imagens são tão importantes quanto as visões do Inferno e do Paraíso, já que é um evento de grande importância na crença cristã. Elas tinham papel de doutrinar, fazendo com que o homem, ao entrar na Igreja, sempre se lembrasse das lamentações que lhe seriam impostas. Elas deveriam suscitar medo e temor nos fiéis, pois ao verem aquelas imagens, eles iriam se imaginar naquela realidade.

De uma forma ou de outra, a intenção desse tipo de imagem seria a de auxiliar o fiel a se preparar de forma mais adequada para a morte e para o posterior juízo, ao fazê-lo meditar sobre os destinos possíveis após a morte e também após o fim dos tempos, visando a mudanças de comportamento enquanto ainda haveria tempo (QUÍRICO, 2010, p. 132)

Como a morte é um destino certo, o Julgamento Final também seria, e essas imagens influenciaram muito como esse evento seria representado posteriormente, fazendo com que leigos se tornassem mais ativos na religião cristã. Na medida em que se tinha, então, imagens do Inferno, do Paraíso e do Julgamento Final, havia também uma mensagem bastante intimidadora: viam-se que no futuro haveria um julgamento, e via-se também as possibilidades irreversíveis depois desse julgamento.

Jacques Le Goff denuncia essa doutrinação da Igreja ao dizer que “a igreja está por toda a parte, no seu papel ambíguo: controlar e salvar, justificar e contestar a ordem estabelecida” (1995, p. 251). Em seus estudos, o autor vai discorrer sobre a questão da salvação eterna, da justiça e do nascimento de um outro espaço do Além chamado Purgatório.

A reflexão dos vivos sobre o além parece-me todavia animada mais pela necessidade de justiça do que pela aspiração à salvação – excepto, talvez, durante breves períodos de efervescência escatológica. O além deve corrigir as desigualdades e as injustiças cá de baixo, deste mundo. Mas esta função do além de correção e de compensação não é independente das realidades judiciais terrenas. Sendo no cristianismo o destino eterno dos homens fixado no Julgamento Final, a imagem do julgamento ganha uma importância singular. (LE GOFF, 1995, p. 252)

O autor afirma que no século XII havia um ideal de justiça, e a justiça terrena era baseada na divina, embora a primeira fosse constantemente falha. Ao falar sobre o pecado

da usura, por exemplo, Le Goff (2004) mostra como a justiça terrena é imperfeita, dando exemplo de príncipes que negociam com judeus (considerados usurários) que não são punidos por terem poder. Segundo o autor, essa situação com Deus seria diferente. Ele salienta, também, que há uma notável diferença entre o pecado consciente e o pecado por ignorância, e que isso influenciaria na hora do Julgamento. Nem sempre quem peca tem consciência de que está pecando e essas pessoas merecem uma chance de redimir esses pecados e não encarar a morte eterna.

Em um estudo sobre o maravilhoso no imaginário medieval, Le Goff afirma que “logo desde as origens os cristãos, ao rezarem pelos seus defuntos, manifestam a convicção de que seja possível uma remissão dos pecados após a morte” (1983, p. 61). Segundo o estudioso, essa remissão se daria no chamado purgatório, um lugar para onde as pessoas iriam para pagar seus pecados e, só depois, alcançariam o paraíso.

Este autêntico “nascimento” do purgatório insere-se numa grande mudança das mentalidades e das sensibilidades ocorrida entre os séculos XII e XIII, em particular numa nova e profunda sistematização da geografia do Além e das relações entre a sociedade dos vivos e a sociedades dos defuntos. (LE GOFF, 1983, p. 61)

A ideia do purgatório está inteiramente ligada à ideia da salvação eterna. É como se fosse um inferno temporário, conforme discorre Le Goff. As punições sofridas pelos homens envolvem o corpo humano (torturas). Poderíamos pensar que isso se dá pelo fato de os pecados também serem ligados à carne, já que a fraqueza do ser humano está frequentemente ligada ao corpo. Sobre o tema, Quírico salienta:

O Purgatório, enquanto região geograficamente determinada do Além cristão, “nasceu” – como oportunamente define Le Goff em sua obra – apenas no século XII. A crença no Inferno como instância definitiva surgiu somente no momento em que o Purgatório foi institucionalizado como dogma pela Igreja. Assim, enquanto Inferno e Paraíso seriam estáticos e perpétuos, o Purgatório seria uma localidade temporal, transitória e de passagem, que existiria somente até o dia do Juízo Final. Instância temporária, sua plena significação se completa somente quando em relação aos dois outros locais ultraterrenos. Para lá se dirigiriam as almas dos homens que em vida pecaram, mas não um pecado tão grave que pudesse impedir um perdão, ainda que não imediato. A salvação, nesses casos, ainda seria possível. (2011, p. 7)

Logo, há três possibilidades de destino que variam conforme os pecadores: os que morrem em estado de pecado mortal irão encarar o castigo eterno, o Inferno; aqueles que carregam pecados leves ou “ignorantes” têm a chance de se purificarem no Purgatório e atingirem a vida eterna; e, por último, os não pecadores, que vão diretamente para o Paraíso, para a vida eterna. Eileen Gardiner revela:

Até meados do século XII, não havia um local distinto conhecido como purgatório. O outro mundo cristão incluiu apenas o céu e o inferno. A purgação era, no entanto, uma parte da vida após a morte, e o lugar da purificação ocupava os confins exteriores do inferno ou do céu, dependendo se a alma era "boa, mas não totalmente boa" ou "má, mas não totalmente má" (1989, p. 13, tradução nossa)⁶

Importante notar também que, nessa concepção do purgatório, dá-se a simultaneidade de ambas as simbologias, a da catábase e a da anábase. O sujeito deve descer ao purgatório – protagonizando uma catábase –, deve pagar por todos os seus pecados para, então, concretizar sua anábase – subir ao paraíso.

Veremos, a seguir, autores e obras importantes que revelam muito bem as noções de morte e do Além-vida conforme o pensamento medieval. Iniciaremos, primeiramente, com a obra *Visions of Heaven and Hell before Dante*, um conjunto de textos escritos na Idade Média – denominados visões – organizado por Eileen Gardiner, sobre o Inferno e o Paraíso antes da *Divina comédia* de Dante. Os textos são fundamentais para entender a mentalidade, a crença daquela época. Faremos reflexões também sobre *A divina comédia*, visto que é o texto mais importante da época dessa temática. Finalizaremos o capítulo, então, elaborando algumas considerações sobre o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, observando-o enquanto autor medieval e ressaltando a sua forte influência em Suassuna.

2.2.1 *Visions of Heaven and Hell before Dante*

Gardiner inicia a obra esclarecendo que se trata de uma coleção das doze mais importantes e influentes visões do Paraíso e do Inferno escritas antes da obra-prima de

⁶ “Until the mid-twelfth century there was no distinct place known as purgatory. The Christian otherworld included only heaven and hell. Purgation was, however, a part of the afterlife, and the place of purgation occupied the outer reaches of either hell or heaven, depending on whether the soul was “good but not totally good” or “bad but not totally bad”.

Dante: *A divina comédia*. A especialista em estudos medievais explica por que optou por tomar o livro do poeta florentino como ponto final de sua coletânea:

A divina comédia foi a culminação de todo o corpo da literatura imaginativa medieval sobre o tema do além-mundo. Sua sistematização da cosmologia do além parece ter terminado a especulação da mente medieval sobre o tema. (GARDINER, 1989, p. 11-12, tradução nossa)⁷

Ela ressalta, em sua introdução, o interesse atual pela literatura da imaginação, por uma literatura que especula a existência de reinos que vão além da nossa experiência física. Segundo a autora, estudos têm procurado definir como conceitos de diabo, inferno e misticismo servem como símbolos e arquétipos para psique individual ou para a sociedade.

As narrativas têm como objetivo descrever o pós-morte, um mundo além dessa vida de acordo com a visão cristã medieval de céu e inferno. Essa perspectiva revela a crença de que, na morte, a alma é separada do corpo para, então, ser julgada conforme a vida que foi levada na Terra. Após esse julgamento, será designado um lugar no além para a alma até o Juízo Final, que definirá um lugar para passar a eternidade. No entanto, essa concepção do Além não é exclusiva do Cristianismo, pois várias religiões têm noções parecidas e provavelmente influenciaram a formação das percepções cristãs.

Gardiner alega ainda que essas visões eram muito populares e, inicialmente, eram escritas como registros de visões que realmente aconteceram. Posteriormente é que elas foram se expandindo, mas inicialmente eram vistas como reais e não ficcionais. Certamente foram demasiadamente usadas pela Igreja de forma didática, a fim de convencer os fiéis de um futuro certo após a morte.

Sobre esse gênero, visões, a estudiosa assevera que nem sempre esse termo é melhor para caracterizar esses textos. Para ela, talvez o termo “experiências” seja mais adequado, já que foram escritas como experiências religiosas que os visionários tiveram que sofrer para conseguirem atingir a conversão, para mudarem de vida. Aqui, mais uma vez, vemos a morte como conhecimento, pois depois dessas experiências eles costumavam mudar completamente, entender a vida e a morte nos preceitos cristãos, para, então, espalhar sua visão para o mundo.

⁷ “The Divine Comedy was the culmination of the entire body of medieval imaginative literature on the subject of the otherworld. His systematization of the cosmology of the otherworld seems to have ended the speculation of the medieval mind on the topic.”

Os textos na Idade Média, portanto, tinham como finalidade maior a conversão através do medo, por isso eram denominados religiosos. Contudo, foi o valor literário que fez com que fossem preservados posteriormente. Gardiner (1989) aponta certo padrão entre os textos. Segundo a autora, geralmente as visões envolvem um indivíduo visionário que tem sua alma separada do seu corpo, ou seja, no momento da sua morte.

A alma normalmente é acompanhada por um guia – um anjo ou um santo – que é responsável por clarear para ela o significado dos lugares que ele vê e o significado da jornada por si só, além de também protegê-la dos demônios. O primeiro lugar a que costumam ir é o inferno, possibilitando uma grande variedade de descrições. Muitos relatam visualizar lugares e punições diferentes para cada tipo de pecado. Apenas em alguns fala-se sobre o Purgatório. Em seguida, costumam ir ao paraíso. Lá, diferentemente da Terra, as almas são separadas conforme a grandiosidade espiritual e não material. Todos os textos vão abordar de forma geral essas noções, diferenciando, na maioria das vezes, apenas a riqueza de detalhes.

Os doze textos são: *St. Peter's Apocalypse*, *St. Paul's Apocalypse*, *Three Visions from Gregory The Great*, *Furseus' Vision*, *Drythelm's Vision*, *Drythelm's Vision*, *St. Brendan's Voyage*, *Charles the Fat's Vision*, *St. Patrick's Purgatory*, *Tundale's Vision*, *The Monk of Evesham's Vision* e *Thurkill's Vision*. Escolhemos dois desses para tecer algumas reflexões e exemplificar o que foi dito.

Em *St. Peter's Apocalypse*, conta-se sobre ressurreição dos mortos, revelada a St. Peter por Cristo. Nessa visão, Cristo mostra a ele o que acontecerá no “último dia”, o dia do Juízo Final. Expõe que os justos e os pecadores ficarão separados para toda a eternidade. Ele alerta que para todos aqueles que se distanciaram da fé em Deus e cometeram pecados, enchentes de fogos serão soltas e a escuridão e obscuridade irão revestir o mundo todo, a água, o mar irá se transformar em fogo e irá queimar todos.

Há uma ênfase maior nas descrições das sentenças dos pecadores, talvez porque St. Peter afirma que irá passar a palavra de Cristo para as pessoas e o medo de uma eternidade bastante cruel é uma ferramenta bastante eficaz de convencimento. Cada punição é dada conforme o pecado cometido em vida e a eternidade da sentença é um aspecto muito importante. Cristo afirma que “Os injustos, os pecadores e os hipócritas permanecerão nas profundezas das trevas que não passarão; E sua punição é fogo. Os anjos levarão seus

pecados para fora e prepararão para eles um lugar onde serão punidos para sempre.” (GARDINER, 1989, p.5, tradução nossa)⁸

Dois anjos aparecem com frequência: Uriel e Ezreal (o anjo da ira). Ambos tinham como função trazer os pecadores e aplicar as sentenças proclamadas. Vários são os tipos de pecadores explicitados, assim como as punições. Aqueles que praticam blasfêmia; as mulheres que instigam os homens a cometerem fornicação e trazem predição a suas almas, e o homens que dormem com elas; assassinos; mulheres que tiveram filhos antes da hora, corrompendo os planos de Deus; traidores, os caluniosos; os que confiaram nos ricos e não em Deus; as mães solteiras; os usurários; mulheres que dormiram com outras mulheres e homens que dormiram com outros homens; aqueles que abandonaram os comandos de Deus e seguiram os do diabo, entre outros. Para cada um desses pecados, um julgamento e um veredito.

Já os justos poderão ter a justiça que não tiveram em vida. “Eles verão justiça executada sobre aqueles que os odiaram, quando Ezreal os castiga, e o tormento de cada um será para sempre, de acordo com suas ações” (GARDINER, 1989, p.10, tradução nossa).⁹ Um ponto interessante, no que tange os pecadores, é a questão da misericórdia. Aparentemente, Deus, nessa concepção medieval, não é nem um pouco misericordioso. É, sim, muito cruel. Cristo, ao falar sobre as súplicas dos pecadores por compaixão, diz que eles são punidos com tormentos ainda maiores. Apenas os justos e eleitos serão dignos de salvação, não há piedade pelos outros. Somente os eleitos entrarão para o reino de Deus e conhecerão a vida eterna.

Em *Furseus' Vision*, temos a história de Furseus, um homem muito virtuoso, de ações excepcionais, que costumava converter os não crentes em Cristo e reafirmar o amor daqueles que n'Ele já acreditavam. Ele construiu um monastério e se dedicava a ler livros sagrados e praticar aquilo que ele havia aprendido. Um dia ficou doente e sua alma se separou do seu corpo, dando-lhe oportunidade de conhecer o Paraíso. Depois de três dias ele voltou para o seu corpo e contou sua experiência, a fim, principalmente, de alertar aqueles que permaneciam não crentes. Importante ressaltar que não é o próprio Furseus que narra a história, mas alguém que a conheceu através do livro que conta sua história de vida.

⁸ “The unrighteous, the sinners, and the hypocrites will stand the depths of darkness that will not pass away; and their punishment is fire. Angels will bring forward their sins and prepare for them a place where they will be punished forever.”

⁹ They will see justice carried out on those who hated them, when Ezreal punishes them, and the torment of every one will be forever, according to his or her deeds.

Conta-se que, em direção ao Paraíso, muitos espíritos do mal tentaram impedir que a jornada acontecesse, mas os anjos o protegeram fazendo todos os esforços deles serem em vão. De todos os acontecimentos, o narrador se ateu principalmente à visão dos fogos que iriam consumir o mundo. De acordo com os anjos, cada um era designado para cada tipo de pecado: o primeiro seria para as pessoas que não cumprissem as promessas do batismo e se rendessem aos trabalhos do diabo; o segundo é para os cobiçosos, para aqueles que preferem os ricos a Deus; o terceiro é para aqueles que discordam dos dogmas estabelecidos e o quarto e último para os perversos. Os quatro fogos iriam se juntar e formar uma grande chama para punir todos os pecadores. Os que não pecaram não podem ser queimados pela chama e serão salvos.

Após acordar, Furseus pregou a todos aqueles que desejavam correção a sua experiência. Percebe-se, nesse segundo exemplo, a ênfase que se é dada na questão do julgamento, dos pecados e das punições. As visões medievais do pós-morte, portanto, conforme foi dito anteriormente, por serem ligadas ao cristianismo, estão fortemente ligadas à questão do medo, pois era através da instauração desse que se mantinha o controle e se convertiam as pessoas.

Essas visões, como vimos, desembocam na *Divina comédia*, que, a seguir, também será fruto de nossas reflexões:

O gênero de visões medievais do céu e do inferno culminam com a *Divina comédia* de Dante. Ele estava completamente familiarizado com a tradição; E com base nos séculos de especulação que precederam sua obra, Dante foi capaz de preparar um sumário coeso, imaginativo, literário e brilhante do assunto. Depois dele o tópico, na verdade, morre. Certamente há outros fatores, intelectuais e religiosos, responsáveis pelo fim do gênero, mas com Dante não desaponta, mas goza de uma apoteose final e gloriosa. (GARDINER, 1989, p. 11-12, tradução nossa)¹⁰

¹⁰The genre of medieval visions of heaven and hell culminate with Dante's Divine Comedy. He was completely familiar with the tradition; and based on the centuries of speculation that preceded his work, Dante was able to prepare a cohesive, imaginative, literary and brilliant summation of the subject. After him the topic, in effect, dies. There are certainly other factors, intellectual and religious, responsible for the end of the genre, but with Dante it does not whimper away but enjoys a final, glorious apotheosis.

2.2.2 *A divina comédia*¹¹

Como se sabe, a *Comédia* relata a viagem que Dante empreendeu para visitar os três reinos do além-mundo cristão: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Italo Eugênio Mauro (2016), em sua nota introdutória, atenta-se ao realismo da obra dantesca, afirmando que se trata de uma alegoria do mundo real. Ainda segundo o tradutor,

O poema é dividido em três livros, cada um formado por 33 cantos (com exceção do Inferno, com 34, já que o primeiro canto serve de introdução ao conjunto do poema), escritos em tercetos decassílabos rimados de modo alternado e encadeado, segundo o esquema ABA BCB CDC DED, e assim por diante. Essa estrutura métrica, conhecida como terza rima, terzina dantesca ou rima encadeada, foi originalmente criada por Dante para a *Divina comédia*. Além disso, vale notar que o esquema métrico e o número de cantos correspondem a múltiplos de três, número que simboliza a santíssima trindade da religião cristã. (MAURO, *In*: ALIGHIERI, 2016, p. 21)

A jornada inicia-se no Inferno, assim como nas Visões, depois dirige-se ao Purgatório e, por fim, ao Paraíso. Virgílio, consagrado poeta latino, é quem guia Dante no Inferno e no Purgatório, pois representa a razão humana. Não guia o poeta medieval no Paraíso por não ser digno de entrar, ficando a função a cargo de Beatrice.

As representações iconográficas do Além são muito diversas. São vários espaços, formas e ambientes. No Inferno, por exemplo, encontramos fogo, selva, gelo e deserto. As representações do Inferno sempre chamaram muito a atenção e despertaram curiosidade nas pessoas. Delumeau afirma que

A divina comédia (cujo autor morreu em 1321) marca simbolicamente a passagem de uma época a outra e o momento a partir do qual a consciência religiosa da elite ocidental deixa por um longo período de resistir à convulsão do satanismo. Ela só se recuperará no século XVII. Essa obsessão ganha duas formas essenciais, ambas refletidas pela iconografia: um alucinante conjunto de imagens infernais e a ideia fixa das incontáveis armadilhas e tentações que o grande sedutor não cessa de inventar para perder humanos. (2009, p. 355)

¹¹ Salienta-se que não buscamos tratar muito detalhadamente a obra de Dante, optamos por dissertar apenas aspectos gerais que nos auxiliem na compreensão da visão do além-mundo na Idade Média e que nos possibilite fazer uma conexão com Ariano Suassuna, o foco deste estudo.

Tanto quanto o Inferno, a própria imagem do Diabo aguça a criatividade das pessoas. Inclusive, muitas dessas imagens se opõem paralelamente à Santíssima Trindade. Sobre isso, Quírico) explica:

[...] não era incomum que o Diabo fosse representado como um ser tricéfalo, conforme a descrição dantesca, em oposição à Trindade divina. Para Dante, à “Divina Potestade”, ao “supremo saber” e ao “primo amor”, estariam contrapostos a impotência, a ignorância e o ódio do Diabo. (2011, p. 15

Isso fica bastante claro no último canto do Inferno, quando Dante descreve com horror seu encontro com Lúcifer.

Se belo foi quão feio ora é o seu modo,
e contra o seu feitor erguei a frente,
só dele proceder deve o mal todo

Mas foi o meu assombro inda crescente
quando três caras vi na sua cabeça:
toda vermelha era a que tinha à frente,

e das duas outras, cada qual egressa
do meio do ombro, que em cima de ajeita
de cada lado e junta-se com essa,

branco-amarelo era a cor da direita e,
a da esquerda, a daquela gente estranha
que chega de onde o Nilo ao vale deita. (ALIGHIERI, 2016, p. 249)

O quadro que Dante tenta nos mostrar é o de um Inferno extremamente cruel e impiedoso. Todos os pecadores irão pagar por seus pecados pela eternidade, um sofrimento infinito. Misericórdia e esperança são algo que não existe nos círculos infernais. Vide as escritas da porta de entrada do Inferno:

ANTES DE MIM NÃO FOI CRIADO MAIS
NADA SENÃO ETERNO, E ETERNA EU DURO.
DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VOIS QUE ENTRAIS. (ALIGHIERI,
2016, p. 46)

O Purgatório funciona como um Inferno provisório. Vê-se lá toda a questão do sofrimento e das punições também em níveis, mas já não é mais eterno. É assim porque lá

residem aqueles que pecaram, mas se arrependeram. Desse modo, assim que “cumprirem sua pena”, poderão entrar no Paraíso para a eternidade, como vimos nos estudos de Le Goff.

Nas Visões do além-mundo nem sempre o Purgatório aparecia. Podemos dizer que já havia indícios, pois em algumas já se mencionava o lugar. No entanto, Dante foi quem mais contribuiu para solidificação dessa imagem. Há, no Purgatório de Dante, um fogo purificador, que mesmo Dante tem que atravessar para que expie todos os seus pecados e possa se adentrar ao Paraíso. Já no Paraíso encontramos aqueles dignos da salvação eterna. Assim como o Inferno e o Purgatório, a arquitetura do Paraíso dantesco também é dividida em camadas. Conforme Quírico (2010, p. 141)

Dante em sua *Commedia* explicita que os céus de seu Paraíso se referem a graus diversos de beatitude; quanto mais distante do centro inundado de luz, menor a bem-aventurança do eleito. Se iconograficamente, portanto, a representação do Paraíso possui um interesse muito menor do que o Inferno, teologicamente ela apresentaria a maior de todas as recompensas possíveis.

Um dos momentos mais importantes dessa parte da obra é quando Dante olha para Deus e, de forma bastante simétrica – já que ele vê um Diabo tricéfalo – ele narra a visão da Santíssima Trindade. Muito significativo também, foi a oração de São Bernardo para a Virgem Maria, que dialoga muito com a perspectiva de Suassuna.

Ó Virgem Mãe, filha do Filho teu,
humilde e mais sublime criatura,
pedra angular do desígnio do Céu;

Tu foste aquela que a humana Natura
assim enobreceu, que o seu Feitor
não desdenhou de assumir sua figura.

Reacende-se no ventre teu o Amor,
por cujo talento, na eterna bonança,
germinou aqui esta divina Flor.

Raio és aqui que um Sol meridiano lança
de caridade e, entre os mortais, na Terra,
és a perene fonte de esperança.

Tal é teu império que, por certo erra
quem busca a Graça, e a ti não recorre,
como a voar sem asas quem se aferra.

Não só a benignidade tua socorre

a quem a implora, mas, por tua vontade,
antes do rogo, muita vez, já ocorre.

Em ti misericórdia, em ti piedade,
em ti grandeza; é em ti que se consuma
quanto haja uma criatura de bondade.

Ora, este que da ínfima pra suma
situação do Universo olhando vem
vidas espirituais, de uma em uma,

A Graça pede a ti que também
a virtude dos olhos seus levantes,
por subir à visão do Santo Bem.

E eu que por minha vista nunca antes,
que ora por sua, mais ardi, toda prece
te oferto, e espero que sejam bastantes

pra que da névoa ele se desempece
da humanidade sua, tão que de Deus
tenha a visão que a tua graça oferece. (ALLIGHIERI, 2016, p. 724)

Maria é um dos personagens mais importantes da obra de Suassuna, sempre vista como aquela que intercede pelos pecadores, pois, humana que foi, entende dos conflitos mundanos. Os versos de Dante também demonstram essa interpretação ao dizerem que ela é o símbolo da fonte perene de esperança entre mortais. Piedade e misericórdia compõem a figura da Virgem tanto nos versos do poeta italiano quanto no teatro do autor paraibano. Contudo, falaremos com mais profundidade sobre a importante imagem de Maria mais à frente, quando analisarmos especificamente as obras de Suassuna. Por agora, atenhamo-nos à conexão entre os dois autores.

Diante do exposto podemos notar que, estruturalmente, as *Visões* organizadas por Gardiner e *A divina comédia* muito se assemelham. Suassuna não aborda o além-mundo da mesma forma que essas obras, o vínculo entre elas está na noção de Julgamento Final, no uso de símbolos do imaginário católico e na cosmogonia do pós-morte (inferno-purgatório-céu). Enquanto nas obras medievais há toda uma caminhada pelo além-mundo, possibilitando um conhecimento que apenas a morte pode prover, Ariano prefere focar no próprio Julgamento, tanto que nada nos é narrado sobre os personagens depois que vão ao lugar para onde foram designados.

Há apenas um personagem, no *Auto da Compadecida*, que parece estabelecer mais uma conexão entre os autores de diferentes épocas: João Grilo, assim como os personagens

visionários que voltavam do além-mundo para contar a todos os desígnios divinos, também voltou ao mundo dos vivos, na forma de uma segunda oportunidade, com todo o conhecimento que a morte pode ter-lhe oferecido. Ele não conheceu os cenários como os personagens visionários, mas presenciou um Julgamento e, ele mesmo foi julgado, algo que, provavelmente, foi responsável por mudar suas atitudes em vida, ou seja, houve um fim semelhante quando se comparam todas as obras.

Mudando um pouco o cenário, veremos, agora, as contribuições de Gil Vicente. A leitura do autor português é indispensável, já que as semelhanças entre ele e Suassuna são evidentes. Discutiremos sobre o autor focando em sua obra *O Auto da Barca do Inferno*.

2.2.3 *O Auto da Barca do Inferno*

Em Portugal Gil Vicente consagra-se como um nome muito importante. No teatro de Suassuna, inclusive, notam-se de maneira bastante implícita e explícita importantes raízes ibéricas, principalmente a influência de Gil Vicente, que igualmente escreveu sobre a justiça após a morte, num contexto de fim da Idade Média. A tríade das barcas, de que o *Auto da Barca do Inferno* tem sido o mais referido, o dramaturgo português relata o embarque dos mais diversos tipos humanos, diante de uma praia (supostamente a praia do Purgatório), a partir de duas embarcações que se oferecem: a Barca da Glória ou a Barca do Inferno.

No *Auto da Barca do Inferno*, os personagens são nomeados conforme sua profissão, de modo que cada um representa de forma geral um tipo de pessoa. São eles: o fidalgo (que representa a nobreza que vive no luxo); o Onzeneiro (a ganância e a avareza); o Parvo (inocência e humildade); o sapateiro (desonestidade); o frade com sua amante (falso moralismo religioso); a Alcoviteira (bruxaria e prostituição); o Judeu; os representantes da lei (manipulação da justiça para o próprio bem) e os quatro Cavaleiros que lutaram pelo Cristianismo. Na medida em que iam chegando à praia, eram julgados pelo Anjo e pelo Diabo: apenas o Parvo e os quatro Cavaleiros foram salvos.

Essa estrutura de julgar personagem por personagem se aproxima muito à de Suassuna. Porém, na obra do autor português quem realiza o julgamento são o anjo e o diabo apenas, sem nenhum tipo de intercessão e nada de misericórdia. O tema do Juízo Final e a visão cristã de justiça de Gil Vicente e Suassuna são bem próximos. No entanto, como já vimos, na obra de Suassuna o julgamento é realizado por Cristo e pelo Diabo, e Maria surge como

a intercessora dos pecadores, dando margem à misericórdia e certa flexibilização nas sentenças.

De forma geral, o autor paraibano e o português em muito se assemelham: escrevendo autos religiosos, os dois autores, apesar da distância histórica que os separa, compõem quadros cômicos de personagens, representados pelo excesso de atitudes e por suas formas caricaturais. A opção pelo cômico é intencional, já que o objetivo da comédia é imitar homens inferiores, é tratar do que envergonha e não do que orgulha, Gil Vicente e Suassuna fazem isso muito bem, pois seus personagens são sempre “corrompidos” e “[...] o cômico instala-se como uma forte crítica aos desvios e vícios da sociedade [...]” (PETRY, 2010, p. 4).

Eles não só têm em comum a comicidade das farsas e a religiosidade dos autos, mas também uma série de construções dramáticas às quais se ligam utilizando recursos da retórica popular. São autores que buscam na linguagem popular uma fonte para os temas, os diálogos e os tipos de personagens em suas peças. (PETRY, 2010, p. 3).

Além disso (e talvez seja este o traço que mais os identifica), ambos acreditam que a única justiça que de fato acontece é a supraterrena. Para ambos, a justiça dos homens é falha e somente a justiça divina é perfeita. Livia Petry (2010, p.5) ainda afirma que

Para Gil Vicente, só há uma instância onde os homens podem ser julgados com verdadeira justiça, e essa é uma instância supraterrena. Somente o céu ou o inferno podem decidir com justiça sobre as fraquezas humanas. Somente o sobrenatural, que está além das aparências mundanas, é harmônico, ético, infalível. Fora do mundo celestial não há ordem, as leis são desobedecidas. Apenas o diabo e o anjo podem decidir sobre que destino dar aos homens após sua morte. Mas é necessário morrer, não estar mais no mundo, para dar-se conta de que há uma lei mais alta e implacável. No mundo terreno não existe consciência, e as leis que existem são constantemente burladas

Nota-se essa visão de que a justiça terrena é imperfeita e a supraterrena correta na fala de Rosinha, de *A pena e a lei*, que durante uma investigação recebe quinhentos mil réis de Vicente e diz:

Rosinha (depois de receber): muito bem, senhores, a autoridade está pronta! Absolutamente imparcial, disposta a esclarecer se houve *engano* da parte do senhor fazendeiro Vicente Gabão, ou se houve *algum descuido* da parte do honrado cidadão, vaqueiro Mateus das Cacimbas (SUASSUNA, 2005, p. 68).

Logo, o que os diferencia é que Suassuna está sempre considerando um cenário possível de salvação no além-mundo através da intercessão, algo que ocorre de forma diferente nos autos de Gil Vicente, pois, conforme Petry: “para Ariano Suassuna, a ligação de seus personagens com Deus se dá de forma diferente e muito mais flexível” (2010, p. 14). Os tipos de personagens presentes em suas obras são, em geral, cidadãos sofredores do Nordeste e, portanto, merecem um julgamento menos categórico. A condição social é um fator razoavelmente amenizador e justificador dos pecados.

Ainda segundo Petry, “há em Suassuna toda uma moral cristã, bem como em Gil Vicente, mas ela se distingue da moral do dramaturgo luso na medida em que olha para os homens com maior benevolência, compreendendo seus erros e perdoando-os” (2010, p. 15). A partir de todas essas reflexões prévias, é pertinente que, agora, comecemos a nossa análise específica da obra *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna.

Capítulo 3

A LEI QUE SE TRESPASSA E A PENA QUE AFLIGE

Durante todo o percurso de nosso estudo, visualizamos as intenções de Ariano Suassuna em suas obras, além de possíveis diálogos com obras de autores de diferentes épocas. A partir de agora, discorreremos sobre o processo de construção de seus personagens e enredos. Nesse sentido, buscaremos algumas teorias que possam fortalecer nossa compreensão desse processo, além de fazer, ainda, uma abordagem intratextual, ou seja, mesmo que o corpus da pesquisa seja *A Pena e a Lei*, outras obras do autor que nos pareçam estabelecer uma harmonia poderão ser mencionadas.

3.1 O enredo: a justiça após a morte

A pena e a lei é um dos textos mais experimentalistas e ambiciosos de Suassuna: mistura teatro de mamulengos, histórias populares de trovadores nordestinos, bonecos e a festividade ibérica medieval. Trata-se de uma representação do Nordeste, formado por um universo ao mesmo tempo popular, erudito, metafísico, cômico, farsesco e dramático. A exemplo do *Auto da compadecida*, Suassuna configura a peça em três atos e também coloca em cena personagens envolvidos pelo drama da existência social nos primeiros atos, e o julgamento do além no último. Segundo Otilia Braga (2007, p. 9)

A Pena e a Lei, peça escrita em 1959, resulta de um trabalho de reelaboração de duas obras anteriores de Suassuna: o entremez Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito e A Inconveniência de Ter Coragem, esta última já derivada, também, de O Processo do Cristo Negro. Correspondendo a um período de grande maturidade literária do autor, A Pena e a Lei reúne diversas manifestações da intertextualidade preconizada nos princípios da 'armorialidade': o texto no texto, a recuperação de figuras do teatro popular e do mamulengo, a colagem de trechos musicais baseados nos diferentes ritmos da cantoria popular nordestina.

Logo no início, Cheiroso, representando o dono do mamulengo com Cheirosa, justifica para o público o nome da peça, deixando bem claro que a temática principal é o que o título sugere.

- O presente presépio de hilaridade teatral denomina-se A pena e a lei porque nele se verão funcionando algumas leis e castigos para disciplinar

os homens. E, como era de esperar, tudo isso tem de começar por algumas transgressões da lei, pois quando se traçam normas e sanções, aparece logo alguém para transgredi-las e desafiá-las. (SUASSUNA, 2005a, p. 12)

Esse enredo é muito comum nas obras de Suassuna, mesmo que não tão escancarado, a justiça é um tópico bastante recorrente. Veremos que a noção de justiça de Suassuna não é algo maniqueísta, as ações de seus personagens são levadas em consideração, mas não apenas. O contexto em que eles vivem também é fundamental para a formulação de um julgamento justo. O próprio Cheiroso, ao anunciar o início do primeiro ato – *A inconveniência de ter coragem* – demonstra e reafirma a ideia de que esse contexto não é muito complacente ao dizer que “a coragem é coisa improvável e carga pesada neste mundo de surpresas e disparates”. (SUASSUNA, 2005a, p. 12)

No primeiro ato conhecemos alguns dos personagens principais: Cheiroso e Cheirosa são responsáveis pelo desenvolvimento da trama e, portanto, irão representar mais de um papel (Marieta, Maria, Cristo); Benedito, Pedro, Marieta, Vicentão e Cabo Rangel (Rosinha).

O enredo do primeiro ato consiste na tentativa (frustrada) de Benedito em ficar com Marieta através de toda a articulação de um plano para enganar Vicentão e Rosinha, dois valentes que também queriam ficar com a moça. O plano consistia em estabelecer uma falsa comunicação entre os dois pretendentes em que Benedito seria o mensageiro. O plano por si só fora muito bem articulado e até havia funcionado. No entanto, Benedito não conseguiu ficar com Marieta, pois ela decidiu ficar com Pedro, seu amigo que presenciara todo o desenrolar do plano e, por algum acaso, era ex noivo da moça de outros tempos e ocasiões.

Essa primeira parte da trama é muito importante para começarmos a conhecer o espírito picaresco de Benedito que consiste, em traços gerais, no uso de artimanhas para conseguir o que quer ou precisa. Logo adiante iremos abordar mais profundamente a noção do pícaro.

Como já havíamos dito anteriormente, no primeiro ato todos os personagens são representados como bonecos de mamulengo, com gestos totalmente mecanizados e rápidos. A intenção do autor seria mesmo mostrar como é a vida terrena: automática, comparando as pessoas com bonecos, seres que não possuem o poder de escolha e estão sujeitos a se adequarem a tudo o que a vida impõe. Cheiroso finaliza o ato na mesma linha de pensamento em que começou: de que a vida pode ser bastante complexa e injusta.

– A vida traiu Rosinha,
Traiu Borrote também.
Ela trai a todos nós,

Quando vamos, ela vem,
Quando se acorda, adormece,
Quando se dorme, estremece,
Que a vida é morte também. (SUASSUNA, 2005a, p. 52)

Essa perspectiva sobre a vida, sobre a justiça e sobre a morte deve ficar muito clara pois reflete o discernimento de Suassuna e irá refletir no desenrolar do enredo. Ou seja, o autor não joga simplesmente na história personagens soltos que cometeram alguns pecados e, portanto, serão julgados e sentenciados. Há uma complexidade muito maior presente em suas tramas: a vida é árdua, é injusta e, por isso, faz-se necessário, às vezes, agir de forma considerada errada para sobreviver. Deve-se ter isso em mente quando abordarmos o Julgamento Final. O seguinte trecho do Auto da Compadecida exemplifica muito bem essa percepção:

A Compadecida – É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero admirador. Já com esses dois a acusação é por outro lado. É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta 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 medo. (SUASSUNA, 2005b, p. 149)

Enquanto o primeiro ato concentrou-se na condição dos personagens, a ênfase do segundo será na justiça. Nomeado *O caso do novilho furtado*, o ato se passa em uma delegacia e, como o próprio nome já diz, trata da tentativa de descoberta e de julgamento do furto de um novilho. Cheiroso introduz muito bem as intenções do autor ao dizer:

– Muito bem, com alguns dos atores já vistos, mostraremos: letra a: que os homens têm que viver com medo da polícia e do inferno; letra b: que, se não houvesse a justiça, os homens se despedaçariam entre si; letra c: que existem casos em que a justiça acerta seus julgamentos... (SUASSUNA, 2005a, p. 56)

Trata-se de um caso típico de julgamento terreno. O caso é que o novilho de Vicentão teria desaparecido, e o fazendeiro vai ao delegado Rosinha prestar queixa contra seu funcionário Mateus. Vicentão é descrito muitas vezes como avaro, egoísta, do tipo de pessoa que não ajuda absolutamente ninguém. Mateus, diante de toda essa situação, pede

socorro a Benedito, que, com sua, esperteza, irá ajudar: “– Então fique aí e veja se impede Seu Vicentão de falar com o Delegado antes de mim. Eu vou buscar Benedito: ele é esperto e já foi vaqueiro de Seu Vicentão. Conhece as manhas dele e assim pode ser que dê um jeito nisso.” (SUASSUNA, 2005a, p. 12)

O uso das artimanhas de Benedito seria necessário uma vez que as chances de haver um julgamento justo eram ínfimas já que Mateus era de classe social desfavorecida. Como prova disso temos a fala de Vicentão, que, usando de sua posição social, julgava-se detentor da verdade: “Eu sou um fazendeiro, uma pessoa de certa ordem, e minha palavra não pode se trocar pela de meu vaqueiro” (SUASSUNA, 2005a, p. 61). Assim, como no trecho acima, Suassuna mostra várias vezes como a justiça terrena é tendenciosa e, por isso, falha. Os homens não detêm o benefício da onisciência e de verem tudo e, portanto, seus julgamentos são conduzidos ou por uma visão fracionada da realidade, ou simplesmente por algo que eles prefiram acreditar. Vejamos isso na própria fala de Benedito: “– Rosinha velho, esse mundo é tão complicado que nele é quase impossível descobrir o que é verdade e o que não é.” (SUASSUNA, 2005a, p. 64)

Mostra-se que os homens estão sujeitos à corrupção e a sua justiça, logo, está viciada. A primeira jogada de Benedito foi arrumar para Mateus trazer de “presente” para Rosinha um carneiro. A oposição, percebendo tal feito, age do mesmo modo para tentar impedir a falsa imparcialidade revelada por Rosinha. Vejamos os trechos. Primeiro, Rosinha diz: “– Agradeço pelos pobres presos de Taperoá. Obrigado, meu caro Mateus! Pode contar com a imparcialidade da justiça a seu favor! ” (SUASSUNA, 2005a, p. 65). E então, em sua conversa com Marieta:

Marieta – Foi Benedito! Ele trouxe aquele carneiro para o Cabo! É preciso dar dinheiro também! [...]

Rosinha *depois de receber* – Muito bem, senhores, a autoridade está pronta! Absolutamente imparcial, disposta a esclarecer se houve engano da parte do senhor fazendeiro Vicente Gabão, ou se houve *algum descuido* da parte do honrado cidadão, vaqueiro Mateus das Cacimbas! (SUASSUNA, 2005a, p. 67-68)

A escolha das palavras ditas por Cabo Rosinha é bastante interessante. Primeiro, a sua necessidade de reafirmar a todo tempo a suposta imparcialidade da justiça que, na verdade, é inexistente. Suassuna evidencia ainda mais a ironia disso tudo quando o delegado diz “a imparcialidade da justiça a seu favor”, uma contradição clara, pois se algo é imparcial não pode estar a favor de ninguém. Percebe-se, ainda, que depois de receber de ambos, do

acusador e do acusado, as palavras usadas pelo delegado são diferentes: não se fala mais em roubo, fala-se sem engano ou em descuido. Suassuna monta esse cenário propositalmente com o intuito de mostrar e criticar o fato de a justiça dos homens ser, na verdade, muito injusta e imperfeita, uma vez que é bastante tendenciosa.

Esclarecido o caso – Vicentão teria mandado Mateus levar o novilho para o açougue e se esquecido disso – Benedito traz falas interessantes que resume o que dissemos acima:

– A licença e o recibo estão aqui, Mateus tirou uma certidão na Prefeitura! Está vendo, Vicentão? Está vendo, Cabo Rosinha? Está tudo em ordem ou não? “Um novilho malhado, filho de Garça e Cacheado, pertencente a Vicente Gabão”. Está vendo? Estão vendo como são as coisas? Vicentão pensou que o novilho vendido tinha sido roubado: enganou-se! João viu Mateus passar com o novilho; com um pouquinho de areia que eu joguei nos olhos dele, duvidou do que tinha visto: enganou-se! Padre Antônio esteve com Mateus numa quinta, pensou que fosse na outra, enganou-se! E o cabo Rosinha acreditou nele, só porque era um padre: enganou-se! Pensem um pouco nisso antes de julgar os outros e, sobretudo, antes de acusar alguém de roubo com tanta leviandade. (SUASSUNA, 2005a, p. 82)

O fato é que esse esclarecimento era falso, mas Benedito não sabia disso. Joaquim, irmão de Mateus e antigo funcionário de Vicentão, havia roubado o novilho. No entanto, ao contrário do que se pensa, não o fez por pura maldade ou malandragem, fez por necessidade, já que seu antigo patrão havia o despedido sem pagar absolutamente nada.

Joaquim – Quem sabe, Benedito? Seu Vicentão me botou pra fora da terra e não quis me pagar nem a meia do algodão que eu deixei lá. Na quinta, o novilho malhado aparece por aqui, desgarrado, certamente acompanhando o outro que você vinha trazendo para o açougue: eu dei uma volta por trás do Correio, tangi o bicho e vendi a uns boiadeiros de São João de Cariri que passavam pela estrada. Assim, cobrei o preço do meu algodão. Seu Vicentão Borrote moveu esse processo, mas perdeu e eu não tive que pagar nem as custas, porque vocês se encarregaram de tudo e o carneiro foi dele. (SUASSUNA, 2005a, p. 93)

No terceiro ato temos a morte dos personagens e seu (re)encontro no além-mundo. Neste último ato fica bem nítido para o leitor que Cheirosa atua de certa forma como portavoz de Suassuna. Ao ser questionado por Cheirosa se o último ato aconteceria novamente no Céu, o dono do mamulengo responde que sim e ela retruca como se estivesse falando com o próprio Ariano: “Cheirosa- Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o *Auto da Compadecida!*” (SUASSUNA, 2005a, p. 98). Novamente é

possível visualizar a morte como possibilidade de enxergar as coisas como realmente são. Suassuna sabiamente metaforiza a vida como cegueira, assim como nas várias obras anteriores que vimos, o *post-mortem* é o período em que é possível enxergar tudo com maior clareza.

Cheiroso – Muito bem, respeitável público! Afinal de contas, seja pela porta da frente, seja por portas travessas, o fato é que a justiça se faz! E se é possível ver isso agora que somos cegos, quanto mais depois, quando tivermos bons olhos para enxergar! É de certa forma o que quero dizer, ao anunciar que, agora, vamos representar como gente! E, modéstia à parte, desta vez eu entro diretamente no jogo para representar o papel de Cristo! (SUASSUNA, 2005a, p. 98)

O ato se concentra principalmente na morte dos personagens e no julgamento deles. Muitas críticas são feitas nesta parte da obra. Suassuna deixa bem explícita a sua opinião e desaprovação em relação à situação do nordestino pobre, das injustiças da vida. A fala de Benedito traduz muito bem o sentimento do autor de descontentamento com a estrutura hierárquica vigente no sertão.

– Por que não tomam vergonha e organizam um governo melhor? Em vez disso, vamos pegar os vaqueiros, os moradores, os trabalhadores de enxada, e montar nas costas deles! O mundo que eu conheci foi uma cavalhada: os grandes comerciantes de fora, montados nos de dentro; os de dentro, nos fazendeiros; os fazendeiros, nos vaqueiros; os vaqueiros, nos cavalos! (SUASSUNA, 2005a, p. 103)

Suassuna não economiza críticas e é, a todo tempo, bastante direto. Prestes a serem julgados, os personagens reivindicam um julgamento do próprio Cristo, afinal, é graças a Ele que tudo existe, inclusive as dificuldades da vida. Remonta-se, aqui, a percepção de que o homem não é responsável por si só por todas as suas ações em vida. O autor a cada momento nos mostra que não deve haver maniqueísmo no julgamento, pois existe um contexto em que os personagens estão inseridos e esse contexto os leva a agir com determinadas condutas, na maioria das vezes, por puro instinto de sobrevivência.

Benedito – Então, Vossa Excelência vai me desculpar, mas, antes disso, que 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! (SUASSUNA, 2005a, p. 141)

Suassuna lança a imagem de Cristo sendo julgado novamente por ter criado a vida e, portanto, também a morte. A intertextualidade bíblica no ato é muito evidente e pode ser notada durante várias passagens. A própria morte dos personagens remonta a morte de Cristo, que morreu pela humanidade. A relação entre as pessoas é que causa a morte delas: o padre morre por causa de Marieta, que morre por causa de Pedro, que morre por causa de Benedito, que morre por causa de Vicentão.

Para deixar ainda mais nítido que é o vínculo entre os indivíduos que causa a morte deles, e não as pessoas diretamente – por exemplo, um matar o outro –, Suassuna muda e transfigura a causa da morte dos personagens. Benedito não morreu porque se acidentou, morreu de raiva da pedra em que ele bateu; Pedro morreu de nervoso por Benedito, não porque bateu o caminhão; Marieta morreu de besta, não de doença, e assim por diante. Elementos extremamente humanos escolhidos pelo autor para mostrar o aspecto mundano/terreno e intrapessoal da morte de seus personagens.

Cheiroso – Em suma, cada um de vocês morreu por causa do outro. É a primeira acusação do processo, porque os homens morrem do convívio com os demais. Se vocês não herdassem o pecado e a morte, se não fossem obrigados às injunções 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? (SUASSUNA, 2005a, p. 143)

São várias as insinuações bíblicas. Pedro e Marieta são as referências mais simbólicas. Marieta por, depois de morta, assumir seu verdadeiro nome, como se fosse sua verdadeira identidade: Madalena, nome muitas vezes ligado à ideia de pecado nos relatos bíblicos. Pedro também tem uma importância mítica pois é remontado o episódio bíblico da “Negação de Pedro”¹². Assim como na bíblia, o Pedro de Suassuna nega conhecer Cristo e, diante disso, questiona-se:

Cheiroso – Três vezes! O galo acaba de cantar. O Cristo está novamente a caminho de sua Paixão. João, poeta, e Maria Madalena, ex prostituta, estão ao seu lado. Primeira pergunta do Acusador: Vale a pena fazer parte da

¹² Nas narrativas do Evangelho conta-se que Cristo teria profetizado que Pedro negaria conhecê-lo três vezes antes do dia amanhecer, até que o galo cantasse na manhã seguinte. Quando Jesus foi preso, Pedro de fato o renegou e, ao ouvir o galo cantar, lembrou-se da profecia e chorou de arrependimento. (Cf. Lucas 22:54-62, Marcos 14:66-72, Mateus 26:69-75 e João 18:25-27).

vida, sabendo que a morte é inevitável? O Cristo é levado diante de Pilatos. (SUASSUNA, 2005a, p. 144)

Após todo o processo de julgamento, atenta-se para como os eventos terrenos são mínimos diante da morte. Assim como nas obras anteriormente mencionadas, de fato, a morte e o pós-morte são de tão ampla magnitude que o mundano perde qualquer importância. No entanto, diferente da Antiguidade, que não visualizava salvação, e da Idade Média, que visualizava salvação, porém muito restrita e severa, Suassuna exibe uma redenção mais flexível e mais condizente com a realidade humana sem sair, no entanto, do percurso católico. Esse aspecto da sua temática se dá porque sua intenção nunca foi doutrinar.

Cheiroso - Pois, uma que vez que julgaram favoravelmente a Deus, assim também ele julga a vocês. Erros, cegueiras, embustes, enganos, traições, mesquinhas, tudo o que foi a trama de suas vidas, perde a importância de repente, diante do fato de que vocês acreditaram finalmente em mim e diante da esperança que acabaram de manifestar. (SUASSUNA, 2005a, p. 148)

No próximo tópico abordaremos como podemos enxergar alguns personagens enquanto pícaros. Para tanto, traremos partes do *corpus* que se mostrem pertinentes para a discussão e, também, um pouco da teoria sobre os pícaros. Mais uma vez, pode ser propício revelar personagens de outras obras de Suassuna para contribuir na construção do pensamento sobre a obra e o autor.

3.2 Os personagens e o picaresco

A obra de Suassuna detém tipos fixos de personagens: os míticos, que abordamos no tópico anterior, e os fixos do mamulengo, como Vicentão e Cabo Rosinha, que possuem uma condição financeira melhor que os demais ou uma posição social de prestígio e são, também, avarentos, corruptos e individualistas. Benedito, pobre desde sempre e dotado de certa esperteza, também é um tipo fixo. Assim como João Grilo do *Auto da Compadecida* e João Simão da *Farsa da Boa Preguiça*, Benedito não é apenas um malandro porque engana pessoas, é um pícaro, porque engana as pessoas para sobreviver. Através da origem da picaresca, Mário Gonzales (1988, p. 5) explica que

Ao contrário dos costumeiros relatos das aventuras de fantásticos cavaleiros andantes ou de inverossímeis pastores polidamente apaixonados, os próprios protagonistas – na maioria dos casos – contam suas vidas de marginalizados em luta pela sobrevivência. Com o tempo, os leitores chamariam tais protagonistas de “pícaros” e os críticos batizariam de “romances picarescos” ou simplesmente “picaresca” tais obras. A picaresca deve ser entendida como um intertexto. As fases da evolução da picaresca podem ser marcadas por diferenciações histórico-geográficas, por isso é importante estabelecer períodos para o romance picaresco. Ele é um reflexo mediado da realidade, não deve ser confundido com a realidade.

Gonzales (1988) define o pícaro como o anti-herói que vive às margens da sociedade e que tenta ascender socialmente através da trapaça. Enquanto isso é exibido para o leitor, expõe-se uma crítica da sociedade contemporânea do pícaro. A fala de Benedito, logo no início da obra, exemplifica muito bem essa definição:

– Que nada! Meu plano vai dar certinho! Não é possível que eu passe o tempo ajeitando a vida dos outros e comigo dê errado toda vez. Porque parece que é um azar meu: sempre que planejo um golpe em benefício meu, dá errado. Mete-se uma falhazinha no meio estraga o negócio. Prevejo tudo, acerto, tapo todos os buracos, mas, na hora mesmo, lá vem uma falhazinha e tudo d’água abaixo. Mas com Marieta, você vai ver uma coisa! Você trouxe o anel e os brincos que eu encomendei? (SUASSUNA, 2005a, p. 17)

Essa questão da necessidade de fazer coisas erradas para sobreviver e, por isso, ter direito à salvação fica muito nítida na fala de João Grilo, personagem do *Auto da Compadecida*: “O que é que tem isso? Eu estava precisando dela [a bexiga do cachorro] para um negócio que estou planejando e *a necessidade desculpa tudo* [...]” (SUASSUNA, 2005b, p. 70, grifo nosso). Para Petry (2010, p. 10), Benedito, João Grilo e Joaquim Simão (*Farsa da boa preguiça*) são “protótipos do ‘malandro’, do pobre diabo que vence pela astúcia e pela inteligência os mais poderosos da cidade. É o pícaro e o trapaceiro por excelência exercendo seu poder de persuasão”. Discorrendo sobre *A pena e a lei*, Braga confirma:

[...] a vitória sobre os poderosos é conquistada pela astúcia, pela presença de espírito e pela criatividade urdidadas em cada hora de luta pela sobrevivência. Ariano Suassuna traz ao palco personagens tipicamente sertanejas, dotadas de “armas” capazes de surpreender o inimigo, relativizando o peso do dinheiro e ridicularizando o poder. (BRAGA, 2007, p. 21),

A partir de uma das cenas mais polêmicas sobre essa teologia do mundo do além, estampada na salvação de Severino de Aracaju e seu cangaceiro no *Auto da Compadecida*, Reila Rodrigues explica que o cangaço não é visto como um movimento de facínoras espalhando o terror e a morte, mas “tem um sentido mais profundo, pois expressa também o grito de um povo contra a injustiça, a opressão, o arbítrio e a exploração de uma imensa faminta castigada pelas secadas e abandonadas pelos poderes constitucionais” (RODRIGUES, 2011, p. 4). Portanto, a imediata salvação espiritual de Severino, apresentado como o mais violento e sanguinário dos personagens no auto, posto ao lado de um sacristão e de um padre, revela, de fato, que a absolvição da alma no além liga-se aos sofrimentos sociais e, nesse caso específico, a um histórico de heroísmo, o que pode ser claramente observado em sua fala:

SEVERINO: “Nada disso. Você agora fica e vai morrer com os outros. Está-me chamando de ladrão? *Severino do Aracaju pode ser assassino, mas não mata ninguém sem motivo. Até hoje só matei pra roubar. É assim que garanto meu sustento (grifo nosso)*. Mas você me chamou de ladrão e vai se arrepender (SUASSUNA, 2005b, p. 95).

Braga completa ainda que “todos os ‘pícaros-malandros’ do teatro de Suassuna são, aliás, movidos por esta mesma urgência de mudar e melhorar as suas vidas, através de planos astuciosos e esquemas audazes, frequentemente, malogrados por circunstâncias alheias às suas vontades” (2007, p. 33). Evidentemente, desde o surgimento da picaresca até os dias atuais, houve uma evolução, seja na linguagem, seja nos recursos narrativos. Originalmente tratava-se de romance, autores que viriam a surgir adaptariam à sua estética. Suassuna traz o pícaro no teatro.

Tendo o gênero teatro em mente, Prado (1996) expõe um conceito que cabe muito bem em *A Pena e a Lei*, que é a noção de metateatro. O autor define como fuga do realismo burguês, envolvendo a representação principal numa falsa segunda representação. De fato, se pensarmos na função metalinguística por si só, vemos desde o início da obra que é um recurso usado por Suassuna. Cheiroso e Cheirosa, personagens da peça, apresentam-se como donos de um teatro e desempenham a função de interlocutores entre os atos. Constantemente

eles se dirigem ao público e falam, também, sobre artifícios que poderiam ser usados durante a representação.¹³

Tal recurso, apesar de não ser comum a todas as obras de Suassuna, não foi usado aleatoriamente em *A Pena e a Lei*. Temos dois personagens que são apresentados como donos do mamulengo e que, no último ato, ainda, um deles representa Cristo. De certa forma, temos, portanto, uma pessoa que representa uma autoridade tanto no plano terreno quanto no cenário pós-morte. Importante lembrar que nos primeiros atos a orientação é que os personagens sejam representados como bonecos de mamulengo, com movimentos mecânicos, para mostrar a mecanicidade da vida terrena. Apenas no terceiro ato, quando todos estão mortos, é que irão agir verdadeiramente como humanos. Prado ilustra muito bem como o plano terreno deve ser visto:

Antes da morte – o quê? O espetáculo risível da cegueira humana, a corrida desenfreada – tratada em tom de farsa, como convém – atrás dos prazeres, o desfile dos vícios e dos pecados, alguns mais aceitáveis, quase simpáticos, o medo, a mentira, a luxúria, outros intoleráveis, porque ligados à riqueza e à ostentação social, como a avareza, a cobiça e a soberba. (1996, p. 81)

No primeiro e segundo atos, Cheiroso comanda os bonecos de mamulengo – seres que (sobre)vivem, mas não enxergam com clareza o que fazem. No terceiro, Cristo conduz as pessoas, agora já dotados da sabedoria que a morte impõe. Ambos os personagens são propositalmente representados pela mesma pessoa.

A seguir discutiremos sobre a importância da figura feminina na obra de Suassuna. Para tanto, através de uma abordagem mais generalista, trataremos na noção de arquétipos, sobretudo o “da grande mãe”, que nos servirá de base para discutir sobre Maria. De maneira breve veremos outras obras que detêm papéis femininos importantes. Concluiremos com a explanação do sistema subversivo criado por Suassuna em suas obras.

¹³ Por exemplo, há um diálogo entre os personagens sobre o número de falas que Cheirosa teria no próximo ato. Em certo momento, Cheiroso propõe vestir um manto caso não seja convincente no papel de Cristo. Todo esse discurso configura-se como metalinguístico, tornando a peça como metateatro, algo como “uma peça dentro de uma peça”.

3.3 A subversão pela figura feminina

Suassuna cria sua literatura para contestar. Conforme vimos nos primeiros capítulos do estudo, o autor objeta a cultura e literatura massificada, questiona a condição de vida dos nordestinos que vivem na pobreza, e busca incansavelmente a valorização dos costumes regionais. De todos os aspectos que permeiam a crítica de Suassuna, um dos mais subjetivos é a contestação do patriarcado – presente na sociedade e na literatura. A forma como elabora isso é dando significativa importância a papéis femininos em seus enredos em um contexto em que normalmente o papel da mulher seria bastante limitado.

Maria tem papel considerável nas obras do autor porque está ligada à noção de salvação durante o julgamento. Ela é a responsável por “flexibilizar” a situação e mostrar a Jesus as condições de vida dos acusados. Se não fosse por Maria, nada disso seria levado em conta e teríamos um julgamento muito mais parecido com o de Gil Vicente.

A partir dessa ideia de salvação, são figuras do imaginário católico – como Jesus, o diabo e a própria Maria – que marcam presença no julgamento final criado por Suassuna. Conforme dissemos, entre esses personagens, Maria adquire absoluta relevância, pois é sempre ela quem intercede na hora do julgamento, é ela quem leva em consideração os sofrimentos terrenos e pede clemência a seu filho, Jesus. Suassuna, por certo tomado pelo culto mariano tão característico da identidade brasileira, especialmente nordestina, põe em cena uma circunstância tão histórica quanto cultural da figura de Maria como redentora, a *mater misericordiae* e *advocata nostra*, como se lhe refere uma oração católica a ela dedicada – referência que remonta aos meados da Idade Média:

A função mariana mais significativa e característica no século XII é a da misericórdia, a mãe que protege seus filhos e intercede por eles frente ao Pai. A Senhora que protege os fiéis sob seu manto é imagem bastante difundida no período e a literatura não cansa de a proclamar redentora (VISALLI, 2005, p. 3).

Conforme registra o *Dicionário de Mariologia*, (MEO e DE FIORES, 1995), o nome de Maria está ligado à maternidade espiritual, ou seja, ela é vista como mãe da humanidade, mãe de todos os homens, e ao mesmo tempo, de todos os pecadores. Essa visão de Maria pode ser atribuída ao episódio narrado no Evangelho de João, no momento da crucificação

de Jesus, em que este diz a sua mãe que receba João como seu filho e este a receba como sua mãe (Jo 19: 26-27).

Essa imagem criada por Suassuna não é inédita. Ela é, na verdade, mais uma das inúmeras representações do arquétipo da Grande Mãe. Conforme C. G. Jung (1991) explica, arquétipos são imagens criadas do inconsciente coletivo pelo social, é a imagem primordial e é imutável. Mitos e símbolos seriam expressões do arquétipo e, por isso, seriam muito variáveis, pois estariam sujeitos a crenças e culturas particulares de uma época ou de um povo. Gabriela Salvador (2009, p.1) esclarece que

Na Mitologia, Grande Mãe é aquela que nos dá a vida através da gestação, mantém-nos vivos através da nutrição e protege-nos com seu carinho, amparo e amor. É aquela que nos guia, que nos ensina e que nos aconselha. É também a sempre presente e atenta, a que intercede por nós, a que nos transforma, aquela que nos pune e nos castiga quando erramos. A Grande Mãe não é “Grande” por acaso; é uma imagem representada e adorada em muitas culturas, em diferentes regiões do mundo, mesmo quando se apresenta sob diferentes aspectos físicos em representações imagéticas e com diferentes influências psicológicas e religiosas sobre seus devotos. Como observa Carl Gustav Jung (1875- 1961), a Grande Mãe é um arquétipo presente no inconsciente coletivo dos homens.

Portanto, Maria é a representação imagética, é o símbolo da Grande Mãe tendo em vista a religião Católica e seus costumes. Nesse sentido, o culto mariano se tornou muito característico dessa identidade e Suassuna usa isso para transmitir sua mensagem. De acordo com Jung “Sempre que o inconsciente coletivo se encarna na vivência e se casa com a consciência da época, ocorre um ato criador que concerne a toda a época; a obra é, então, no sentido mais profundo, uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos” (1991, p. 86).

Contudo, ainda que bastante representada em igrejas antigas, já na Alta Idade Média, Maria é pouco mencionada na Bíblia, aparecendo muito eventualmente apenas como a mãe do Messias. Na verdade, o dogma da maternidade divina só foi debatido no Concílio de Éfeso, em 431. Segundo Monteiro: “é importante salientar que, após o Concílio de Éfeso, Maria saiu com uma história e, sobretudo, com uma missão de ser intercessora dos homens, e a partir desse momento, ela passa a ter importante papel na história da salvação” (2014, p. 5). Será a intercessora, conforme lhe é atribuído esse papel pela história:

Deus a escolhera para a tarefa específica de interceder pelas causas da humanidade antes de seu Filho e, portanto, ela podia ser considerada a “Mãe do reino dos céus, a Mãe de Deus, único refúgio em todas as horas de necessidade”. Maria foi vista como a única criatura capaz de purificar e

fortalecer os pecadores, somente ela poderia ser um amparo contra as tentações do demônio; mas ela só poderia se conduzir desse modo pela mediação de Cristo pela humanidade (PELIKAN, 2000, p. 180).

Maria foi, então, vista como colaboradora e fortalecedora da missão salvífica de Cristo, o único mediador. Nesse sentido, a figura de Cristo tem sido vista na história mais como a de um julgador severo, impondo castigos e punições aos que não se redimem, conforme o sacramento da penitência estabelecido pela Igreja.

A esse respeito, é interessante evidenciar o diálogo que João Grilo mantém com Manuel (Jesus): “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 é Deus, é uma mistura muito grande. Meu negócio é com outro.” (SUASSUNA, 2005b, p. 140). Pode-se observar que os personagens que estão sendo julgados sentem-se, de uma forma ou de outra, mais próximos de Maria. Eles pedem “por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente” (SUASSUNA, 2005, p. 140). Para Visalli

[...] particularmente reveladora, essa relação mais íntima com Maria: conscientes de seus pecados e considerando-se indignos de serem ouvidos por Deus, pedem a Maria que interceda por eles. [...] Como mãe da humanidade, conforta nas “dores da existência” e diante dos “terrores da morte”. Diante dela os pecadores admitem que estão em erro e pedem proteção (2005, p. 6).

Outro trecho importante que evidencia essa relação de Maria como mãe misericordiosa dos homens pecadores está no seguinte diálogo:

João Grilo: Não é o que eu digo, Senhor? A distância entre nós e o senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto eu não valho nada. [...]
A Compadecida: Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene (SUASSUNA, 2005b, p. 148).

João Grilo, ao chamar a mãe da justiça, a misericórdia, chama Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré, e ouve como resposta a queixa do Diabo: “Encourado (com raiva surda): Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete” (SUASSUNA, 2005b, p. 145). Desse modo, Suassuna cria um sistema subversivo: tanto no plano terreno – onde se encontra uma sociedade nordestina extremamente patriarcal – quanto no plano espiritual, em que Deus é

visto como pai e como autoridade suprema, nesses dois planos, mesmo sob essas condições, os personagens recorrem a uma mulher no momento mais importante de suas vidas/mortes.

Eliade explica que “as grandes Deusas-Mães e os Deuses fortes ou gênios da fecundidade são claramente mais “dinâmicos” e mais acessíveis aos homens do que era o Deus criador” (2013, p. 106). Essa acessibilidade maior talvez esteja ligada à relação simbólica maior com a terra – *tellus mater* – ou seja, se a mulher é mais próxima do plano terreno, certamente ela também é mais próxima dos humanos.

Mais do que simplesmente servir-se de um elemento do imaginário católico, Suassuna ousa modificar uma hierarquia que vigora desde o surgimento do Cristianismo e, assim, ele contesta, não a Igreja e seus dogmas, mas uma literatura que não exponha uma característica tão marcante como o culto mariano na identidade brasileira e, sobretudo, nordestina. Vimos que por muito tempo Maria não teve papel importante na história Cristã e, mesmo depois de ganhar atribuição de intercessora, por mais significativo que fosse esse papel para a Igreja, ela jamais poderia ser mais importante que Cristo e Suassuna faz questão de mudar isso nas suas obras.

Ao prestigiar tanto esse personagem, o autor valoriza, ainda, a própria mulher comum do Nordeste. Apesar de, em termos numéricos, a maioria dos personagens serem do sexo masculino, os poucos do sexo feminino costumam ser bastante marcantes. Em *A Pena e a Lei* não temos Maria como no *Auto da Compadecida*, mas temos Marieta, mulher comum com nome de Maria. Evidentemente a escolha do nome similar foi intencional e, por vezes no livro, há uma mistura entre eles, como logo no início da obra.

Todos – Cadê seus homens, Maria?
Cadê seus, homens, cadê?

Cheirosa¹⁴– Meus homens foram pra guerra
Ou estão brincando de esconder.
Ai ai.

Todos – Cadê seus homens, Maria?
Cadê seus, homens, cadê?

Cheirosa– Meus homens foram pra guerra
Ou estão brincando de esconder.
Ai ai.

Todos – Ninguém sabe que marido
Marieta escolherá.

¹⁴ Cheirosa é quem interpreta Marieta.

Todo mundo gosta dela.

Cheirosa – Eu de alguém hei de gostar.

Todos – Marieta é um problema,

Cheirosa – Quem viver é quem verá. (SUASSUNA, 2005a, p. 10-11)

A questão dos nomes é muito significativa e simbólica. Conforme vimos anteriormente, Marieta ainda possui outro nome – revelado apenas depois de sua morte – também de referência bíblica: Madalena, nome, de acordo com a crença cristã, relacionado a uma vida de pecados. Isso fica bem claro na explicação de Marieta sobre a mudança de nome.

Pedro – Marieta! Madalena!

Marieta – Pedro! Então agora você me chama de Madalena? Esse era meu nome de moça pobre da serra, e eu não o trocava por nenhum outro! Mas a dona da pensão em que fui parar disse que isso era nome de mocinha e trocou-o por Marieta. É melhor me chamar assim. Todas as noites eu saía com as minhas companheiras. Maria da Glória era Glorinha. Maria das Graças, Graciete. Maria de Lourdes, Lourdinete; um bando de Marias de nome trocado, obrigadas a parar em quatro lugares: a casa, a pensão, o hospital e o cemitério! (SUASSUNA, 2005a, p. 117)

Essa oscilação de nomes tão representativos entre as personagens femininas nos faz pensar: seriam essas as várias faces da mulher ou seria uma crítica a essa dualidade histórica? Há muito se categorizam as mulheres em polos extremos, ou Maria ou Madalena, e, às vezes, não se leva em conta que, assim como os Beneditos, os Pedros e os Joaquins, elas fazem o necessário para sobreviver e muitas vezes, principalmente tendo em consideração o contexto do Sertão Nordestino, estão sujeitas às vontades e ordens dos homens. Se Suassuna não critica essa condição, ele, no mínimo, reconhece, conforme reforça o trecho a seguir do *Auto da Compadecida*.

Manuel – Isso pode se dizer em favor dele. Mas ela?

Encourado – Enganava o marido com todo mundo.

Mulher – Porque era maltratada por ele. Logo no começo do nosso casamento, começou a me enganar. A senhora não sabe o que eu passei,

porque nunca foi pobre casada com homem rico, como eu. Amor com amor se paga.

A Compadecida – Eu entendo tudo isso mais do que você pensa. Sei o que as mulheres passam no mundo, se bem que não tenha do que me queixar, porque meu marido era o que se pode chamar de um santo.

Encourado – A senhora está falando muito e vê-se perfeitamente sua proteção com esses nojentos, mas nada ainda pôde dizer em favor da mulher do padeiro.

A Compadecida – Já aleguei sua condição de mulher, escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar. Que posso alegar ainda em seu favor? (SUASSUNA, 2005, p. 151)

Desse modo, sintetizamos como a figura feminina surge na obra de Ariano Suassuna. Acreditamos que, confirmando seu papel de questionador, o autor usa sua literatura e de modo tão sublime nos faz refletir sobre esta questão que é tão antiga e tão atual ao mesmo tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o nosso trajeto nos possibilitou visualizar, inicialmente, um panorama geral de como o Além-mundo era visto e retratado em outras épocas e literaturas e, em seguida, de maneira mais específica, vimos como Suassuna abordou a temática e como se difere desses autores anteriores. Todos os autores deixaram bastante nítida a diferenciação entre o plano terreno e pós-morte. Pode-se dizer, inclusive, que a imperfeição do plano terreno também é uma característica comum nas suas obras, deixando a perfeição para os mistérios do Além. Eliade, por exemplo (2016, p. 20) afirma que

Seja em que domínio for, a perfeição assusta, e é neste valor sagrado ou mágico da perfeição que será necessário procurar a explicação do receio que até a mais civilizada da sociedade manifesta perante o santo ou o gênio. A perfeição não pertence a este mundo. É uma coisa diferente deste mundo, embora *venha até ele*.

Na obra de Suassuna, sabemos que a perfeição surge após a morte, durante o julgamento final. O autor mostra que apenas a justiça divina é perfeita e todas as falhas que dizem respeito à justiça do plano terreno são deixadas para trás. Os erros das pessoas devem ser reconsiderados, uma vez que vivem em um mundo falho que contribui para uma vida de falhas.

CHEIROSO – Herodes queria um sinal, para ter a prova de que há alguma coisa de grave e sério por trás da enganosa aparência de farsa da vida. Mas o Cristo calou-se, porque muita coisa é preciso deixar em segredo. Terceira pergunta do Acusador: Vale a pena viver, sabendo que a vida é um dom obscuro, que nunca será inteiramente entendido e captado em seu sentido enigmático? (SUASSUNA, 2005, p. 145)

Essa talvez seja a principal semelhança com a visão Antiga que se tinha do além, a noção de que apenas após a morte é que se chega à verdade, que se atinge a perfeição moral e social. Em contrapartida, os personagens usados pelo autor paraibano e pelos antigos se diferenciam bastante até por uma questão de contexto histórico.

A presença de personagens pertencentes ao imaginário católico é uma forte característica de Suassuna que se assemelha com as obras da Idade Média, conforme vimos. Algumas figuras tiveram mais destaque durante o estudo, como Maria/Marieta, por exemplo, pois representam ambivalências muito significativas. Apesar de não aparecer especificamente em *A Pena e a Lei*, o diabo é uma figura importante do cenário católico,

muito utilizado por autores na Idade Média e também por Suassuna em outras obras. Novamente, nos amparamos em Eliade e sua compreensão do sagrado:

Tudo o que é insólito, singular, novo, perfeito ou monstruoso torna-se receptáculo para as forças mágico-religiosas e, segundo as circunstâncias, um objeto de veneração ou de temor, em virtude do sentimento ambivalente que o sagrado provoca constantemente. (ELIADE, 2016, p. 20)

As representações do diabo durante os séculos foram bastante diferentes. Esse complexo personagem sempre chamou muito a atenção das pessoas, causando nelas medo e admiração. Por isso frequentemente encontramos sua figura em obras literárias, inclusive, conforme atesta Bakhtin:

A maneira como é tratada a personagem do diabo faz também ressaltar a diferença entre os dois grotescos. Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*, etc., o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrador nem estranho (em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno, “assegurava a todos que os diabos eram boa gente”). As vezes o diabo e o inferno são descritos como meros “espantalhos alegres”. Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno. (2013, p. 36)

Delumeau (2009) relata que durante a modernidade da Europa ocidental havia bastante medo do diabo. Ele era retratado em imagens assustadoras, com traços animais. Diferente disso, o diabo de Suassuna não causa medo. Conforme vimos, o autor não intencionava doutrinar o leitor segundo os preceitos católicos, talvez por isso não via a necessidade de um diabo amedrontador. Nesse sentido, ainda, podemos pensar que a própria estética do riso do autor fortalece a construção de um diabo correspondente com a primeira descrição de Bakhtin.

Mesmo que diretamente a figura do diabo não tenha aparecido em *A Pena e a Lei*, não podemos dizer que ela foi inexistente na obra. O conceito de diabo e suas representações estão muito ligados à noção de maldade e, principalmente, de morte; então, “[...] o pensamento simbólico não encontra nenhuma dificuldade em assimilar o inimigo humano ao Demônio e à Morte” (ELIADE, 2013, p. 48.). Deste modo o Sertão Nordestino, palco de

tanta pobreza e sofrimento, configura-se na obra como um espaço para atuação do diabo, conforme elucida Eliade: “De certo ponto de vista, as regiões inferiores são comparáveis às regiões desérticas e desconhecidas que cercam o território habitado” (2013, p. 42).

A dualidade no papel feminino também é de suma importância. Maria por si só já carrega uma grande complexidade. Enquanto representação maior da mulher em geral na obra, há ainda mais uma carga de significações, uma vez que o papel da mulher na literatura em geral é bastante plurissignificativo. Em se tratando do contexto católico, possibilita-se fazer várias conjecturas, visto que há uma marginalização da mulher, pois a tradição cristã prega subordinação da mulher ao homem, mesmo Jesus pregando igualdade.

Em suma, Ariano Suassuna possui uma ética sólida e consistente. Foi possível perceber que o seu cenário *post-mortem* não foge daquilo que ele diz defender e permanece sempre sob os mesmos preceitos, prova disso, é que é um cenário comum em várias de suas obras, e não apenas em uma em particular. Ele critica e edifica ao mesmo tempo, uma vez que ele consegue enxergar a realidade como ela é e não como parece ser. Logo, se há uma contextualização, o julgamento se torna mais flexível.

Por ser dotado de um espírito questionador, Suassuna consegue na obra contestar vários elementos de maneira muito sublime. Ele usa a perspectiva católica para desenvolver seus enredos, mas nem por isso ele critica a Igreja em si ou tem a intenção de doutrinar o leitor. Na verdade, o catolicismo é ainda um elemento mais da cultura nordestina e, por se tratar de uma obra de cunho popular, torna-se um tópico de suma importância no enredo.

Sabidamente, Suassuna constrói uma rede de matéria sócio-cultural em que, ao mesmo tempo que valoriza os aspectos populares – ao combinar cultura popular e literatura erudita – ele faz críticas à realidade do povo. Mais uma vez, nunca com a intenção de doutrinar o leitor. Isso pode ser confirmado por sua fala em entrevista, que pode ser lida integralmente no anexo C, quando, dentre várias brincadeiras e comentários sobre sua vida, ele diz que a obra literária pode conter, por exemplo, o posicionamento político do autor, mas não pode estar a serviço da política. É nesse sentido que podemos perceber que mesmo com todas as críticas e questionamentos, mesmo nos fazendo saber “de que lado ele está”, Suassuna não usa sua obra para atingir algum objetivo político ou para evangelizar o leitor. Essa é a seriedade de sua ética.

Uma das ferramentas utilizadas pelo autor é o riso, que motiva discussões calorosas na teoria literária no decorrer da história. É preciso compreender que o riso, não só em *A Pena e a Lei*, mas em suas obras no geral, é uma estratégia muito importante utilizada pelo

autor. É a partir do riso que se critica e que se regenera ao mesmo tempo, é a partir dele que o autor transmite a sua verdade, a sua audácia de abordar temas tão sérios.

Compreender os tipos de personagens na obra também contribuiu bastante para o entendimento da ética e estética do autor. Os personagens tipo e os pícaros, assim como os personagens que representam o imaginário católico, sobretudo o feminino, são dotados de significação e são imprescindíveis para uma visualização maior da proposta do autor.

Ficou claro que morte, pós-morte, julgamento não eram temáticas inéditas na literatura como um todo, tanto nos foi viável realizar um breve panorama comparativo entre algumas obras anteriores com o nosso *corpus*. Com todas as diferenças e semelhanças, com toda a imensidão de possibilidades que o tema pós-morte suscita na sociedade e, portanto, na literatura, Ariano Suassuna foi inédito no conjunto que desencadeou a sua obra: o uso da cultura popular com traços da literatura ibero-medieval, configurando, assim, uma literatura erudita que valoriza a cultura do povo – o movimento armorial; a aplicação da crença católica no enredo, que não é só sua, mas de grande parte dos nordestinos; os recursos narrativos escolhidos para atingir seus objetivos.

A Pena e a Lei com toda sua ambição transmite muito bem todos esses pontos que fortificam quem foi Ariano Suassuna. O movimento armorial está muito presente na obra, o contexto do Nordeste, os costumes, a religião, a comédia, a crítica. A morte, ou o pós-morte, em suas obras, é o meio que ele usa para juntar todos esses elementos e nos apresentar esse brilhante arranjo de questionamentos. Ariano Suassuna, apesar de ser sempre centro de muitos estudos acadêmicos, nunca deixa de surpreender, encantar e ensinar.

REFERÊNCIAS

- ALBERTIM, Alcione Lucena de. **Catábase de Enéias: um ato piedoso**. 2008. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Alcione.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2017.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução e notas de Italo Eugênio Mauro 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013
- BORGES, Peter L. **O Dossel Sagrado: Elementos para uma teoria sociológica da religião**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985
- BRAGA, Otilia Isabel da Costa Santos. **Uma leitura de A Pena e a Lei, de Ariano Suassuna**. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Estudos Românicos, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.
- BRANDÃO, Jacybtho Lins. **A poética do hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata**. Belo Horizonte: Ufmg, 2001.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. O Filósofo e o Comediante. **A Palo Seco**, Belo Horizonte, v. 1, n. 5, p.7-22, maio 2013.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega: Volume I**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega: Volume II**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- CAMPOS, Rafael de. Crítica social e imaginário no "Diálogos dos Mortos", de Luciano. **Oracula**, São Paulo, v. 14, n. 9, p.21-30, 2013. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/oracula/article/view/5768/4652>>. Acesso em: 01 mar. 2017.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2016.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: A essência das religiões**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2013
- FERNANDES, R. M. Rosado. Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literários. **Hvmanitas**, Lisboa, n. 45, p.347-359. 1993.

GARDINER, Eileen. **Visions of Heaven and Hell before Dante**. New York: Italica Press, 1989.

GONZÁLES, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Editora 34, 2013. Tradução de Trajano Vieira.

JUNG, C. G.. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1991.

LE GOFF, Jacques. **A bolsa e a vida: Economia e religião na Idade Média**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e cotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1983

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LEITE, Ana Luisa Proserpi; WEDEKIN, Luana Maribele. Narrativas mitológicas sobre processos de morte simbólica. **Último Andar**, São Paulo, v. 1, n. 25, p.57-76, mar. 2015. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/24645>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

LEMO, Anna Paula. O popular e o erudito: Ariano Suassuna e algumas dualidades. In: BUENO, André. **Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p. 106-116.

LUCIANO. **Diálogos dos mortos**. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo *et al.* (Orgs). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012, 290 p.

MEO, Salvatore & DE FIORES, Stefano. **Dicionário de mariologia**. São Paulo: Paulinas, 1995.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Martin Claret, 2006. Tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage.

PAULI JÚNIOR, E. **Filosofia dos Cães e Literatura Picaresca: do cinismo filosófico ao cinismo vulgar**. In: DORNELES, M. R. H.; FONSECA, J. Z. B. (Coords.). SIMPÓSIO NACIONAL DE LÍNGUAS E LITERATURAS, 1., 2014, Aquidauana; ENCONTRO NACIONAL DE LITERATURA E FILOSOFIA, 1., 2014, Aquidauana. Anais eletrônicos... Aquidauana: MCElestiné, 2015. p. 198-208.

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

PETRY, Livia. **As raízes ibéricas e populares do teatro de Ariano Suassuna**, *Palimpsesto*, n. 10, 2010, pp. 1-17

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, Reila Márcia Borges. “O espaço nordestino em *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna”, **Revista Athena**, ano 1, n. 1, jul./dez. 2011.

SALVADOR, Gabriela Di Donato. "**Kaligrafia**": O mito da deusa Kali revelado na dança a partir de estados alterados de consciência. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

QUÍRICO, Tamara. A iconografia do Inferno na tradição artística medieval. **Mirabilia**, Barcelona, v. 12, n. 1, p.1-19, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283167/371077>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

QUIRICO, Tamara. **As funções do Juízo final como imagem religiosa**. História [online]. 2010, vol.29, n.1, pp.120-148. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/09.pdf>>. Acesso em: 11 de mar. 2017.

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTOS, Elaine Cristina Prado. **A catábase: a descida aos infernos, segundo a visão de Vergílio, de M. Camus e de V. Ward**. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ELAINE_SANTOS.pdf

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

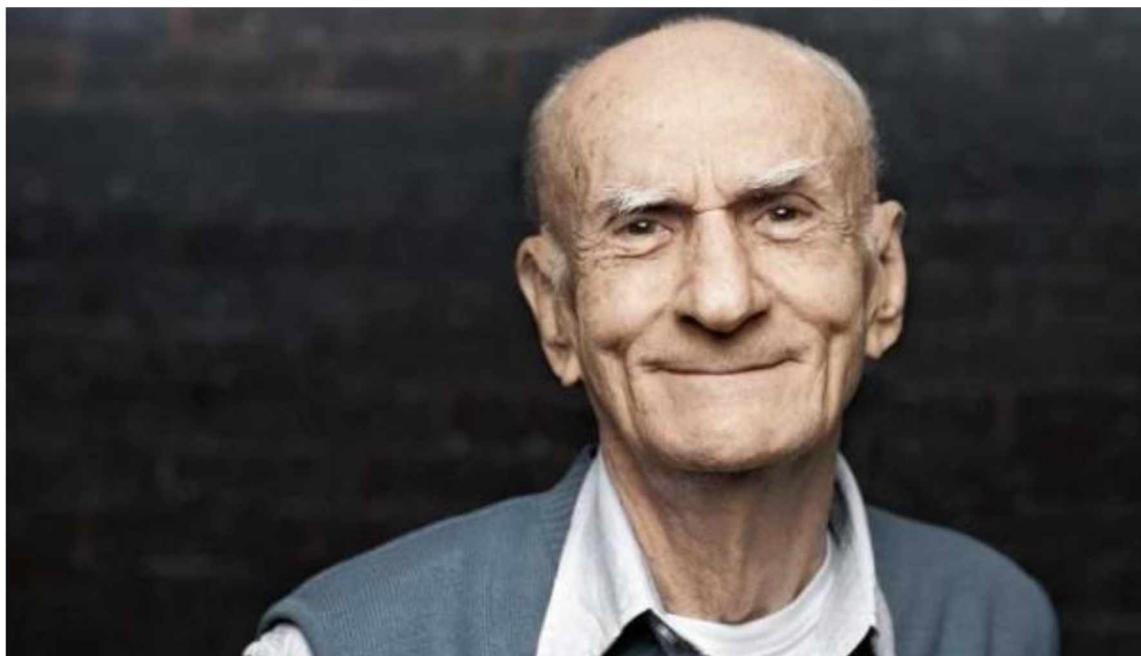
VASSALO, Lúcia. **O Sertão Medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1993.

VERNANT, Jean Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

VISALLI, Angelita Marques. **A devoção mariana e a morte na Idade Média: estudo sobre a religiosidade laica através das laudas**, ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina, 2005, pp. 1-8

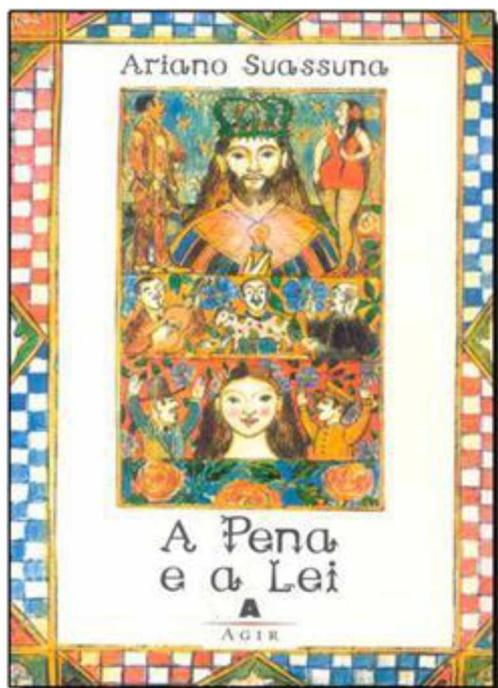
ANEXOS

ANEXO A – Foto de Ariano Suassuna



Fonte: <http://www.vermelho.org.br/noticia/298273-1>

ANEXO B – Capa da edição utilizada durante o estudo (2005).



Fonte: <https://www.travessa.com.br/a-pena-e-a-lei/artigo/4132c37a-3bec-49e2-b7d9-9865772023e0>

ANEXO C – Entrevista com Ariano Suassuna por Livia Perozim – Fonte: *Carta na Escola*

O conhecimento pode ser uma aventura fascinante e prazerosa.

O escritor paraibano fala de livros lidos e escritos, de professores marcantes e dos conflitos entre o Brasil real e o oficial

Às 9h30 da manhã, o calor já maltrata em Afogados da Ingazeira, sertão pernambucano. O lugar mais fresco e silencioso para conversar com o escritor Ariano Suassuna é na varanda do quarto onde ele está hospedado com sua mulher Zélia, primeira namorada, mãe de seus seis filhos e companheira fiel de suas viagens pelo Brasil. Está ali como secretário de Cultura de Pernambuco e vai apresentar, no início da noite, sua célebre aula-espetáculo, que reúne dança e música armorial, uma confluência de arte erudita e popular. Ele e a sua trupe de bailarinos, cantores e músicos moram no Recife e estão percorrendo todo o estado. De Afogados, seguirão para outras duas cidades sertanejas, Salgueiro e Belém do São Francisco. Em dias de apresentação o escritor não concede entrevistas. É para preservar a voz. Mas como a reportagem viajou de São Paulo até Afogados, distante 400 quilômetros da capital pernambucana, a exceção foi aberta. Na viagem pelo sertão “quente, sofrido e belo” de Ariano, deu para ver que ele está em casa entre os sertanejos. Paraibano, criado em Taperoá, na região dos Cariris, Ariano é reconhecido por funcionários e clientes dos postos de gasolina onde a equipe parou. São jovens, senhores e senhoras que pedem autógrafos, cumprimentam “o mestre” e tiram fotos pelo celular. Ariano é uma celebridade? “Veja bem, melhor o assédio do que o desprezo, não é, não?”

Foram duas horas de prosa regada a água de coco com o dramaturgo, autor de *Auto da Compadecida*, filósofo, professor de Estética, História da Cultura Brasileira e Literatura Brasileira na Universidade Federal de Pernambuco, romancista d’*A pedra do Reino*, poeta e membro da Academia Brasileira de Letras. Nesta entrevista, concedida a Livia Perozim, Ariano fala sobre as obras que influenciaram o seu trabalho de escritor, comenta a situação da educação, do povo e da cultura brasileira.

Carta na Escola: Como professor, qual foi a sua maior obra?

Ariano Suassuna: Eu não sei muita coisa, mas tenho impressão que consigo transmitir aquilo que sei. Uma das minhas primeiras preocupações era mostrar aos alunos que o

conhecimento pode ser uma aventura fascinante e prazerosa. Na universidade, me dava o luxo de não fazer chamada, porque acho que a presença obrigatória é contraproducente. E nunca tive problema com frequência. Pelo contrário, vinha gente de fora assistir às minhas aulas. Acho que plantei o gosto pelo conhecimento nos meus alunos.

CE: É possível ensinar alguém a gostar de ler?

AS: O professor pode apresentar o universo literário, dar sugestões de leitura e ser exemplo de leitor. Eu fui alfabetizado pela minha mãe e por uma tia, antes de entrar na escola, aos 7 anos. Como tirei boas notas no primeiro ano, minha mãe me premiou com as obras completas de Monteiro Lobato. Ainda hoje, quando tomo posições na defesa do petróleo brasileiro, me lembro que as primeiras ideias sobre isso me vieram do livro *O poço do Visconde*. Naquele tempo, todos diziam que não existia petróleo no Brasil e o Lobato teimava que existia. Ele fez uma campanha tão forte e disse tantas coisas que foi preso, o que levou Anísio Teixeira, o grande educador, a dizer: “Monteiro Lobato foi preso pelo crime de patriotismo, agravado por vários delitos de lucidez”. Minha mãe teve essa lucidez de me dar livros que me deixaram encantado. Ela agiu como professora, não é verdade?

CE: No seu caso, ter uma família letrada foi o que lhe facilitou o acesso à leitura?

AS: O acesso sim. Eu era um leitor voraz, ainda hoje o sou. Mas na minha paixão pela leitura desempenharam papéis importantes livros de aventura e romances policiais. A outra vantagem que eu tive é que o meu pai nos deixou uma biblioteca muito boa, o que ainda hoje não é comum no sertão da Paraíba. Foi da biblioteca dele que eu li pela primeira vez *Os sertões* (de Euclides da Cunha), *O cortiço* (de Aluísio de Azevedo), os livros de Eça de Queiroz, principalmente *Os Maias*, *A cidade e as serras* e *A ilustre casa de Ramires*.

CE: Desses livros, qual foi o mais determinante no seu trabalho como escritor?

AS: *Os Sertões*, porque considero Canudos o mais importante episódio brasileiro. É quando Brasil urbano e privilegiado se lança contra o arraial popular. Agora, na literatura universal, Dom Quixote foi fundamental na minha vida e obra, porque Cervantes conseguiu expressar, como ninguém, os problemas do ser humano, a partir de circunstâncias locais.

CE: Que obra sua o senhor indicaria para os jovens do Ensino Médio?

AS: É melhor um adolescente ler um livro que literariamente não é de primeira, mas que ele leia com grande paixão. É melhor do que ler *A divina comédia* por imposição, entende? Mas respondendo a sua pergunta, para uma pessoa pouco habituada à leitura eu indicaria *O Auto da Compadecida*. Já para um jovem com interesses literários, eu recomendaria *A pedra do Reino*.

CE: O senhor já declarou que *A pedra do Reino* é a sua obra capital. Mas diante do reconhecimento e da popularidade, não seria *O Auto da Compadecida* a sua criação mais importante?

AS: É sim. Eu respeito muito isso. Guarde as proporções porque não estou me comparando com Dante. Se você me perguntasse se eu queria escrever *O Auto da Compadecida* ou *A divina comédia*, eu lhe digo que queria escrever disparado *A divina comédia*, que jamais será popular. Há obras que têm apelo popular e *O Auto da Compadecida* é uma delas. E a isso atribuo as histórias populares nas quais me baseei para escrever. Já *A pedra do Reino* é uma obra mais individualista, mais complexa, mais difícil. Ninguém mais hoje lê um livro de 600 páginas. É um anacronismo, mas, na minha opinião, *A pedra do Reino* é obra na qual me expressei de maneira mais completa.

CE: O senhor é um homem de muitas convicções. Aos 80 anos, reviu alguma posição?

AS: Olhe, sim. Vou lhe contar. Na Paraíba de 1930, houve uma cisão entre as forças rurais e as urbanas. Meu pai liderava as forças rurais e o presidente João Pessoa, na época o governador se chamava presidente, as forças urbanas. Então, um município do sertão da Paraíba, chamado Princesa, declarou independência e o líder da insurreição era um dos liderados de meu pai. Quando isso aconteceu, a luta se tornou armada. Eu, menino, leio todo *Os sertões* e vejo as forças urbanas e capitalistas cercando Canudos e metralhando o povo do Brasil. No meu juízo de garoto, comecei a identificar Princesa com Canudos. Eu não percebia que havia uma diferença fundamental entre Canudos e Princesa, porque em Canudos eram forças do Brasil privilegiado atirando no povo. E, em Princesa, eram privilegiados do campo lutando contra privilegiados da cidade. Quando percebi que tinha sido levado pela paixão, entrei numa crise muito grande. Procurei reparar o erro e até apontar no meu próprio mestre, Euclides da Cunha, esse erro. Ele era como eu, nascido, criado, formado e deformado pelo Brasil oficial. Saiu lá do Sul, como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*, e se viu diante do povo do Brasil real e ficou do lado deles. Mas a

conversação era brusca demais, ele ficou deslumbrado e passou a considerar somente como Brasil real o sertão. E eu caí nesse erro dele, como meu pai caiu. Meu pai era um grande admirador de Euclides da Cunha e achou que o bem era o sertão, e a cidade era o mal.

CE: O que representa Canudos hoje?

AS: A mesma dilaceração que havia em Canudos há na cidade, entre nós e a favela. Veja bem, eu não idealizo o povo brasileiro. Em Canudos havia ladrões de cavalo, assassinos, do jeito que hoje na favela tem traficante, bandido. Mas a maioria da população, em ambos os casos, é ordeira e trabalhadora. Quando vejo a polícia cercando as favelas, vejo o povo real de Canudos. Com essa reflexão comecei a descobrir que o povo do Brasil real eram os despossuídos, na cidade ou no campo.

CE: O senhor sempre cita Machado de Assis e os dois países dentro do Brasil, o oficial e o real. Esse abismo entre o Brasil real e o oficial tem como ser transposto?

AS: Precisa ser. É muito difícil, mas é possível. Programas sociais do governo Lula que estão sendo considerados assistencialistas, como o Bolsa Família, diminuíram o número de pessoas que vivem abaixo da linha de pobreza absoluta. Eu lamento não ter o número exato aqui, mas acho que foi de 35% para 18% o número de pessoas que saíram da linha da miséria. Ainda assim, é um horror porque esses 18% que ainda restam são cerca de 40 milhões de pessoas. Mas está provado que é possível, com uma decisão política, acabar com a miséria.

CE: O senhor foi convidado a ser vice de Lula, em 1989. Em seu governo, o que teria feito pela educação?

AS: Eu jamais faria essa loucura, está certo? (risos) Mas eu vou lhe contar uma história terrível da minha infância. Eu tinha três colegas de turma que eram irmãos. Osório, o mais velho, Pedro, o segundo, e Davi. E esses meninos eram perseguidos. Primeiro porque eles não se misturavam, depois porque eram péssimos alunos. Graças a Deus, sempre tive um certo senso de justiça. Um dia, por um impulso qualquer, ofereci ao Osório metade do pão que eu comia. Ele aceitou e dividiu com os dois irmãos. Continuei dando um pedaço do meu lanche para eles. Anos depois, encontrei o Pedro e ele me disse que aquele era o único café da manhã que eles tomavam. Eles moravam na zona rural, vinham a pé para a escola sem comer nada. Eu não tenho competência nenhuma para ser nem presidente, nem ministro, mas

tenho a convicção absoluta de que o problema fundamental, antes do educacional, é o da fome.

CE: Como é ser escritor num país de baixo nível de escolaridade?

AS: É duro, é duro. Agora, veja bem. O que eu posso fazer é muito pouco. Um escritor não tem poder político nem econômico. Tenho convicção de que é um problema difícil e que não atinge só o Brasil. A leitura não é comum em país nenhum. Não acredito que o italiano médio leia *A divina comédia*. O público leitor italiano, sim. Agora, no Brasil de mais 180 milhões de pessoas, as nossas edições são de 2 mil, 3 mil exemplares.

CE: O que uma obra como *A pedra do Reino* perde quando é adaptada para o teatro e para o cinema?

AS: Perde alguma coisa, é evidente, mas ganha muitas outras. Não existe arte superior à outra. Eu fui para o romance porque o meu universo interior é muito tumultuado. Tinha muitas coisas que eu precisava dizer e que não cabiam numa peça de teatro. No romance, posso voltar no tempo, dizer o que o personagem está pensando, o que está escondendo. No teatro, tudo é dito pela fala. Então, nisso o romance é superior ao teatro. Por outro lado, a fruição da obra romanesca é sempre um ato solitário. Já o teatro é coletivo. O que eu vi na adaptação que o Antunes (Filho, diretor de teatro) fez na adaptação d' *A pedra do Reino* para o teatro é uma identificação enorme do meu romance com o meu próprio teatro. Por exemplo, Quaderna (protagonista d' *A pedra do Reino*) é um personagem muito mais complexo do que o João Grilo (protagonista de *O Auto da Compadecida*) e o Antunes o aproximou mais de João Grilo. Se ele não fizesse isso, ficaria um desastre, um personagem de romance falando no palco interminavelmente. Então, teve essa vantagem. Quanto à adaptação de Luiz Fernando de Carvalho, sou suspeito para falar, porque sou autor do romance, mas eu achei uma obra de arte. Ele optou por uma linguagem apocalíptica e, a meu ver, fez muito bem. Agora o pessoal diz: "Perdeu ponto na audiência". Isso é outro problema, estou falando de qualidade artística. Eu jamais quereria estar na pele dos que ganharam para mim e para ele na audiência.

CE: O que a sua obra tem de política?

AS: O escritor tem o direito de colocar as suas ideias políticas na obra, não de colocar a obra a serviço das ideias políticas. O Calderón de la Barca (dramaturgo e poeta espanhol) tem três obras-primas da literatura universal: *O mágico prodigioso*, *A vida é sonho* e *O grande espetáculo do mundo*. Pois bem, ele era religioso, católico como eu, e escreveu uma peça chamada *Os mistérios da Missa*, que eu detesto. Ele traiu o teatro para explicar os sacramentos, os mistérios da missa. Gosto de autores de teatro como Shakespeare. As ideias políticas dele estão presentes, mas não é uma peça política. O Bertolt Brecht eu não gosto, porque ele colocava o teatro para servir de cavalo de batalha. Pois bem, qualquer um que ler *O Auto da Compadecida* vai saber que eu estou do lado do João Grilo e do Chicó, os dois personagens que representam o povo do Brasil real.

CE: Culturalmente, o Brasil passa por um momento de crise?

AS: De certa maneira. Mas já foi pior. Quando eu era menino, o desprezo do povo brasileiro por si próprio era uma coisa terrível. Era uma herança das teorias fascistas e racistas do século XIX, que diziam que o mestiço, o negro, eram inferiores. E hoje noto um interesse maior pela literatura brasileira e pelo povo.

CE: Foi dessa necessidade de valorizar a cultura brasileira que surgiu a aula-espetáculo?

AS: Eu tinha 19 anos quando dei a primeira aula-espetáculo no Teatro Santa Isabel, apresentando três cantadores e um poeta popular. Foi um escândalo na época. O diretor do teatro não se conformava. Ele disse: “Você quer colocar cantador de viola no palco onde Tobias Barreto e Castro Alves recitavam poemas?” Ao que eu respondi: “Doutor, gostaria de ouvir a opinião de Tobias Barreto e Castro Alves, que eu tenho certeza que eles iam gostar”. Eu estava certo. Repare, essa cantoria que organizei aos 19 anos resultou no primeiro congresso de cantadores do Recife. E o sucesso foi tão grande que alguns viajaram para o Rio e cantaram na Academia Brasileira de Letras. Comecei a notar que falando das coisas que amava, eu tinha certa empatia com o público. Quando me tornei professor, comecei a usar isso nas aulas.

CE: Quem foi o seu professor mais marcante?

AS: Eu começaria pela minha mãe e por minha tia. Mas tive também outra sorte, meus dois tios, meus primeiros professores de literatura. Para falar em termos políticos e esquemáticos: o Joaquim Duarte Dantas era mais inclinado para a direita, e o Manuel Dantas Vilar para a esquerda. Eu fiquei com a influência literária dos dois. E com a posição política de meu tio

Manuel, que era ateu, coisa que eu não sou. Posteriormente, tive um grande mestre chamado Hermilo Borba Filho (escritor e dramaturgo pernambucano). Eu e os meus colegas do Teatro Estudante de Pernambuco frequentamos a casa de Hermilo como quem frequenta uma universidade. Toda a noite fazíamos leitura uns para os outros. Foi lá que eu li pela primeira vez *O Auto da Compadecida*, tendo na plateia ninguém mais, ninguém menos, do que o poeta João Cabral de Melo Neto.

CE: Houve um período em que sua defesa das tradições da cultura brasileira foi tachada de conservadora, retrógrada. Essas críticas o incomodaram?

AS: Eu sou um sujeito bem-humorado e faço disso um motivo de brincadeira. Uma vez um camarada me chamou de arcaico porque eu defendia a cultura brasileira em geral e a cultura popular em especial. Ele escreveu a seguinte frase: “Dos nordestinos nefastos ao Brasil já morreram Antônio Conselheiro, Padre Cícero e Lampião. Só falta agora Ariano Suassuna”. Pois bem, aí eu comecei a usar isso nas minhas aulas. Eu dizia, “Olhe, um sujeito desses, além de errado, é um incompetente. Está querendo me insultar e me faz um elogio?” Nunca pensei que eu tivesse uma dimensão tão grande, me comparar com Antônio Conselheiro, Padre Cícero, Lampião. Um profeta, um santo e um guerreiro? Comecei a me achar depois disso (risos).

Fonte: <<http://www.stellabortoni.com.br/index.php/entrevistas/1337-iotaivista-iom-aaiaoo-suassua-footi-iaata-oi-isiola-32006835>>