

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
CURSO DE MESTRADO**

**ALZIRA SALES MONTEIRO VIANA**

**IDENTIDADE E *SAGRADO* NO SERTÃO NORDESTINO NAS OBRAS *AUTO DA  
COMPADECIDA E FARSA DA BOA PREGUIÇA* DE ARIANO SUASSUNA**

**Uberlândia  
2022**

**ALZIRA SALES MONTEIRO VIANA**

**IDENTIDADE E *SAGRADO* NO SERTÃO NORDESTINO NAS OBRAS *AUTO DA COMPADECIDA E FARSA DA BOA PREGUIÇA* DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa Linha 1: Literatura Memória e Identidades.

Área de Pesquisa: Estudos Literários

Orientador: Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento

**Uberlândia**

**2022**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

V614 2022	<p>Viana, Alzira Sales Monteiro, 1957- Identidade e sagrado no sertão nordestino nas obras Auto da Compadecida e Farsa da Boa Preguiça de Ariano Suassuna [recurso eletrônico] / Alzira Sales Monteiro Viana. - 2022.</p> <p>Orientador: Sérgio Guilherme Cabral Bento. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.450">http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.450</a> Inclui bibliografia.</p> <p>1. Literatura. I. Bento, Sérgio Guilherme Cabral, 1979- , (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

## Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e atendpplet@ileel.ufu.br



## ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	08 de setembro de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12012TLT002				
Nome do Discente:	Alzira Sales Monteiro Viana				
Título do Trabalho:	Identidade e sagrado no sertão nordestino nas obras <i>Auto da compadecida</i> e <i>Farsa da boa preguiça</i> de Ariano Suassuna				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	"Entre o moderno e o contemporâneo: diálogos temporais na Literatura Brasileira"				

Aos oito dias do mês de setembro do ano de 2022, às 14:00, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores (as) Doutores (as) : Sérgio Guilherme Cabral Bento / ILEEL-UFU, orientador da Candidata (presidente); Carlos Francisco de Moraes / UFTM e Cíntia Camargo Vianna / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente, Alzira Sales Monteiro Viana, a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Guilherme Cabral Bento, Professor(a) do Magistério Superior**, em 08/09/2022, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento



no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Camargo Vianna, Professor(a) do Magistério Superior**, em 14/09/2022, às 19:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **CARLOS FRANCISCO DE MORAIS, Usuário Externo**, em 17/09/2022, às 08:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alzira Sales Monteiro Viana, Usuário Externo**, em 22/09/2022, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3903002** e o código CRC **93D4AA72**.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	6
RESUMEN .....	7
INTRODUÇÃO.....	8
1. A IDENTIDADE.....	12
1.1 <i>Auto da Compadecida e Farsa da boa preguiça</i> .....	12
1.2 Identidade, em Stuart Hall, Munanga e Silva.....	17
1.3 A Identidade Negra no Brasil .....	18
1.4 A identidade do negro e a representação de Cristo no <i>Auto da Compadecida</i> , de Ariano .....	22
1.5 Outras representações do Cristo negro em outras culturas.....	31
2. O CONCEITO DE <i>SAGRADO</i> NAS PEÇAS <i>AUTO DA COMPADECIDA E FARSA DA BOA PREGUIÇA</i> .....	34
2.1 O Sagrado .....	34
2.1.1 O conceito de <i>Sagrado</i> .....	34
2.2 <i>Sagrado</i> , em Rudolf Otto .....	35
2.3 <i>Sagrado</i> , em Mircea Eliade .....	37
2.4 <i>Sagrado</i> , em Umberto Galimberti .....	39
2.5 <i>Sagrado</i> , em Julien Ries .....	39
2.6 O <i>Sagrado</i> na peça <i>Auto da Compadecida</i> .....	41
2.7 O Tribunal de Manuel e o Triunfo da Misericórdia .....	48
2.8 O <i>Sagrado</i> em <i>Farsa da boa preguiça</i> .....	51
3. O CATOLICISMO SERTANEJO E A LITERATURA DE CORDEL NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NORDESTINA .....	70
3.1 O catolicismo e a religiosidade popular .....	70

3.2 O catolicismo sertanejo .....	73
3.3 A cultura popular nordestina .....	81
3.4 A literatura de cordel no Brasil e no Nordeste .....	85
3.5 O movimento armorial.....	92
3.6 A identidade nordestina .....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	99
REFERÊNCIAS .....	102

## RESUMO

Esta dissertação analisa a identidade e o *Sagrado* no sertão nordestino, tendo como referência as obras *Auto da Compadecida e Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Para a questão da identidade são considerados múltiplos aspectos, embora o elemento racial, para a cultura brasileira, esteja no cerne do problema identitário. A identidade mostra uma concepção de nossa característica, de nossa essência... é uma construção realizada ao longo da vida. Em relação às identidades do Cristo, que Suassuna apresenta em suas peças *Auto da Compadecida e Farsa da boa preguiça*, essas são multifacetadas e controversas. Os personagens que representam esse Cristo, nessas peças, aparecem com diversas identidades, sendo elas: Manuel negro retinto, Leão de Judá, o Filho de Davi, Jesus, Senhor e Deus, no *Auto*; e Camelô de Deus, Manuel Carpinteiro, ser Celestial, na *Farsa*. Portanto, as peças evidenciam esse lado humano e divino de Jesus. Assim como na obra de Suassuna, o texto bíblico também mostra um Cristo com múltiplas identidades. Quanto ao *Sagrado*, na teoria de Mircea Eliade, esse se manifesta, em ambas as peças, como uma *hierofania*, ou seja, a manifestação do *Sagrado* no mundo concreto. Já Rudolf Otto nomina o *Sagrado* como *numinoso* e este, para o teórico, consiste na manifestação do “totalmente outro” em um objeto ou num “ser” deste mundo, ao qual ele chama de profano. A noção de *Sagrado* na literatura de Suassuna é personificada pela figura de Manuel, que representa, na peça *Auto da Compadecida*, um Cristo que é negro e que vai julgar todos os personagens que cometeram transgressões na vida terrena. Durante o julgamento, *Sagrado* e profano se imbricam, devido ao mundanismo que se capilarizou, como praga, da igreja na Terra. Também em a *Farsa da boa preguiça* haverá um julgamento, em que as almas transgressoras serão condenadas devido não haver, na Terra, ninguém que rezasse por elas, durante o período de sete horas, em que ficaram no purgatório. Já as almas não transgressoras, tendo quem rezasse por elas, foram salvas por Miguel Arcanjo. O catolicismo sertanejo, de Suassuna, funciona como um elemento crítico ao catolicismo centralizado na hierarquia eclesiástica, em que, no *Auto da Compadecida*, o Bispo, muitas vezes, é simoníaco, usando os bens da igreja em benefício próprio. Ariano, para compor esse drama citado por último, se utilizou dos folhetos de cordel *O enterro do cachorro*, *O Castigo da soberba* e *História do cavalo que defecava dinheiro*. Já a *Farsa da boa preguiça* foi inspirada nos mamulengos, sabendo-se que o cordel, com seus folhetos, veio de Portugal para o Brasil ainda no período da colonização, e serviu como construção da identidade nordestina.

**Palavras-chave:** Ariano Suassuna. Identidade. *Sagrado*. Catolicismo. Literatura de cordel.

## RESUMEN

Este trabajo analiza la identidad y lo sagrado en el Sertón norestino, y tiene como referencia las obras *Auto da Compadecida* y *Farsa da Boa Preguiça* de Ariano Suassuna. Para el abordaje de la identidad se consideran múltiples aspectos, aunque el elemento racial, para la cultura brasileña, sea nuclear en la cuestión identitaria. La identidad muestra una concepción de nuestra característica, de nuestra esencia, es una construcción realizada a lo largo de la vida. En lo que concierne a las identidades del Cristo que Suassuna presenta en *Auto da Compadecida* y *Farsa da Boa Preguiça*, esas son multifacéticas y controversas. Los personajes que representan al Cristo, en esas piezas, aparecen con diversas identidades: Manuel negro retinto, León de Judá, el hijo de David, Jesús, Señor y Dios, en *Auto*, y Buhonero de Diós, Manuel Carpintero y Ser celestial, en *Farsa*. Así que, las piezas ponen de relieve ese lado humano y también divino de Jesús. Tanto como el texto de Suassuna, el texto bíblico también muestra un Cristo con múltiples identidades. En lo que se refiere a lo sagrado, según la teoría de Mircea Eliade, ese se manifiesta en las dos piezas como una hierofanía, o sea, la manifestación de lo sagrado en el mundo concreto. Ya Rudolf Otto lo nombra al sagrado numinoso y este, para el teórico, consiste en la manifestación de lo "totalmente otro" en un objeto o en un "ser" de este mundo, que sea profano. La noción de sagrado en la literatura de Suassuna está personificada por la figura de Manuel, quien representa, en la pieza *Auto da Compadecida*, a un Cristo negro y que juzga a todos los personajes que cometieron transgresiones en la vida terrena. Durante el juzgado, lo sagrado y lo profano se imbrican, debido al mundanismo de la iglesia de la Tierra, que se ha capilarizado como plaga. También en *Farsa da Boa Preguiça* ocurre un tribunal, por el cual las almas transgresoras serán condenadas por no tener a nadie, en la Tierra, que rezara por ellas durante el período de siete horas que pasan ellas en el purgatorio. Ya las almas no transgresoras, porque tuvieron quienes rezaran por ellas en este periodo, lograron que el arcángel Miguel las salvara. El catolicismo sertanejo, de Suassuna, funciona como un elemento crítico al catolicismo centralizado en la jerarquía eclesiástica. Un ejemplo de esto está en *Auto da compadecida*, donde la figura del Obispo se pasa por un simoníaco, al usar los bienes sagrados de la iglesia en su propio beneficio. Ariano Suassuna, para componer esa pieza, se ha utilizado de los folletos de cordel *O enterro do cachorro*, *O Castigo da soberba* y *História do cavalo que defecava dinheiro*. Aunque *Farsa da boa preguiça* haya sido inspirada en los mamulengos, se sabe que el Cordel, con sus folletos, vino de Portugal a Brasil en el período de la colonización, y formó parte de la construcción de la identidad norestina.

**Palabras clave:** Ariano Suassuna. Identidad. *Sagrado*. Catolicismo. Literatura de cordel.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação objetiva investigar a razão pela qual o escritor Ariano Suassuna mudou a identidade do Cristo, inserindo em sua obra um Cristo negro. Para tal investigação, serão utilizadas, como objeto base, as obras *Auto da Compadecida e Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, com abordagem na identidade e no *Sagrado* do sertão nordestino, contrastando com o profano.

A partir dos estudos culturais de Stuart Hall (2005), nos últimos anos, têm se travado enormes debates sobre a identidade. Esse tema é muito complexo e multifacetado. Para compreendermos a identidade, tomaremos como referência os estudos dos teóricos, Hall (2005), Munanga (1999) e Silva (2000).

No livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2005) vai explicar que as velhas identidades entraram em declínio, fazendo surgir novas, e fragmentando o indivíduo moderno.

Pensar a identidade, na perspectiva histórica do negro em nosso país, conduz-nos a uma reflexão cultural, em como se impregnou ao negro uma cultura de colonização, a qual ainda persiste em muitas mentes sociais. Kabengele Munanga, congolês antropólogo e professor, em seu livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* (1999), aborda tais questões da identidade, revelando as dificuldades e os obstáculos encontrados ao longo desse processo.

O *Sagrado* é outro tema a ser explorado, para melhor fundamentar esta dissertação. Para tanto, serão adotados os teóricos da fenomenologia do *Sagrado* e da ciência das religiões, Eliade (1992; 2018), Otto (2007) Galimberti (2003) e Ries (2008), com foco no conceito de *Sagrado*, presente nas obras de Ariano Suassuna.

Em sua obra *O Sagrado e o profano: a essência das religiões* (2018), Mircea Eliade destaca a complexidade do *Sagrado*, contrastando-o com o profano. Eliade chama de *hierofania* a manifestação do *Sagrado* no mundo concreto, que, se transpusermos para o mundo da literatura de Suassuna, este compõe, organiza e dá vida a seus personagens. *O Sagrado e o profano* envolvem um sistema de moral, ética, códigos de conduta, símbolos e organização social, elementos, estes, que poderão ser mais bem compreendidos a partir da teoria de Eliade (1992), cujo autor aborda o fenômeno religioso a partir dos dados históricos.

Já o filósofo alemão Rudolf Otto (1869-1937), realiza sua primeira abordagem sobre o sagrado em 1904, ao qual impregna o Conceito de Potência, cuja manifestação acontece por meio de objetos situados no espaço e no tempo. Desse modo, definindo o *Sagrado*, a segunda característica evidenciada por Otto é a manifestação do *numinoso*, o elemento central aos olhos do homem. Assim sendo, o lado fascinante do divino é colocado em evidência, e esse aspecto sempre abalou o *homo religiosus*, visto que este não sabe explicar cientificamente as manifestações daquele.

O catolicismo sertanejo é uma adaptação cultural da Igreja Católica Apostólica Romana, no sertão do Nordeste. Não se contentando com a religião, o homem do sertão a transforma, misturando seus traços com a própria cultura. Já a literatura de cordel, com seus folhetos cômicos e moralizantes, teve origem na Idade Média, e muito influenciou na construção da Cultura popular e da identidade nordestina, inclusive na produção literária de Suassuna. O estudo do catolicismo terá como base teórica os autores: Eduardo Hoornaert (1991), Durval Albuquerque Júnior (2013), Luís da Câmara Cascudo (2001), Martha Abreu (2008) e Thales de Azevedo (2002).

Delineado o objeto de estudo, será feita uma breve apresentação da biografia de Suassuna, autor de várias peças, das quais fazem parte desta pesquisa: *Auto da Compadecida* (1955) e *Farsa da boa preguiça* (1960).

Ariano Vilar Suassuna, nordestino, escritor brasileiro, nascido aos 16 de junho de 1927, na cidade de Nossa Senhora das Neves, atual, João Pessoa, no estado da Paraíba; e falecido em 23 de julho de 2014, aos 87 anos, no Recife/Pernambuco. Filho de um político influente, João Suassuna, que foi assassinado por motivações políticas. Ariano teve sua vida marcada pela trágica morte do pai. Suassuna, filósofo, professor de estética, ensaísta, advogado, poeta e fundador do Movimento Armorial, escreveu várias peças, como: *Auto da Compadecida*; *O castigo da soberba*; *O santo e a porca*; *A pena e a lei*; *Farsa da boa preguiça*; *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*; *A mulher vestida de sol* e *O casamento suspeito*. O escritor buscou influências não só nos mamulengos e no cordel, mas, também, nos clássicos, como: Miguel de Cervantes, Calderón Dela Barca, Garcia Lorca, Dostoiévski, Gil Vicente.

Esta pesquisa busca compreender a inserção desse “novo” Cristo, o negro, na peça *Auto da Compadecida*, bem como o Cristo de identidade múltipla presente na *Farsa da boa preguiça*, ambas de Ariano Suassuna, uma vez que o autor confere, em suas peças, uma ruptura significativa nos termos católicos tradicionais, quanto às imagens do Cristo criadas pelo paraibano.

Diante dessa nova representação do divino, somos lançados à seguinte questão, a saber, o que levou Ariano, a modificar, a identidade do Cristo? A imagem do Cristo branco que habita o nosso imaginário coletivo, é substituída por um Cristo negro. Quais as repercussões dessa mudança? Essas são algumas questões que buscaremos responder em nossa investigação.

O preconceito racial e social, tão arraigado em nossa civilização, cria um estranhamento quanto à ruptura de Suassuna, ao adotar um Cristo, ora negro, ora pobre, em sua literatura. Nesta pesquisa, ressaltamos quais foram as influências políticas, históricas e experiências do autor na composição do referido personagem.

O objetivo desta pesquisa é, portanto, cotejar as obras *Auto da Compadecida* e *Farsa da boa preguiça*, de Suassuna, um autor brasileiro branco, que cria múltiplas identidades para o Cristo, inclusive um negro.

A metodologia de pesquisa utilizada será a teórico bibliográfica, junto ao método qualitativo de análise. A escrita se dará em três capítulos, para melhor fundamentar o *corpus*.

No primeiro capítulo será abordado o conceito de identidade, com base nos teóricos afins, objetivando compreender o conceito de identidade negra. Para tanto, discorreremos, com base em Munanga (1999), sobre os três critérios da formação da identidade negra no Brasil: histórico, linguístico e ideológico, evidenciando a negação identitária aplicada ao negro, desde a colonização, bem como a miscigenação, que é uma terceira via racial.

Munanga mostra a mestiçagem como parte fundamental do processo histórico de formação da Nação brasileira, e a história do Brasil registra que os mestiços, em diversos tempos e lugares, organizaram-se em irmandades, com finalidade, entre outras, de auxiliarem-se, mutuamente.

Nos subcapítulos explicitaremos a literatura do negro e de sua forma distanciada do cânone brasileiro enquanto personagem, como anunciado por Proença (2004, p. 161), ao perceber que a presença do negro na literatura não escapou do seu tratamento marginalizador e secundário.

Ainda neste capítulo 1, daremos destaque à fala emblemática de João Grilo, um dos personagens da obra *Auto da Compadecida*, que demonstra preconceito pela cor de Manuel, o Cristo. Também serão mencionadas outras representações do Cristo negro, em diversos registros e culturas, como, pintura, escultura... Assim como a imagem do Cristo negro libertador, de Jacquelyn Grant (1997). Ou seja, a intenção é entendermos sobre os cristos multifacetados que surgiram ao longo do tempo.

No segundo capítulo, discorreremos sobre o conceito de “*Sagrado*”, e como esse se opõe ao profano, com embasamento teórico. Nossa intenção é delinear como o *Sagrado* está representado nas peças *Auto da Compadecida e Farsa da boa preguiça*, de Suassuna. O *Sagrado*, em Mircea Eliade, se manifesta no mundo concreto por meio da hierofania; em Rudolf Otto, o *Sagrado* é o *numinoso*, que consiste no sentimento de criatura: *mysterium tremendum fascinans*. Um dos subtítulos discorrerá sobre O Tribunal de Manuel e o Triunfo da Misericórdia, em que Manuel, o juiz, fará o julgamento divino, ao lado do profano. O resultado se dará com a salvação de uns; a condenação de outros, ao fogo eterno; e a ressurreição de um, pelas mãos da Misericórdia, a Compadecida.

No terceiro capítulo serão abordados o catolicismo sertanejo e a literatura de cordel na construção da identidade nordestina, que faz referência ao catolicismo romano, envolvendo o popular e o sertanejo, e sua inserção nas peças de Suassuna; bem como, o catolicismo e sua origem. No catolicismo sertanejo serão abordados a religião e suas devoções aos santos padroeiros, como: Padre Cícero, Frei Damião e Frei Ibiapina. Em relação à dramaturgia medieval e ibérica, do teatro de Suassuna, o autor evidencia o profano da igreja, ora criticando, ora satirizando.

Ainda, em um dos subtítulos, exploraremos a literatura de cordel, sua origem e formatos, os folhetos amarrados em barbantes, e como isso influenciou na construção da identidade nordestina. O sertanejo com seu folclore e crenças faz da sua cultura uma religião para superar as adversidades e os infortúnios da vida. Sob a óptica cristã, o que confere uma função didática moralizante de caráter atemporal, nas peças estudadas de Suassuna, ele menciona passagens bíblicas, que estão muito presentes nos textos, ligando o homem nordestino do século XX ao medieval da Península Ibérica. Esse aspecto religioso perpassa toda a peça teatral do *Auto* e da *Farsa*.

## 1. A IDENTIDADE

Neste primeiro capítulo, descreveremos a questão da identidade negra no Brasil e na peça *Auto da Compadecida*. A identidade negra é marcada por um complexo conjunto de conceitos e classificações que interferem, ou até mesmo condicionam o seu sentido, na organização territorial do Estado. Para esta abordagem serão utilizadas as obras de Stuart Hall, que perpassa pela *Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2007); e de Kabengele Munanga (2020), que faz uma abordagem histórica, nas identidades nacional e negra, com base na colonização, conforme apresenta em seu livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*.

### 1.1 *Auto da Compadecida e Farsa da boa preguiça*

*Auto da Compadecida* foi encenada, pela primeira vez, em 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Izabel, pelo grupo de Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley. Ariano Suassuna escreveu a peça em 1955, e só foi publicada em 1957. Encenada em três atos, a peça é um drama do nordeste brasileiro, composta por elementos da tradição da literatura de cordel, no gênero comédia, com traços do barroco católico brasileiro, misturando cultura popular e tradição religiosa. Suassuna, para escrever seu auto moralizante, inspirou-se no teatro humanista de Gil Vicente.

O auto, segundo Massaud Moisés (1982), é uma composição teatral do subgênero da literatura dramática, surgida na Idade Média, na Espanha, por volta do século XII. De linguagem simples e extensão curta, os autos, em sua maioria, têm elementos cômicos ou intenção moralizadora.

Gil Vicente (1465-1536), dramaturgo lusitano, criador do teatro português em 1502, por ocasião da apresentação de seu *Monólogo do Vaqueiro* (ou *Auto da Visitação*), que foi apresentado na corte do Rei Dom Manoel, pelo nascimento do seu filho. O teatro vicentino é, basicamente, caracterizado pela sátira, criticando o comportamento de todas as camadas sociais: nobreza, clero e povo.

*Auto da Compadecida* foi considerada, em 1962, por Sábato Magaldi, a peça mais popular do teatro brasileiro, pois seu alcance e repercussão se deram em todo país. Em 1974, em plena ditadura militar no Brasil, a peça foi encenada sob a direção de João Cândido, período muito sombrio para o teatro brasileiro, pois a censura era muito ferrenha (OSCAR, 2014). Em

meio a este cenário é lançado o Projeto Armorial, como proposta distinta, tanto dos grupos que propunham uma arte politicamente engajada, como do Teatro de Arena e do CPC (Teatro Popular de Cultura). Em 1962, quando grupos ligados ao experimentalismo de vanguarda, como os neoconcretistas e os tropicalistas, ao defender a ideia de um documento cultural brasileiro, Suassuna foi alvo de muitos críticos ao se identificar com o ideário militar no contexto da ditadura (RABETTI, 2005, p. 67).

*Auto da Compadecida* teve a sua versão para o teatro em nove línguas, e se tornou a peça mais popular de Ariano Suassuna. O sucesso do *Auto* atingiu as massas após Guel Arraes, em 1999, em sua releitura, fazer uma minissérie para a TV, a qual, em 2000, foi para o cinema.

O filme levou ao cinema um público de mais de 2,1 milhões de espectadores. Irley Machado (2005) comenta que a peça, desde o seu lançamento, no final da década de 1950, provocou fortes polêmicas, que incomodaram parte da crítica e os católicos integralistas, o que não impediu o seu sucesso internacional (MACHADO, 2005).

A peça de Suassuna não conheceu o ostracismo, sendo ainda muito atual, e nos conduz a reflexões profundas, sobre o cotidiano, por meio da comicidade, remetendo-nos a questões sensíveis e estruturais da nossa sociedade, por exemplo, o racismo, problema recorrente, que ainda perdura no mundo inteiro.

*Auto da Compadecida*, não por acaso, tem como cenário o picadeiro de um circo, onde o palhaço é quem vai apresentar a sinopse da peça aos espectadores, anunciando, assim, o pícaro, o absurdo, e sua representatividade, conforme veremos mais adiante. A peça é composta de três atos. No primeiro ato, Suassuna baseia-se no folheto *O dinheiro ou O enterro do cachorro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918). O segundo ato é inspirado na *História do cavalo que defecava dinheiro*, de Leonardo Mota (1891-1948), e o terceiro, inspirado no *castigo da soberba*, Anselmo Vieira (1867-1926), obra popular recolhida por Leonardo Mota (1891-1948) junto ao cantador. A peça constrói-se, portanto, como sendo a reescrita dos enredos dos folhetos de cordel, porém ao estilo único de Ariano Suassuna (SUASSUNA, 1974). Vale ressaltar que são muitas as versões dessas peças citadas, contudo, nossa pesquisa atém-se apenas ao trabalho de Suassuna.

Carlos Newton Júnior (1999), crítico e especialista da obra de Suassuna, organizou e reuniu, em 2018, pela primeira vez, toda a obra teatral do autor paraibano, que ele destaca como uma das mais representativas da história da dramaturgia brasileira e, para ele, também da língua portuguesa (NEWTON, 2018). Segundo Newton Júnior:

É todo um novo caminho, portanto, que Suassuna abre para a dramaturgia brasileira, consolidando aquilo que Hermilo chamaria, a partir de Pascoal Carlos Magno, de “Teatro do Nordeste”: o caminho de um teatro erudito, mas de raízes populares, que procura atingir o universal a partir do regional e mesmo do local; um teatro não realista, mas poético; um teatro comprometido com os problemas fundamentais do homem, mas jamais engajado ou panfletário, seja do ponto de vista político, filosófico, seja do ponto de vista religioso. (NEWTON JÚNIOR, 2018, p. 14).

Carlos Newton Júnior (2018) explica:

Ariano reinventa, em suas comédias, as influências do teatro de tradição mediterrânica, da comédia latina, da *commedia dell'arte*, do teatro de Goldoni, de Gil Vicente, entre tantas outras influências (sem deixar de lembrar a novela picaresca espanhola, com Lazarillo e Tormes), vem fundir-se à influência, mais direta do mamulengo, dos palhaços de circo dos folhetos de cordel do período cômico, satírico e picaresco. (NEWTON JÚNIOR, 2018, p. 16).

Outro crítico, dramaturgo e escritor, Sábato Magaldi, mostra a importância que o teatro brasileiro, dos anos de 1950 e 1960, teve. Mas, apesar dos esforços de Pascoal Carlos Magno e do Teatro de Estudante, o teatro continuava com repertório concentrado nos clássicos europeus, e se encenavam as peças de Brecht e de Martins Pena. Todavia, devido a essas encenações brechtinianas, no teatro que Hermilo Borba Filho tanto gostava de representar, e que Ariano não se identificava mais, termina, então, a parceria do encenador com o escritor, colocando um fim em um longo trabalho de cooperação.

Sobre o teatro do crítico dramaturgo e encenador, Hermilo Borba Filho, este se destaca na busca de um teatro mágico, fantasioso, crítico, épico.

O marco zero dessa caminhada é, sem dúvida, o Teatro do Estudante de Pernambuco 1946. O TEP foi mais do que grupo de teatro composto por estudantes. Com ele “surgiu, entre outras coisas, a primeira poesia brasileira e nordestina ligada a nossos mitos, a nossos animais fabulosos, a nossos heróis, aos cangaceiros”, na afirmação de Ariano Suassuna, um dos participantes dessa jornada. Suassuna dá seu depoimento: No que se refere à nossa geração, não há ninguém que se possa comparar a Hermilo Borba Filho, como abridor de veredas e apontador de caminhos. (CARVALHEIRA, 2011, p. 57).

Entretanto, o que os estudantes começavam a vislumbrar, àquela altura, era a importância da arte e da literatura populares nordestinas, como fonte inesgotável de criação. No Brasil, o problema da arte popular identifica-se, com a própria arte nacional. Para o paraibano, ao lado do patrimônio barroco e ibérico, que herdamos dos portugueses e espanhóis, e que aqui vem sendo recriado pelos brasileiros desde o século XVI, com força excepcional, o patrimônio da arte popular se constitui na tradição brasileira mais autêntica (SUASSUNA, 2020).

Sobre a realidade teatral brasileira, segundo Borba Filho,

Hermilo a revê, criticamente, ao mesmo tempo em que procura analisar a produção do período, diagnosticando-lhe mazelas, carências e vícios. Mas, apesar de tudo

reconhece no teatro brasileiro os primeiros sintomas de uma face nova, vitalidade que resulta da inserção de sangue novo em suas veias. O profissionalismo da época é visto de maneira bastante negativa. No artigo<sup>1</sup> “Profissionalismo teatral”, o crítico examina a questão básica da “carência de público”, e do fato de não ter, naquela época, boas peças encenadas por profissionais. No entanto, nega que se possa justificar pela escassez de público a má qualidade desse teatro, como ele próprio já o fizera sem se expressasse com justeza. (CARVALHEIRA, 2011, p. 114).

Segundo Carvalheira (2011), Borba Filho afirma que a escassez profissional no teatro brasileiro, na década de 1940, estava atrelada à “falta de cultura” e ao comodismo” desses profissionais. Por esta razão, Borba Filho recomenda que se construa uma escola teatral, onde os futuros atores fossem educados na compreensão do teatro como arte.

Em 1943, o teatro ganha novos ares, é lançada a épica *Vestido de Noiva*, do clássico Nelson Rodrigues, cuja peça será o marco de ruptura entre o velho e o novo teatro brasileiro. Esse fato leva Borba Filho a exaltar, oficialmente, a nova revelação. Outras peças vieram revolucionando o teatro nacional, com *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, montada em 1945, por Dulcina de Moraes; o TEN (Teatro Experimental do Negro), de Abdias do Nascimento, ainda em 1945, com diversos espetáculos, inclusive, *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, com tradução de Ricardo Werneck Aguiar, cujo espetáculo foi apresentado no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, aprovado por Getúlio Vargas.

Ariano Suassuna, por sua vez, manteve-se em seu ideal de um teatro popular, voltado para a comicidade: temas moralizantes e desmoralizantes (SUASSUNA, 2018, p. 135), ou seja, como assegurou Tavares (2018) é um teatro do desmascaramento, de desconstrução dos arrogantes e pretenciosos.

O riso na sua peça provoca uma satisfação urdida diante da esperteza de um farsante. Nesse sentido do moralismo ao avesso, o elogio a esperteza vem associado à crítica da desonestidade, como na *Compadecida* e na *Farsa da boa preguiça* o elogio da preguiça faz uma pequena “distinção entre a preguiça de Deus e a preguiça do Diabo”, o ócio criador dos poetas pobres e o parasitismo dos ricos que não trabalham. (TAVARES, 2018, p. 29).

O riso, nas peças de Suassuna, vem com a proposta de escárnio ao ócio, criticando a imoralidade, a falta de ética, da sociedade rica, que nem mesmo “planta”, mas se vê no direito de abocanhar toda a “colheita”; contudo, a preguiça se impregna também no poeta pobre, o preguiçoso, que sonha com o sucesso, mas não faz nada para mudar a realidade. A exemplo disso tem-se o personagem Simão, que é um poeta pobre, mas não miserável. Logo, a citação

---

<sup>1</sup> Borba Filho, Hermilo. “Profissionalismo Teatral”, *Jornal do Commercio*, Recife, 12 de julho de 1942, “Do meu caderno de teatro”.

de Suassuna nos remete à crítica de uma sociedade hipócrita, cujo riso hilariante será o símbolo sobre o arquétipo da preguiça.

Quanto à *Farsa da boa preguiça*, esta é outra peça teatral de Suassuna, estudada nesta pesquisa. *Farsa da boa preguiça* foi encenada em 1961, sob a direção de Hermilo Borba Filho, pelo Teatro Popular do Nordeste, no Recife, e com cenários e figurinos de Francisco Brennand. A peça traz, como um dos seus protagonistas, o poeta Joaquim Simão, escritor de folhetos de cordel e cantador de viola. A peça é um drama cômico, dividida em três atos: *o peru do cão coxo; a cabra do cão caolho; o rico avarento*. Para esta pesquisa, interessa apenas o terceiro ato, *O rico avarento*, que é baseado no folheto de mesmo título, do professor Tira-e-Dá, com um entremez homônimo de Suassuna (1945).

O gênero teatral *farsa* é de caráter cômico, com apenas um ato, com enredo curto e poucos atores em cena. A característica da *farsa* é satirizar as situações da vida cotidiana, por intermédio de personagens caricatos e seus exageros.

O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo.

O segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas – histórias que é a origem do “romance”, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra, e que também serviu de fonte.

O terceiro ato baseia-se num conto popular, o de “São Pedro e o queijo”, e também noutra peça tradicional de mamulengo, chamada “O rico avarento”.

As duas peças de mamulengo serviu de fonte à minha peça foram ultimamente divulgadas, no Nordeste, pelos mamulengueiros conhecidos como Professor Tira-e-Dá e Bendito. Por sua vez, o “folheto” popular também teve sua versão recente através (*sic*) do folheto denominado “O homem da vaca e o poder da fortuna”, de autoria de Francisco Sales Arede (SUASSUNA, 2020, p. 27).

*Farsa da boa preguiça* tem dois temas centrais: preguiça e preconceito. Sobre o primeiro tema, Ariano declara: “a preguiça, que é o ócio criador do poeta”; sobre o segundo, Ariano afirma que o preconceito é a visão que os povos morenos e magros têm do mundo e da vida dos povos nórdicos: “Não escondo que tenho preconceito de cor ao contrário dessa galegada” (SUASSUNA, 1972, p. 21-22). Suassuna é bastante enfático em valorizar a cultura da nação, na mesma medida em que é crítico quanto à dominação econômica e cultural dos Estados Unidos, em relação ao Brasil. Suassuna não nega sua aversão à dominação estrangeira, dizendo:

Não escondo que tenho certo “preconceito de raça ao contrário”. Sempre olhei, meio desconfiado, para essa galegada que, de vez em quando, nos aparece por aqui, como quem não quer nada, que entra sem cerimônia e vai mandando para fora amostras de

nossas terras, de nossas pedras, do subsolo, da água e até do ar, sem que os generosos Brasileiros estranhem nada. Preconceito que – não é preciso dizer – absolutamente não existe diante do bom estrangeiro ou do bom imigrante de qualquer raça ou cor, que traz para cá sua pessoa, sua família, sua vida, sua cultura, enriquecendo-se e enriquecendo a nossa grande Pátria. Preconceito que deixará de existir também, extramuros, quando esses Povos brancos que, por enquanto, são poderosos do mundo não puderem mais nos oprimir e explorar. (SUASSUNA, 2007, p. 21-22).

O escritor e crítico Bráulio Tavares, um especialista da obra de Ariano Suassuna, vai defender que não cabe ao autor da *Farsa* e do *Auto* uma acusação de xenofobia, pois, para ele, trata-se apenas de uma não identificação com a cultura de língua inglesa americana, mas nem por isso, Suassuna deixa de admirar as obras literárias daquela língua, o que acaba por consolidar a não-xenofobia no paraibano.

Dessa maneira, acompanhado da crítica ao preconceito norte-americano, Ariano se refere àquilo que se pretende atingir além da crítica, evidentemente traz em si a valorização da cultura de cada povo, sobretudo a brasileira e a nordestina. Quanto ao preconceito racial em relação aos norte-americanos, uma voz que se destaca é a de Richard Horsley (2004), que afirma:

Muitos americanos também começaram a se perguntar: Por que os outros povos nos odeiam tanto? Esse questionamento levou à dolorosa constatação de que não apenas árabes/muçulmanos, mas também membros de muitas outras etnias/ religiões se fazem uma pergunta semelhante há muito tempo: Por que os americanos nos odeiam tanto? Os Estados Unidos mataram centenas de milhares de civis nos bombardeios de Bagdá durante a Tempestade no Deserto. Os Estados Unidos causaram a morte de meio milhão de recém-nascidos e crianças em consequência das sanções impostas ao Iraque, negando-lhes o acesso aos remédios necessários e a cuidados de saúde adequados. Os Estados Unidos, um país pretensamente cristão, violam o solo *Sagrado* do Islã aquartelando forças militares na Arábia Saudita, forças que também apoiam o impopular regime saudita, opressor do próprio povo. E, dizem os muçulmanos e outros árabes, os Estados Unidos tomam partido de Israel na opressão aos palestinos. Antes de tudo isso, os Estados Unidos lançaram *napalm* e bombas de combate sobre o povo vietnamita e treinaram exércitos latino-americanos que oprimiam e muitas vezes massacravam seus próprios concidadãos (HORSLEY, 2004, p. 10).

Desse mesmo modo, Ariano Suassuna não negou, em *Farsa da boa preguiça*, a sua aversão à dominação estrangeira.

## **1.2 Identidade, em Stuart Hall, Munanga e Silva**

Identidade é uma questão ampla e complexa, ela não é herdada, mas, sim, construída ao longo da nossa vida, enquanto vamos delineando o que seremos. A identidade é um conceito polissêmico, porque quando falamos dela devemos pensá-la no plural, já que existem múltiplas identidades.

Para Hall (1992), a concepção de identidade compreende também o aspecto cultural. Nesta pesquisa, por exemplo, identidade é a perspectiva que mais se adapta com a posição de Manuel, o Cristo negro, que aparece no *Auto da Compadecida*. De acordo com Hall (1992), a concepção de identidades culturais abrange

[...] aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais. A identidade cultural na pós-modernidade surge com posições mais progressistas, a questão racial. A identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 1992, p. 260).

Segundo Hall, as identidades modernas colapsaram e se fragmentaram. Devido a globalização, ocorreu “uma fragmentação das paisagens culturais, de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (1992, p. 13). Com isso, surgem quatro concepções básicas de identidades de sujeitos: iluminismo, sociológico e pós-moderno. O sujeito do iluminismo era uma pessoa individualista, que não se desfazia de suas convicções identitárias, mantendo o centro de sua identidade no próprio ‘eu’; o sujeito sociológico era a representação da complexidade do mundo moderno, porém, com uma identidade estável, o que o tornava um sujeito consciente de sua falta de autonomia e de sua insuficiência social ou cultural, tratava-se de uma relação social atrelada às pessoas relevantes para ele; Já o sujeito pós-moderno é a representação da complexa sociedade contemporânea, com uma identidade contraditória, mal resolvida, instável e fragmentada (HALL, 1992, p. 13).

Com base no estudo de Stuart Hall (1992), compreendemos que o sujeito é de comportamento flexível, ou seja, acompanha a cultura na qual está imergido, e assim vai se construindo. Isso não quer dizer que uma identidade seja inferior ou superior, mas, sim, são diferentes, tendo, cada qual, algo a oferecer.

### **1.3 A Identidade Negra no Brasil**

Dentro da construção de identidade, encontramos, mais recentemente a construção da identidade negra, no Brasil. Apesar de a história trazer os muitos registros de lutas e de resistências do homem afrodescendente, desde a sua trazida para o Brasil, passando pelas lutas nos quilombos, em que homens negros reivindicavam a liberdade. De lá para cá, muitas conquistas foram alcançadas nesse sentido (lei Áurea, lei Afonso Arinos, lei de cotas,

movimentos, datas comemorativas alusivas ao negro...), tudo em prol de uma conscientização social, contudo ainda estamos longe de alcançar o ideal para o que chamamos de igualdade racial. Assim sendo, diariamente, e incansavelmente, a pesquisa, a política, a lei, grupos sociais e outros tantos se levantam pela causa, inclusive a Arte. E é desta última que faremos uso aqui nesta dissertação.

Segundo Kabengele Munanga (2020),

A identidade objetiva apresentada através das características culturais, linguísticas e outras descritas pelos estudiosos muitas vezes é confundida com a identidade subjetiva, que é a maneira como o próprio grupo define e ou é definido pelos grupos vizinhos. Nem sempre está claro quando se fala de identidade: identidade atribuída pelos estudiosos através de critérios objetivos, identidade como categoria de autodefinição ou autoatribuição do próprio grupo, identidade atribuída ao grupo pelo grupo vizinho? (MUNANGA, 2020, p. 11).

Para Munanga (2020), o processo da construção da identidade é complexo, e nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e “outros”. O autor não acredita que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando que todos vivem em contextos religiosos e socioculturais diferentes. Mas, toda adversidade faz parte da construção de uma identidade.

Sendo assim, em relação a identidade negra, Munanga vai dividi-la em três critérios: histórico; linguístico e ideológico, daí a importância do resgate histórico, com seus processos, critérios e crenças, isto é, como os indivíduos criam conexões entre si, através de uma história comum. Identidades se criam por meio das vivências, seja em comunidade, em grupo... sempre primando pela coesão do processo histórico vivido.

Assim como as culturas vão se inovando e se adaptando, também a linguagem sofre mutações. No Brasil, já não encontramos comunidades negras, que tragam enraizadas a manutenção da língua de seus antepassados. Entretanto, em alguns setores, a africanidade se mantém viva, são eles: culinária, moda, dança, religião.

Segundo Munanga (2020), pode-se dizer que a identidade de um grupo funciona como uma ideologia. Conforme Chauí (1980), o termo ideologia é o mesmo que conjunto de ideias de uma época, de pensamentos, de doutrinas ou visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo. Os negros passaram por um processo histórico simbólico de desarraigamento, de escravização, de violência moral, física e de exploração econômica. Isso cria, em determinado momento, uma situação de resistência.

Quando se trata da questão de raça, logo se associa ao conceito de racismo. Em um artigo sobre “Inclusão Social”, “uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo,

identidade e etnia”, o professor Munanga (2004) esclarece que, no latim medieval, o conceito de raça passou a designar a descendência, a linhagem, ou seja, um grupo de pessoas que têm um ancestral comum, *ipso facto*, possui características comuns. A raça não existe como forma abstrata, apenas como classificação.

Ao longo do processo de colonização, o sistema se apoderou indevidamente da cor da pele, para criar conceitos negativos e absurdos, capazes de macular pessoas, por meio de julgamentos contraproducentes que afetam o psicológico, a mentalidade e, conseqüentemente, remetem à tentativa de dominação do outro. A história dos negros foi violentada por esses aspectos negativos, e agora se levanta um movimento de identidade, com o propósito de curar essa ferida. Toda a obra de Munanga se pauta na questão identitária e como essa identidade foi negada aos negros durante o processo de colonização, e se perdurou ao longo dos anos.

Ao pensarmos a questão da formação da identidade da nação brasileira, essa discussão já havia sido colocada em pauta na segunda metade do século XIX, pelas classes dominantes e abolicionistas. Munanga (2020), ao explicar sobre a identidade brasileira, chama a atenção para a importância de se considerar a origem do povo brasileiro, que é uma mescla de africanos, indígenas e europeus. Sendo assim, explicitaremos aqui sobre democracia racial.

A mestiçagem, para muitos autores, aparece como o símbolo da identidade brasileira. Por exemplo, segundo Kabengele Munanga (1999),

O surgimento de uma etnia brasileira, capaz de envolver e acolher a gente variada que no país se juntou, passa tanto pela anulação das identificações étnicas de índios, africanos e europeus, quanto pelas indiferenciação entre várias formas de mestiçagem. Mas para não ficar apenas na especulação, Darcy Ribeiro coloca a questão concreta de saber quando surgiram os brasileiros conscientes de si responde: Isso se dá quando milhões de pessoas passam a se ver não como oriundas dos índios de certa tribo, nem africanos tribais ou genéricos, porque daquilo havia saído, e muito menos como portugueses metropolitanos ou crioulos, e a sentir-se soltas e desafiadas a construir-se a partir das rejeições que sofriam, com nova identidade étnico-racial, a de brasileiros” (MUNANGA, 1999, p. 100).

O cruzamento entre os povos (índios, pretos, brancos) gera a mestiçagem. O cruzamento do branco com o negro faz o clareamento da raça. Segundo Munanga (1999), nos estudos feitos por Darcy Ribeiro, “o povo brasileiro nasceu do cruzamento de uns poucos brancos com uma grande quantidade de mulheres índias e negras”. Fato que, para Munanga, gerou “a tolerância, no Brasil, das uniões inter-raciais”. (MUNANGA, 1999, p. 103).

Na obra de Munanga, “Rediscutindo a mestiçagem no Brasil” (1999), o autor aborda o mito da democracia racial, baseando-se na dupla mestiçagem biológica e cultural das três raças originárias, que tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira:

[...] exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais, que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. (MUNANGA, 1999, p. 80).

A questão da identidade comporta a consideração de múltiplos aspectos, e o elemento racial, para a cultura brasileira, demarca o cerne desse problema. A identidade, sendo uma concepção da nossa característica, da nossa essência, é uma construção realizada ao longo da vida. Ela perpassa pelos conceitos de Hall (1992), de identidade cultural na pós-modernidade e surge com posições mais progressistas, que se identificam com a questão racial brasileira.

Em relação a identidade do Cristo que Suassuna apresenta em suas peças, *Auto da Compadecida e Farsa da boa preguiça*, essa é multifacetada e controversa. Pois os personagens que representam o Cristo, ora se apresentam como: Manuel negro retinto, Manuel Carpinteiro, Camelô de Deus, Ser Celestial, Leão de Judá, O Filho de Davi, Jesus, Senhor e Deus, evidenciando o lado humano e divino de Jesus. Na Bíblia Sagrada, Evangelho de Mateus (Mt. 1. 20,21), “Eis que um anjo do Senhor lhe apareceu em sonhos e lhe disse: José, filho de Davi, não temas receber Maria por esposa, pois o que nela foi concebido vem do Espírito Santo. Ela, dará à luz um filho, a quem porás o nome de Jesus”. Ao longo das Escrituras, Jesus aparece com outras identidades, como no Evangelho Segundo Mateus: *Emanuel* (Mt. 1.21,23; *Nazareno. Sobre-humano* (Mt. 2. 21,23); em Deuteronômio: *O Filho do homem* (Dn. 7.13-14); nos livros de Lucas, João e Atos vem com o nome de *Messias*; em Romanos (Rom. 1.3b-4), Jesus se torna o *Filho de Deus*.

Percebemos, pelas passagens bíblicas, que o Jesus do judaísmo, o do cristianismo e o romano, que vivenciamos a vida toda, teve múltiplas identidades. Em suas obras *Auto da Compadecida e Farsa da boa preguiça*, Suassuna também dá múltiplas e controversas identidades para o Cristo, por intermédio de um Jesus negro, como provocação e estranhamento em sua peça.

## 1.4 A identidade do negro e a representação de Cristo no *Auto da Compadecida*, de Ariano

A história do cristianismo, apresenta cristos multifacetados. O Cristo do Santo Sudário é um exemplo do Cristo multifacetado, uma imagem impressa em um lençol de linho puro, que envolveu o corpo de Jesus Cristo, o mesmo lençol que José de Arimatéia utilizou para o enterro de Jesus, conforme o costume judeu, à época.

Outro Cristo multifacetado é o Manuel negro da peça teatral de Suassuna, porque ele foge dos padrões estabelecidos pelo sistema vigente. No *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna nos convida a refletir sobre o problema do preconceito racial, ao colocar a personagem de Manuel, em um Cristo negro, que fora questionado por João Grilo pela sua cor.

A identidade do Cristo negro põe em xeque a imagem que nos fora apresentada pela Igreja Católica Apostólica Romana, por mais de dois mil anos. O Cristo que se impôs à humanidade foi um modelo romano, um homem branco, de pele clara e olhos azuis. A representação ocidentalizada do Cristo, se tornou Universal, e é esse Cristo que prevalece no imaginário coletivo.

“A identidade é marcada pela diferença, adquire sentido por meio da linguagem e dos símbolos pelos quais elas são representadas” (SILVA, 2000, p. 8).

Quando Ariano Suassuna leva para a sua peça *Auto da Compadecida* um homem negro, sertanejo e nordestino, para representar o Cristo, ele não quis revolucionar a dramaturgia, mas, sim, como dito antes, causar estranhamento no espectador e no leitor de sua obra. Afinal, o que a peça faz não é aculturar o Cristo ao ambiente em que ela se passa? Isso foi feito já muitas vezes, em todos os lugares a que o cristianismo foi chegando. Sendo assim, o texto não muda a identidade de Jesus, apenas o identifica com o povo que assistiria à representação, ali no Sertão.

Não foi por acaso que escolhi este tema: “A identidade do Cristo negro”. O meu encontro com a obra de Ariano Suassuna me fez pensar que nunca vivenciara, durante a minha vida inteira, a experiência de entrar em contato com a representação de um Cristo negro. Na Igreja Católica, os santos que venerávamos eram: Santo Agostinho, São Bento, São Benedito, Nossa Senhora Aparecida, todos negros. Mas as representações do Cristo que conhecíamos eram uma só, a de um homem branco, com traços finos e olhos claros. O que levou Ariano a modificar a identidade do Cristo?

Durante muitos séculos, a Igreja Católica Apostólica Romana dominou o mundo terreno, com sua influência, poderio e convicções. O teatro veio para quebrar estes paradigmas. O homem percebeu que podia mudar seu destino e se libertar daquilo que o oprimia. Com encenações teatrais, mostrando temas de caráter religioso, onde o *Sagrado* e o profano caminhavam juntos, e eram quase inseparáveis, a possibilidade de mudança estava presente. Essa foi a maneira usada para delinear uma forma de teatro que, por meio do riso libertava o homem daquilo que mais o oprimia e aprisionava.

No *Auto da Compadecida*, no terceiro ato da peça, o palhaço pede para mudar o cenário, para a cena do julgamento. Os personagens entram para se apresentar, mas o ator que vai representar Manuel, não entra. Sua aparição desencadeará um grande efeito teatral. O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, se declara indigno de tão alto papel.

O primeiro relato de Manuel, o Cristo Negro, aparece no *Auto da Compadecida* como Negro retinto. Segundo Domício Proença Filho, o Cristo, quando surge, tem uma forma pura e sublime, mas tem que se justificar perante o amarelo pícaro João Grilo. Isso acontece por causa da natureza didática da peça. Na verdade, as falas do Cristo são muito mais para os espectadores, o que se percebe pelo fato de João Grilo não insistir no assunto, nem voltar a ele depois. (PROENÇA FILHO, 2004).

João Grilo demonstra preconceito de cor, por causa da pele negra de Manuel. Ele diz que não é faltando com respeito, mas que pensava um Senhor menos queimado.

ENCOURADO

(de costas, dá um grande grito, com o braço ocultando os olhos).

Quem é? É Manuel?

MANUEL

Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o filho de Davi.

Levantem-se todos, pois vão ser julgados.

JOÃO GRILO

Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo,

sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura.

Não quero faltar com o respeito a uma pessoa tão importante,

mas se não me engano aquele sujeito acaba de chamar o

senhor de Manuel.

MANUEL

Foi isso mesmo, João. Esse é um de meus nomes,

mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus...

Ele gosta de me chamar Manuel ou Emanuel, porque pensa que assim pode se persuadir de que sou somente homem. Mas você, se quiser pode me chamar de Jesus.

JOÃO GRILO

Jesus?

MANUEL

Sim.

JOÃO GRILO

Mas espere, o senhor é que é Jesus?

MANUEL

Sou.

JOÃO GRILO

Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

JESUS A quem chamavam, não, que era Cristo.

JOÃO GRILO

Porque... não é lhe faltando com respeito

Não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.

MANUEL

Muito obrigado, João, mas é a sua vez. Vejo que é cheio de preconceito de cor. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de cor (SUASSUNA, 2008, p. 106, 108).

A representação que Suassuna quis mostrar do Cristo Negro é uma forma de tratar da segregação racial. Cabe aqui investigar a questão: Por que Ariano Suassuna modificou a identidade tradicional do Cristo, colocando no lugar do “novo” Cristo, um negro retinto? Quais foram as suas influências socioculturais e históricas, que contribuíram para colocar o Cristo branco na cor preta?

Ao atribuir a cor preta ao Cristo branco, Ariano Suassuna quis promover uma denúncia de caráter social, no que se refere à questão do preconceito. O preconceito racial, tão arraigado em nossa civilização, nos impede de adotar certas representações, como a adoção de um Cristo negro.

Esta pesquisa busca mostrar como o preconceito racial, ainda muito presente na sociedade, foi denunciado por Suassuna, por intermédio do *Auto da Compadecida*, ainda na década de 1950.

Para a escritora e teóloga Jacqueline Grant (1997),

[...] em uma sociedade marcada por um cristianismo branco e racista, tal como denuncia a teologia negra, uma resposta negra foi construída dentro da própria religião cristã. Uma interpretação bíblica que nega uma hermenêutica neutra, relacionava o sofrimento de Jesus ao sofrimento dos negros, numa perspectiva emancipadora em que um Cristo Negro é um Cristo que age no mundo ao lado dos oprimidos (GRANT, 1997, s/n).

A citação de Grant (1997) é reveladora, e pode nos ajudar a compreender melhor a utilização do símbolo teológico do Cristo negro, que assume uma presença libertadora no *Auto da Compadecida*, em favor dos oprimidos. Tal presença não é fortuita, anunciando assim o caráter social da obra, pois a forma como Manuel é apresentado vai ao encontro dos princípios da teologia negra que, segundo o teólogo Rosino Gibellini (2002), ao comentar a obra de James Cone, *A Black Theology of Liberation*, defende que:

[...] a tese central da teologia negra é a de que “Deus é negro”. Não só “Deus não é daltônico (*color blind*)”, quer dizer, não é indiferente à cor, mas não há lugar sequer” para um Deus incolor (*colorless God*)”. Deus não só leva a cor a sério, mas a assume: “A negritude (*blackness*) de Deus significa que Deus fez da condição dos oprimidos sua condição” (GIBELLINI, 2002 *apud* COSTA, 2015, p. 132).

Desta maneira, para a teologia que estuda Deus, sua natureza e relações com o homem, pensar um Cristo negro, não é falar de suas características físicas, mas, sim, assumir um símbolo, que expressa, de forma concreta, a presença libertadora de Cristo entre os homens (COSTA, 2015).

Essa teologia de pensar um Cristo negro, representante do povo sofrido, nordestino e sertanejo, na obra literária de Suassuna, é libertadora, e se atualiza no espetáculo do autor. Essa reinvenção no teatro é um convite à reflexão e à conversão, percebida e questionada pelos críticos da peça, e por Idelette Muzart Santos, se a obra de Ariano Suassuna é mesmo catequética?<sup>2</sup> Podemos perceber que em diversas passagens, o autor, dirige-se ao espectador/leitor, como convém, deixando clara sua intenção, não apenas de guiá-los a uma mudança de comportamento, mas a uma mudança de vida, devido à aceitação da dimensão religiosa.

---

<sup>2</sup> Cf. Idelette Muzart Fonseca dos SANTOS, p.244. Mais do que recolocar o problema da legitimidade da representação da temática religiosa por meio da arte, a autora acentua o vínculo cultural da dramaturgia suassuniana com arte popular, que tem na religião um de seus temas fundamentais.

A identidade cultural que o paraibano buscou para compor seus personagens foi com base no reflexo de suas vivências no Nordeste; as experiências com a literatura de cordel; o folheto de feira: mamulengo, bumba meu boi; o teatro popular nordestino; os autos de Gil Vicente; a *Commedia Dell'Arte*; e a sua percepção crítica diante das desigualdades sociais, frente à corrupção que permeava a Igreja.

Ariano constrói sua obra a partir da cultura cômica popular nordestina, que se assemelha à tradição Ibérica Medieval, de modo que ocorre uma espécie de reconstrução desse passado, com elementos de modernização. Segundo Machado (2005),

O *Auto da Compadecida* possui um caráter épico e é baseado na Tradição Católica Medieval nos milagres e também nos “autos” de Gil Vicente. Suassuna serviu-se de um personagem central, “João Grillo”, que, para conduzir a ação interpela o público e utiliza a ação recursos circenses e populares para dinamizar a cena. O autor criticou, na peça, com reverência de nordestino, a simonia, a justiça, o preconceito e a exploração dos pequenos pelos grandes. Naquela época o Brasil passava quase pela transição, da Idade Média para a época Moderna, em que a consciência e a luta de classes tentavam-se afirmar. Suassuna conseguiu um feliz casamento ao unir à crítica social o folclore da região (MACHADO, 2005, p. 65).

Em um editorial da *Folha de S. Paulo*, do ano 2000, sobre Racismo e Capitalismo, Suassuna explica: “Como brasileiro que sou, branco, privilegiado, vindo de uma classe dominante rica e poderosa, vejo que existem muitas injustiças no Brasil”. Igualmente, segundo Suassuna, Machado de Assis alegava que existiam dois Brasis diferentes: o Brasil Oficial e o Brasil Real, o oficial era burlesco e caricato, enquanto o real é o do povo que trabalha.

Ariano relata que, enquanto escrevia a peça *Auto da Compadecida*, um acontecimento histórico e social chamou sua atenção. Ao folhear a *Revista Life*, na década de 1950, ele viu um grande embate racial em uma comunidade norte-americana, na qual queriam legalizar a inserção de crianças negras em escolas de crianças brancas, porém os brancos Anglos-saxões e protestantes não aceitaram tal inserção. Muitas passeatas e protestos aconteceram. Então, naquela mesma revista, Ariano Suassuna viu a fotografia de um desses comícios, em que uma mulher (aliás, e não por acaso, “horrorosamente feia”) exibia um cartaz no qual se lia: “Ao criar as raças diferentes, Deus foi o primeiro segregacionista”. Foi nesse momento que, Suassuna, movido por aquelas indignações, resolveu criar um Cristo negro na peça. Ele ainda fazia um convite para as pessoas:

E concluo pedindo que se reflita um pouco para ver como são semelhantes, por um lado, a cabeça e o coração da mulher do cartaz e, por outro, a cabeça e coração daqueles que afirmam que Deus é capitalista porque foi ele quem criou as desigualdades e injustiças do regime que tem o lucro e na produção a qualquer custo seu objetivo fundamental. (SUASSUNA, 2000, p. 1).

É unânime entre os comentadores da obra *Auto da Compadecida* que a questão da identidade do Cristo negro, posta por Suassuna desnaturalizar a estética hegemônica de um Cristo branco, colocando em xeque tudo que já vimos. Mas a peça, atemporal, torna-se muito atual em nosso contexto, ao analisar a questão da identidade do Cristo negro, desse personagem universal, que toma contornos não convencionais no *Auto da Compadecida*.

A questão da identidade na obra de Suassuna está aliada a uma outra, a da memória. Segundo Peter Burke (2000), a explicação tradicional da relação entre memória e a história escrita, pode ser vista como uma construção do passado. “Lembra-se muito o que não viveram diretamente. Um artigo de noticiário, por exemplo, às vezes se torna parte da vida de uma pessoa” (BURKE, 2000, p. 70). Isso revela o que aconteceu com Ariano Suassuna, o qual não viveu diretamente as questões raciais dos Estados Unidos, da década de 1950, porém tomou uma atitude, devido àquela notícia de jornal, e que o marcou definitivamente.

Em relação a memória cultural, ela é concebida como “uma forma de memória coletiva, no sentido de ser compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas, uma identidade coletiva, isto é cultural” (ASMANN, 2002, p. 118).

Para Asmann (2002), citando Luckmann (1983):

Memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo. A identidade, por sua vez, é relacionada ao tempo. O self humano é uma “identidade diacrônica construída” da matéria do tempo” (Luckmann, 1983). Essa síntese de tempo e identidade é efetuada pela memória (LUCKMANN, 1983 *apud* ASMANN, 2002, p. 116).

Um fato notório na história da literatura brasileira é a forma como o negro, geralmente, está representado em seu cânone, que se denota mais por uma ausência do que por sua presença nítida e forte nele. Isso é muito estranho para um país que tem a sua formação e cultura toda assentada na miscigenação, dado que mais da metade de sua população ou é negra ou tem na sua identidade transgeracional o componente negro. Domício Proença Filho ressalta que, no âmbito literário, no que diz respeito à temática do negro, este fora tratado sempre como objeto, prevalecendo assim um olhar distanciado sobre ele.

Nas palavras de Proença Filho (2004).

[...] a visão distanciada configura-se em textos nos quais o negro ou o descendente de negro reconhecido como tal é personagem, ou em que aspectos ligados às vivências do negro na realidade histórico-cultural do Brasil se tornam assunto ou tema. Envolve, entretanto, procedimentos que, com poucas exceções, indicam ideologias, atitudes e estereótipos de estética branca dominante (PROENÇA FILHO, 2004, p. 161).

Segundo Antônio Candido, é necessário analisar mais de perto a literatura do negro, pois esta diversificou com o desaparecimento do índio na literatura brasileira. O negro, na posição de inferiorizado e escravizado, nunca fora um objeto de estética numa literatura ligada ao viés ideológico da estrutura de castas (CANDIDO, 1964).

Para Eduardo Assis Duarte, a literatura negra é um fenômeno da diáspora negra, sobretudo nas três Américas, que começa nos Estados Unidos, na década de 1920, passa pelo Caribe, na década de 1930, e é exportada pela França desde o ano de 1930. Com o mapeamento da negritude francesa, essa literatura chega ao Brasil na década de 1940, com o Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, pertencente ao Movimento Negro (DUARTE, 2016). Essa é uma das primeiras manifestações do pensamento negro, enquanto atores negros, representando sua cultura, num país culturalmente dominado pelo poder branco.

Para Eduardo Assis Brasil, o Brasil produziu uma literatura que é hegemonicamente branca, sendo a maioria dos escritores também brancos, contudo, vale ressaltar que a literatura brasileira, também conta com literaturas indigenistas, como a de José de Alencar, e também muitos escritores negros, inclusive, muitos com destaque no cânone, dentre eles: Machado de Assis, Lima Barreto, Alda de Sousa, Cruz e Souza, Luís Gama, Maria Firmina dos Reis, Castro Alves, José do Patrocínio, Francisco de Paula Brito, André Rebouças, Carolina Maria de Jesus, Solano Trindade, Maria Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Joel Rufino dos Santos, Adão Ventura, Abdias do Nascimento. Poderíamos, ainda, citar uma vasta gama de escritores brasileiros negros contemporâneos, que tem se destacado no mercado editorial, tais como: Domicio Proença Filho, Oswaldo de Camargo, Conceição Evaristo, Djamilia Ribeiro, Itamar Vieira Júnior e tantos outros.

Até o século XX, a maior parte dos personagens negros, na literatura brasileira, eram caricaturados, emergindo na intelectualidade por homens malandros, sedutores e altamente sexuais. Quanto às mulheres negras, enquanto personagens, estas foram estereotipadas como mulheres que, se não estavam na cama, encontravam-se na cozinha, ou em outro serviço qualquer.

Embora tenha inserido o negro em sua arte, Ariano Suassuna, por ser branco, não pertence à literatura negra. Na *Farsa da boa preguiça*, Ariano Suassuna, sobre a personagem Nevinha, em um diálogo entre Simão, o poeta, e o empresário Aderaldo Catação, Aderaldo quer saber como o protagonista, Simão, iria se explicar a sua esposa Nevinha, depois de ter feito várias trocas, e perdido a cabra que ela havia ganhado, que resultou em um pequeno pedaço de pão? Simão percebe que sua mulher vai achar ruim! Depois de várias trocas que fez, e tudo

perder! Ele, muito esperto, acreditando que resolveria tudo numa boa, e que sua esposa entenderia o ocorrido, responde: “Na minha negra eu confio!”

SIMÃO

Aqui nada mais se tem!  
Eu estava com uma cabra  
Que minha mulher ganhou.  
Fiz, porém, quatro negócios  
E o que eu tinha se acabou;  
Tenho um pão e mais um conto:  
Foi tudo quanto sobrou!  
Eu troquei, primeiro, a cabra  
num peru, com o freguês.  
Dei o peru por um galo  
E este num coelho pedrês.  
Me deram por esse coelho  
este conto e o pão francês!

ADERALDO

Veja quanta diferença  
Há de você para mim!  
Se eu fosse, como você,  
Magro, feio e pobretão,  
e se, lá um dia, visse,  
por astúcia de um Cão,  
uma cabra que viesse  
parar nesta minha mão...  
Ora, não tinha conversa:  
Mudava a sorte, depressa!  
Você não viu como foi?  
O ladrão me roubou tudo,  
eu fiquei quase sem nada!  
Fui lutando e me aprumando  
Já tenho dinheiro em caixa!  
Olhe: só aqui tenho isso tudo!  
E você? Será assim?  
Acho que não!  
Você é burro, Simão!  
Você é besta, Joaquim!  
E espere mais uma coisa:  
sua mulher vai achar ruim,  
porque você pegou, hoje,  
a cabra dela e deu fim!

SIMÃO

Ah, isso, não! Isso nunca!  
Na **minha negra**, eu confio!

ADERALDO

Pois eu já sou desconfiado:  
Até de Deus eu desconfio!

(SUASSUNA, 2020, p. 156)

A expressão nos faz pensar em várias possibilidades, uma delas, seria a forma carinhosa que o poeta se expressa ao referir-se à sua esposa, mesmo ela sendo branca. Haja vista, no Brasil, chamar a pessoa amada de negro ou negra. Outra possibilidade para essa expressão, “minha negra”, seria o racismo estrutural utilizado pelos senhores donos de escravos. É muito comum entre os preconceituosos, menosprezar a cor do outro para atacá-lo, inferiorizá-lo, desqualificá-lo, e reafirmar assim o seu preconceito.

Segundo Lélia Gonzalez (1988), a *amefricanidade* se refere à experiência comum de mulheres e homens negros na diáspora e à experiência de mulheres e homens indígenas contra a dominação colonial, por esta razão, prosperou e ganhou força no transcorrer dos séculos que marcaram a presença do negro no continente. Embora seja mundial, Lélia Gonzalez, uma pesquisadora negra, em termos sociais, culturais e históricos, vê o racismo como uma condição nacional. No entanto, ainda que sendo uma mulher negra, ela mesma se utilizava, em sua fala pública, palavras de variação local/regional que remetiam ao preconceito racial, como: crioulo, crioulo e crioulada, neguinho, negrada, em suas conferências e palestras acadêmicas (GONZALEZ, 1988).

A Lei do racismo, em 1989, criminalizou as condutas racistas, definindo como inafiançável e imprescritível. A Lei 7.716/89 decreta:

A Lei 7.716/89, conhecida como Lei do Racismo, pune todo tipo de discriminação ou preconceito, seja de origem, raça, sexo, cor, idade. Em seu artigo 3.º, a lei prevê como conduta ilícita o ato de impedir ou dificultar que alguém tenha acesso a cargo público ou seja promovido, tendo como motivação o preconceito ou discriminação. Por exemplo, não deixar que uma pessoa assuma determinado cargo por conta de raça ou gênero. A pena prevista é de 2 a 5 anos de reclusão.

Enfim, o próprio Suassuna, desde os anos 1950, já havia abordado, em sua obra *Auto da Compadecida*, sobre o racismo, o preconceito e a questão racial. Ele denuncia, em seus espetáculos teatrais, de forma cômica e satírica, o preconceito, por intermédio de personagens caricatos e burlescos, que deram alma à sua dramaturgia.

Na sua peça *A pena e a lei*, também de autoria de Suassuna, o autor mostra o personagem “Padre Antônio, velho e surdo, e Benedito, como preto, testemunha de um preconceito” (SUASSUNA, 2020, p. 14). No “Auto da Esperança”, Sábato Magaldi, aborda sobre o preconceito que,

[...] o Auto da Compadecida havia enfrentado, mostrando Manuel-Cristo negro (segundo Hermilo Borba Filho, em *Espetáculos Populares do Nordeste*), com exceção de João Redondo, que é branco, os demais heróis do mamulengo são pretos, na intenção de pintar a bravura do preto, ressaltando o valor da raça negra. Vale-se, assim, o artista popular, daquilo que os eruditos chamam de arte comprometida, lançando mão desse veículo, para gritar de público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida) (SUASSUNA, 2020, p. 14-15).

O negro também aparece no mamulengo, como boneco-personagem, sendo, muitas vezes, a figura central do brinquedo. Hermilo Borba Filho<sup>3</sup> chama a atenção para esse tipo de teatro popular.

Com exceção do mamulengo de José Petronilo Dutra, e Lagoa Nova (Surubim), onde não existe um personagem principal, todos os outros possuem um tipo mais importante que comanda o espetáculo: Benedito, Cabo 70, Professor Tiridá, João Redondo. E com exceção de João Redondo, que é branco, os demais heróis são pretos, na intenção clara “pintar a bravura do preto, ressaltando o valor da raça negra”. Vale-se, assim, o artista popular daquilo que os eruditos chamam de “arte comprometida”, lançando mão deste veículo para gritar de público a qualidade e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real. (BORBA FILHO, 1966, p. 144).

Segundo Luiz Maurício Carvalheira<sup>4</sup>, Hermilo Borba Filho interpreta o fato como uma “bofetada em nossa pretensão, em nossa besteira” (BORBA FILHO, 1966, p. 144). O fato é que todo brasileiro traz uma herança indígena ou africana, ainda que não genética.

## 1.5 Outras representações do Cristo negro em outras culturas

Esse tópico trata de outras representações do Cristo negro em diversas culturas. Nosso ponto de partida é Portugal. Lá, há uma escultura de madeira do Cristo negro, muito popular da arte portuguesa, que surge no final da Idade Média, policromada, de cor enegrecida, datada do século XIV.

---

<sup>3</sup> BORBA FILHO, Hermilo *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1966, p. 144.

<sup>4</sup> CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um Teatro do Povo e da Terra*. Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. 2ed. Revista- Recife – CEPE, 2011.

A peça, confeccionada por um autor desconhecido, teria sido produzida em uma oficina na cidade de Coimbra. Essa escultura pertencia ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que está como parte do acervo do Museu Nacional de Machado de Castro, proveniente do Oratório de São João das Donas. O Cristo negro refletia uma forma divina e sagrada de Deus (PEREIRA, 2011).

Outra representação do Cristo, que ainda resiste a muitas controvérsias, mas acredita-se que a imagem seja autêntica, é o Cristo do Santo Sudário, conservado em Turim. Os pesquisadores americanos John Jackson e Erick Jumper se juntaram para decifrar o Santo Sudário de Turim, utilizando um computador da NASA, em 1978, para uma reconstituição volumétrica integral do corpo.

No século XVIII, surge uma imagem Etíope de Jesus. Em muitos lugares, certas tradições locais mantinham representações diferentes, que refletiam as características raciais, de um povo, tribo, como faziam as instituições católicas e ortodoxas.

Em Alexandria, no Egito, a Igreja Ortodoxa Etíope, pertencia aos Coptas (Cristãos). No Século V, a arte Copta já possuía caracteres derivados do grego, e se restringia ao uso litúrgico. Os coptas desenvolveram uma tradição, em que mostra Jesus e todas as figuras bíblicas com aparência etíope de seus membros.

Na Ásia, percebe-se em suas tradições e em outros lugares, a representação da raça de Jesus, como a da população local. Na Europa, as tendências étnicas, características das representações de Jesus podem ser vistas, por exemplo, em espanhol, alemão ou holandês, como um homem com cabelos louros, mas o Cristo raramente é pálido ou castanho.

Estudos feitos pelo historiador e professor de Religião, da Duke University, Mark Goodacre, estudioso do Novo Testamento, mostram um grande achado sobre as características físicas de Cristo. Usando imagens do terceiro século de uma Sinagoga, Goodacre sugere as primeiras imagens do povo judeu, em que ele afirma que a imagem de Cristo se difere das tradições renascentistas, sendo, portanto, o Cristo, um homem de pele mais escura, nariz mais largo, cabelo curto e cacheado, muito diferente do Cristo ocidental (GOODACRE, 2015).

A escritora e professora de Novo Testamento, Robyn J. Whitaker, em uma matéria publicada em sua coluna no *BBC News* 18 abril 2019, por ocasião da Semana Santa, escreve: “Nessa Semana Santa, não posso deixar de me perguntar como seriam nossa igreja e nossa sociedade se aceitássemos que Jesus era negro; o que aconteceria se enfrentássemos a realidade, que não é outra senão a de um corpo negro pregado na cruz, abatido, torturado e executado publicamente por um regime opressor”. Whitaker, continua: “Como não há uma descrição física

de Cristo na Bíblia, tampouco há espaço para dúvidas: o Jesus histórico, o homem que foi executado pelo Império Romano no século 1, era um judeu de pele escura, proveniente do Oriente Médio” (WHITAKER, 2019).

Uma representação de Cristo atual é a de Lorna May Wadsworth, uma artista plástica do Reino Unido. Em 2010, ela pintou um quadro que retrata a Santa Ceia, mostrando um Jesus negro. “A artista usou um modelo jamaicano, para que interpretasse a obra de Leonardo da Vinci, e disse que queria fazer as pessoas questionarem o mito ocidental de que Jesus Cristo tinha cabelo claro e olhos azuis” (WADSWORTH, 2010, s/n).

## **2. O CONCEITO DE *SAGRADO* NAS PEÇAS *AUTO DA COMPADECIDA E FARSA DA BOA PREGUIÇA***

Neste capítulo, apresentaremos o conceito de *Sagrado*. Para melhor compreendê-lo, vamos nos embasar nos estudos feitos por Rudolf Otto (2007) e Mircea Eliade (1992), que são grandes referências no campo de investigação da experiência religiosa. Para tanto, nosso escopo será identificar a presença do *Sagrado* nas obras *Auto da Compadecida* e *Farsa da boa preguiça*. Essas obras literárias transmitem uma mensagem sobre o humano e o divino, permitindo-nos uma analogia com o *Sagrado*.

A partir das duas obras analisadas, vamos delinear como se configura a noção de *Sagrado* na literatura de Suassuna. Traremos à tona os elementos que o corroboram.

Num primeiro momento, nos deteremos no estudo do termo “*Sagrado*”, para uma melhor fundamentação teórica do *corpus* desta pesquisa. Em um segundo momento, faremos a análise do *Sagrado* nas obras *Auto da Compadecida* e *Farsa da boa preguiça* que tomamos para estudo, atentos à literatura do autor, que tem como característica a valorização da cultura popular nordestina, que é rica em religiosidade. Em última instância, a literatura de Suassuna pode nos ajudar na compreensão de Deus.

### **2.1 O Sagrado**

#### **2.1.1 O conceito de *Sagrado***

A noção de *Sagrado* é uma das mais importantes no âmbito da História das Religiões. Desde o final do século XIX, é um conceito que vai ser amplamente discutido por filósofos, historiadores, teólogos, sociólogos, antropólogos, psicanalistas etc. O *Sagrado* pode ser compreendido como algo capaz de deter uma certa força, que foge da razão humana e evoca a um Deus (RIES, 2017).

Existem diferentes interpretações do *Sagrado*, em diversas civilizações e culturas. Os estudos no campo da fenomenologia das religiões destacam a ideia do *Sagrado* no lugar da ideia de Deus, como noção básica e primordial do pensamento religioso. O que interessa nessa perspectiva é destacar a experiência vivida pelo homem religioso do transcendente, e como esta experiência reverbera em sua vida cotidiana, mesmo que em muitas circunstâncias ele não consiga expressá-la pela linguagem, uma vez que aquela é da ordem do inefável (RIES, 2017).

O profano, por outro lado, se coloca contrário a esse conceito, sendo enviado à esfera do mal, do pecaminoso, onde o homem praticou todas as transgressões divinas sem constrangimento algum. “O *Sagrado* contrapõe-se ao profano assim como o homem religioso se contrapõe ao homem não religioso” (RIES, 2017, p. 12). Ou seja, o profano está, intimamente, ligado a vida do homem não religioso, do homem que está fragmentado, porque não tem necessidade de estar próximo do *Sagrado* e, com isso, não tem um referencial para sustentar a sua identidade e demarcar o seu mundo (RIES, 2017).

## 2.2 *Sagrado*, em Rudolf Otto

Otto (2007) quando escreve a sua obra *O Sagrado (Das Heilige)* (1917), “faz uma separação entre o racional e o irracional”, e, como citado no início, designa o que é *numinoso* (do *latim numen*, “Deus”).

Segundo Eliade, sobre a teoria fenomenológica de Otto quanto ao *Sagrado*:

[...] “são experiências relacionadas com aspectos divinos”. o “Deus Vivo”, “não era uma ideia uma noção abstrata, uma simples alegoria moral.” O *numinoso* não se assemelha a nada de humano ou cósmico, em relação ao *ganz andere*, o homem tem sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de não ser mais do que uma criatura, ou seja, de ser “senão cinza e pó”. Otto descobre o sentimento de pavor diante do *Sagrado*, diante desse *mysterium tremendum*, dessa majestas que exala uma superioridade esmagadora de poder; encontra o temor religioso diante do *mysterium fascinans*, em que se expande a perfeita plenitude do ser” (ELIADE, 1992, p. 16).

Otto (2007) vai associar a religião à fenomenologia. Ele vai falar da experiência religiosa e do encontro com o *Sagrado* (Deus). Esse autor investigará os elementos não racionais da religião, pois quer encontrar o objeto chamado religião, para poder combater as teorias evolucionistas. O cristianismo preservou elementos que não são dados à razão, por isso é chamado de irracional. É isso, o que Otto vai chamar de *numinoso*.

Para Otto (2007), “*Sagrado*” é uma categoria que abrange dentro dela dois elementos, de um lado a racionalização, e do outro o *numinoso*. A experiência do *numinoso* é uma coisa não dada a razão.

Otto vai procurar esse elemento chamado *numinoso* em contraposição à ética, ao direito, e a uma série de coisas, que podem ser compreendidas como sendo racionais.

A teoria de Otto (2007) será importante para uma certa psicologia da religião, porque começamos a entender como que o sujeito religioso se comporta diante das coisas que ele considera sagradas. Para tanto, tomará como ponto de partida uma coisa que ele chamou de

‘sentimento de criatura’, que é ficar pequeno diante de uma coisa reconhecida como muito maior que você.

Do lado de cá está o lado humano, há um sentimento de criatura, é um sentimento a respeito de si mesmo; do lado de lá, há um sentimento a respeito daquilo que Otto considera *Sagrado*, ou seja, o sentimento a respeito do *numinoso* (OTTO, 2007), a isso chamará de *mysterium tremendum et fascinans*. É mistério, porque é reconhecido como totalmente outro, e é tremendo, por que ele, num certo sentido, gera tremor e medo<sup>5</sup>. Mas também é fascinante, porque, tem uma capacidade de atrair pela sua diferença. Essa teoria de Otto acaba servindo para dar a religião um certo núcleo.

No *Auto da Compadecida*, o *Sagrado*, Manuel, o Cristo, conforme Suassuna, não traz nenhum traço de juiz vingativo ou colérico. Ele é bondoso, humorado, e sem ser irresponsável em seu juízo diante das misérias humanas narradas no teatro. Esta compreensão cristológica, pensada sob a lógica da pastoral do medo, representa uma ruptura com muitas imagens de Jesus provenientes da Idade Média e da Moderna que chegaram até nossos dias, em que se ressaltava todo rigor de seu juízo, mas pouquíssima misericórdia, postura que era atribuída à virgem Maria. *O pecado e o medo*, de Jean Delumau (2003), é um precioso estudo, que nos mostra como o medo e a culpa pelo pecado foram difundidos pela igreja, no Ocidente Medieval.

A intervenção da *Compadecida* parece mudar o rumo dos personagens, livrando-os da condenação eterna. Entretanto, em momento algum, antes da intervenção da Virgem, Manuel tinha decretado a condenação dos personagens. A contribuição de Nossa Senhora é elucidar os fatos. A *Compadecida*, com sua intercessão, não modifica o lugar do Cristo, só faz o papel de advogada. Por ser a mãe da Misericórdia volta seu olhar para todos, assumindo-os como filhos.

Já em *A pena e a lei*, o crítico Sábato Magaldi, no *Auto da Esperança*, faz uma pequena explicação sobre a peça. E cita: “Não era sem motivo que o *Auto da Compadecida* chegava ao fim pela misericórdia divina perdoando o imenso betel de pecadores, ante a interveniência milagrosa de Nossa Senhora”. As personagens cheias de erros de *A pena e a lei* “estão envolvidas pela simpatia, pela ternura, pela caridade cristã”, autêntica de Ariano Suassuna (SUASSUNA, 2020, p. 15).

---

<sup>5</sup> Este termo é retirado do livro de Jean Delumau *O pecado e o medo* (2003), que é um precioso estudo que nos mostra como o medo e a culpa pelo pecado foram difundidos pela igreja no Ocidente Medieval.

### 2.3 *Sagrado*, em Mircea Eliade

Mircea Eliade (1992) foi um professor romeno, que nasceu em 1907 e morreu em 1986. Ele morou na Índia com o intuito de conhecer melhor a estrutura das religiões. Filósofo, autodidata da história das religiões, Eliade estudou a fenomenologia das religiões, tratando, em seus estudos, sobre o conceito do *Sagrado*. A primeira definição que se pode dar ao *Sagrado* é que ele se opõe ao profano. Eliade (1992) sabia que as religiões tinham muitas influências no contexto histórico; dizia que o *Sagrado* fundava o mundo. Ele vai tratar do conceito de *Sagrado* que é chamado de *Hierofania*, ou seja, a manifestação do *Sagrado* no mundo concreto.

Segundo Eliade (1992), a santidade é elemento constitutivo da transcendência divina. Jesus é o Santo de Deus. De acordo com a expressão de Eliade, estarmos na presença da Hierofania Suprema seria a manifestação da “encarnação de Deus em Jesus Cristo” (ELIADE, 1992, p. 13). Por meio de Cristo, a santidade divina seria, dali em diante, comunicada aos seres humanos. E essa santidade de Deus (Jesus Cristo) começa com a Ressurreição e o Pentecostes.

Em relação a história das religiões, segundo Eliade, desde as mais primitivas, é constituída de um número considerável de *hierofanias*, ou seja, pelas manifestações das realidades sagradas. De acordo com Eliade (1992),

A manifestação do *Sagrado* num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore, fazem parte do nosso mundo “natural”, profano. O homem ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do *Sagrado*: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o *Sagrado* possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. A pedra sagrada, a árvore sagrada, não são adoradas como pedras ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque revelam, algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o *Sagrado*, o ganz andere (ELIADE, 1992, p. 18).

Sendo assim, a aparição do *Sagrado*, na história da humanidade, dá uma noção do que é o *Sagrado*. Eliade (1992) começa falando sobre o homem antigo, o que ele chamava de *homos religiosus*. Dizia que esse homem tinha necessidade psicológica de estar perto do *Sagrado*, estar perto da realidade. Considerava-se que o mundo só é real, iluminado, por uma razão de caráter metafísico, uma razão que vem do céu; sem esse elemento celeste o resto seria ilusão.

Eliade afirma que o *Sagrado* funda o mundo. Se o *Sagrado* não se manifestasse, de vez em quando, o homem não teria como ter consciência dele. O homem antigo tem sempre uma nostalgia do divino (ELIADE, 1992).

O ser humano tem necessidade de que seu mundo tenha referência. Eliade faz uma comparação do *homos religiosus* com a vida do homem moderno, que é totalmente descentrado,

desorientado. Porque não existe essa marcação que dá a ele uma orientação para sinalizar seu mundo, ou seja, o homem se encontra perdido. Dessa forma, “dizia que a vida profana é uma vida desorientada e não há uma ligação metafísica”. O *Sagrado* “redime o mundo do caos” (ELIADE, 1992, p. 26).

Segundo Eliade (1992), o nosso mundo “é um universo no interior do qual o *Sagrado* já se manifestou e onde, por consequência, a rotura dos níveis tornou-se possível repetir”. “É fácil compreender por que o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o *Sagrado* revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação. Portanto, funda o mundo, fixando limites e, assim, estabelecendo “a ordem cósmica” (ELIADE, 1992, p. 26).

Em seu livro *O Sagrado e o profano, essência das religiões*, Eliade explica que o *cosmo* faz referência ao universo, e *gonia*, a uma ideia de geração ou criação. As cosmogonias são histórias ou mitos sobre a criação do Universo, o sentido da vida humana e as relações com entidades sobrenaturais, divinas ou, simplesmente, não-humanas. Quanto ao cosmos, na visão de Eliade:

[...] o que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o mundo, mais precisamente, o nosso mundo, o Cosmos. O restante, já não é um Cosmos, mas uma espécie de outro mundo, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, estranhos (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). Mas é preciso observar que, se o território habitado é um “Cosmos”, é justamente porque foi con*Sagrado* previamente, porque, de um modo ou outro, esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles. O mundo (quer dizer o nosso mundo) é um universo no interior do qual o *Sagrado* já se manifestou e tornou-se possível (ELIADE, 1992, p. 32).

No *Auto da Compadecida*, esse mundo profano, no qual o *Sagrado* se manifestou e tornou-se possível, o espaço (o palco) está povoado de demônios e almas dos mortos.

Segundo Mircea Eliade, em seus estudos da fenomenologia das religiões, as hierofanias, a todo momento, se manifestam no mundo concreto. E a hierofania Suprema, que é a manifestação de Deus em Jesus Cristo, aparece em três peças de Suassuna: *Auto da Compadecida*; *Farsa da boa preguiça* e *A pena e a lei*.

No *Auto*, o Cristo é Manuel, um juiz negro que fará o julgamento dos assassinados em Taperoá, pelo cangaceiro Severino, o qual se encontra entre os julgados, vítima de seu algoz João Grilo. Na *Farsa da boa preguiça*, Manuel Carpinteiro se apresenta como “Camelô de Deus” e “Ser celestial”. Já em *A pena e a lei*, a peça acontece em 3 atos, que funcionam como um período de expiação humana, haja vista o próprio título remeter a obra ao seu contexto, ou seja, é uma representação do conceito de sociedade e seus valores. O julgamento é uma espécie

de filtro, em que os personagens vão repensar sua condição vivente, ou melhor, suas ações. Os três atos podem ser entendidos como: 1) São todos marionetes; 2) Migram de sujeitos engessados para humanos, com direitos a erros e acertos; 3) Já no céu, há o julgamento, e os todos se tornaram 100% humanos. A humanização ocorre aos poucos, conforme cada qual vai se libertando de suas amarras e vão se conscientizando como pessoas de valores, em que os personagens vão se polindo como gente do bem.

## **2.4 *Sagrado*, em Umberto Galimberti**

Outro teórico sobre o *Sagrado* é Umberto Galimberti, para o qual o *Sagrado* designa o que não pode infringir, violar, exemplos: deuses, pessoas, espaço e templos. Assim, a religião delimita a área do *Sagrado* por meio de ritos, sacro, santos, a fim de introduzir, pela percepção, a diferença que há entre *Sagrado* e profano. O *Sagrado* sempre esteve em oposição ao profano (GALIMBERTI, 2003, p. 11).

## **2.5 *Sagrado*, em Julien Ries**

Ries (2008) vai mostrar em seu livro “*O sentido do Sagrado*” nas culturas e nas religiões”, a busca para entender o que o homem religioso quer dizer quando fala do *Sagrado*.

Segundo Julien Ries (2008), os trabalhos reunidos em *L’Expression du Sacré dans les Grandes Religions* confirma, de forma considerável, as descobertas da história das religiões. Ries cita Mircea e a sua descoberta da manifestação da hierofania. A análise da maneira de expressão do *homo religiosus* mostra que ele, na sua percepção da hierofania, sente a presença de uma potência, que se manifesta por meio de um objeto ou de um ser.

Ao mencionar Otto, afirma que, esse inventou uma palavra que se tornou clássica: o “*numinoso*”. Com essa finalidade, o homem antigo pôs em movimento toda uma ordem simbólica. A questão do *Sagrado*, logo após a Segunda Guerra Mundial, deu início, no Ocidente, a uma discussão sobre o *Sagrado*.

Segundo Julien Ries (2008), na *Ciência das Religiões*, conduzida por Durkheim (de esquerda), e Otto (de direita), como pessoa especializada, que buscava no *Sagrado* a experiências das religiões,

[...] “o caminho foi aberto por Bonhoeffer pela teologia da morte de Deus. Essa teologia vai esforçar-se para separar e até contrapor a fé e a religião. Para ele a fé é a relação do homem com o Deus vivo. E a religião traz a marca do *Sagrado*. Ries vai dizer que a “teologia da morte de Deus procura mostrar que a secularização, fruto da civilização industrial, representa uma chance para o desenvolvimento da fé verdadeiramente purificada, e o *Sagrado* é uma perspectiva limitada ao âmbito da teologia cristã” [...] (RIES, 2008, p. 23-24).

Para Ries (2008), a fábula do *Sagrado*, que ilustra um preceito moral, seria a origem de uma Psicologia vulgarizada do *Sagrado*. Segundo Ries (2008), é nos ritos que teriam uma origem e uma necessidade da sacralização. Ao mencionar o *homo religiosus*, o autor relata que este homem da pré-história fez uma experiência religiosa na qual interveio a crença em um Ser Supremo. “Há cinco mil anos este *homo religiosus* fixou na pedra, na argila, nos papiros, nos pergaminhos, na madeira, e em outros materiais, a lembrança de sua experiência e de suas crenças” (RIES, 2008, p. 27).

Ao pesquisar sobre o *Sagrado*, em duas obras de Suassuna, percebemos que ele se manifesta em ambas as peças, como uma hierofania. Podemos enfatizar que a visão de Eliade e Otto, a respeito da palavra *Sagrado*, e de sua manifestação, tem conceitos diferentes.

De acordo com Mircea Eliade, o *homo religiosus*, das civilizações arcaicas e dos povos que ainda não possuíam a escrita, foi capaz de descobrir o *Sagrado*. Assim sendo, o *Sagrado* passa a ser o mediador entre realidade transcendente e o *homo religiosus*. A essa manifestação do *Sagrado*, Eliade deu o nome de hierofania, que é uma manifestação, ou seja, um ato misterioso, pelo qual o *Totalmente Outro* se manifesta em objetos, seres e coisas.

Já Rudolf Otto, teólogo e filósofo alemão, busca compreender o *Sagrado* por meio do já existente no mundo. Assim sendo, Otto descobre o *Sagrado* como valor e como categoria do espírito. Então, para ele, o mistério (*mysterium*) que envolve a relação entre o homem e o divino (*numinoso*), na experiência do “totalmente outro”, este que, de um lado é puro temor (*tremendum*) e do outro, absoluto fascínio (*fascinans*), é o limiar entre os aspectos irracional e racional, sendo este o ponto de convergência que diferencia a religião da cultura, embora ambas se enlacen.

De acordo com Otto, é graças a essa disposição, originária do próprio espírito, que, sob a ação de dados externos de experiências sensíveis, o *numinoso* brota dos recessos da alma, como fonte profunda do conhecimento. A experiência do *Sagrado* está, indissolavelmente, ligada ao esforço do homem de construir um mundo que tenha significado. O homem conhece o *Sagrado* porque o *Sagrado* se manifesta.

## 2.6 O *Sagrado* na peça *Auto da Compadecida*

A manifestação do “*Sagrado*”, na peça *Auto da Compadecida*, mostra algo, absolutamente, diferente do profano. O “*Sagrado*” relativo ou inerente a Deus, a uma divindade, à religião, ao culto ou rito, sacro santos. O que não deve infringir, inviolável. O ato da manifestação do *Sagrado* no mundo concreto é chamado de hierofania. No auto, encontramos diante do mesmo ato misterioso: “A manifestação de algo de ordem diferente de uma realidade que não pertence ao nosso mundo natural, profano”. (ELIADE, 1992, p. 17).

Na peça, o espectador poderá ver diversas hierofanias sendo exibidas, exemplo disso é o Cristo que se manifestou em um personagem negro, sertanejo e nordestino; e a Compadecida, representando Nossa Senhora, que se manifestou em uma divindade e veio como a “Misericórdia”. Essa presença feminina, como representante do *Sagrado* é muito forte no *Auto*” (SUASSUNA, 2008, s/n).

Para Eliade (1992), a manifestação da encarnação de Deus em Jesus Cristo chama-se hierofania suprema. A igreja chama de encarnação de mistério da admirável união da natureza divina com a natureza humana, na única pessoa divina do verbo: o Verbo, a Palavra de Deus, o filho de Deus. Essa leitura se encontra no Novo Testamento, Evangelho de João 3 (16.1), João 1 (1.14) e Filipenses 2 (5.8).

Por intermédio de Manuel, Suassuna mostra um Deus próximo do povo e não tão severo como o Deus medieval, trata-se de um Deus que se fez homem e que entende o sofrimento do povo, porque vivenciou como um igual.

No teatro suassuniano, logo surge Manuel, o Leão de Judá, um ser *Sagrado* que se manifesta no mundo real, no espaço que é o palco. Ele veio para julgar os personagens, um bispo, um sacristão, um padre, o padeiro, a mulher do padeiro e alguns canalhas, para exercício da moralidade. Suassuna expõe a motivação da peça: o combate ao mundanismo, a praga de sua igreja. Na peça, a primeira fala está com o representante do autor: o Palhaço.

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, a praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades (SUASSUNA, 2008, p. 16).

O autor quer mostrar a fragilidade do espírito humano, que diante da sua pequenez e sofrimento, é cheio de defeitos e transgressões. Mas Suassuna permite que esse povo tenha uma

“certa intimidade” em relação ao *Sagrado*. Isso não é de se espantar, pois, na igreja o *Sagrado* e o profano caminhavam juntos, e eram quase tratados inseparavelmente (ELIADE, 1992, p. 12).

Além disso, o Palhaço é quem vai explicar ao público as marcações feitas pelo autor, como deveria ser o espaço cênico. O Palhaço apresenta como o palco está dividido e a própria ambientação cênica projetada pelo cenógrafo: o ponto alto do espetáculo está na cenografia: “O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é a sua esquerda. [...] O resto é com os atores” (SUASSUNA, 1999, p. 25).

O palhaço aparece no auto como narrador onisciente, também chamado narrador onipresente, ou seja, não participa da história como personagem. Ele interfere diretamente na organização da peça e transforma o enredo em uma grande narrativa. É ele quem vai narrar as ações dos personagens, mas não participa da ação. Geralmente, a terceira pessoa, às vezes, permite certas intromissões, narrando em 1.<sup>a</sup> pessoa. O Palhaço conhece tudo sobre os personagens e sobre o enredo, e tem conhecimento ilimitado do que se passa na história, inclusive na mente dos personagens, seus pensamentos e estados psicológicos.

Segundo Ligia Chiappini (2002), em seu livro *O foco narrativo*, as histórias são narradas desde sempre. No sentido de uma narração de fatos, presenciados ou vividos por alguém que exercia autoridade de narrar, pressupõe-se um ouvinte que, no jogo cênico proposto ao espectador, apresentava particularidades consideráveis. Assim, entre os fatos narrados e o público, se interpôs um narrador. A autora explica que o narrador, de qualquer obra, tem certas características e limitações, que definem como o autor vai contar a história. É importante notar que o narrador só pode narrar as coisas que experimentou, os cheiros que sentiu, às paisagens que viu, ou histórias que ouviu.

O narrador onisciente neutro, fala em 3.<sup>a</sup> pessoa. Também tende ao sumário embora seja bastante frequente o uso da cena para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo narrador que as descreve e explica para o leitor. O narrador onisciente evita tecer comentários sobre às personagens do enredo. (CHIAPPINI, 2002, p. 32).

Sendo assim, segundo Ariano Suassuna, o palhaço do *Auto da Compadecida*, João Grilo, é quase um personagem da *Commedia Dell'Arte*, e ainda um daqueles criados do Molière e Goldoni, que vem para “quebrar o galho”, ou seja, improvisar as coisas, e resolver tudo. João Grilo e Chicó são herdeiros da *Commedia Dell'Arte*, do Pierrot e Arlequim. João Grilo seria herdeiro do Arlequim e Chicó mais fantasioso do que Pierrot. Além disso, eles são herdeiros de

duas outras tradições: o palhaço Besta e o palhaço Sabido, referências trazidas do circo. Além de dois personagens do espetáculo popular, que não é só nordestino, mas brasileiro.

De acordo com Mário Fernando Bolognesi, em sua obra *Palhaços* (2003), em vários circos do Brasil, o Palhaço é conhecido, como Escada. O tipo nasceu na Inglaterra, em meados do século XVIII, com Giuseppe e Joe Grimaldi, costumava aparecer maquiado de branco e vestido num elegante vestido brilhante. Seus trajes são seu grande referencial, já que sua elegância revela um *clown* de aristocrata, que, ao contracenar com outros palhaços, toma o controle da situação. O personagem Escada é aquele que fornecia as deixas para o outro matar a piada, porque eles têm um tipo de matreirice, que é absolutamente nordestina, brasileira, e de caráter universal. O Escada também é chamado de Cara branca, Pierrot, Enfarinhado, Esperto ou Sérió.

Outras referências do Nordeste são os palhaços Bastião e Mateus, que no teatro de revista foram chamados de personagem Escada<sup>6</sup>, e no *Auto* são representados por João Grilo (*Mateus*) e Chicó (*Bastião*). Por isso, *Auto da Compadecida* é sucesso no mundo todo, onde foi montado.

Segundo Dimitrov (2011), o palhaço transforma o *Auto* em uma grande narrativa:

Ele é quem narra as ações dos personagens. Cria-se até um efeito anti-ilusionismo, pois a todo momento em que o Palhaço entra em cena ele lembra ao leitor/espectador que está diante de uma peça de teatro, que os atores estão ali presentes, que a peça foi pensada desta ou daquela maneira e, portanto, o dramaturgo quebra o ritmo de se acreditar que as ações sejam naturais. Essa função de narrador exercida pelo PALHAÇO no *Auto* também está presente em outras obras de Suassuna. O papel do narrador pode ser desempenhado por um personagem ou um grupo que conta o que irá se passar e comenta o que já aconteceu. Aparecem no prólogo, e em alguns casos, nos entreatos e no epílogo. (DIMITROV, 2011, p. 186-187).

Na obra suassuniana, as realidades escatológicas estão presentes nas cenas do juízo final. Até o diabo quer ser o inquisidor. Inquirindo os personagens, seu propósito é condenar todos por suas transgressões, até levá-los para o fogo eterno. Manuel intervém porque o diabo não tem esse poder de condenação. Manuel se coloca como o juiz que vai julgar cada personagem. Sendo humano, também se mostra divino.

A dualidade entre o humano e o divino muitas vezes deixa uma lacuna na compreensão humana, mas a arte de Suassuna busca evidenciar Deus enquanto divindade e homem, ao mesmo tempo em que vai respondendo a João:

---

<sup>6</sup> BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2003. 296p.

[...] mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus [...] E eu não sou gente, João? Sou homem, judeu, nascido em Belém, criado em Nazaré, fui ajudante de carpinteiro. Tudo isso é verdade, porque eu sou homem e sou Deus. (SUASSUNA, 1973, p. 106-107).

Embora Suassuna tenha uma concepção muito superior de uma igreja ideal, *Auto da Compadecida* vem comprovar que o mundo ainda está longe de alcançar esse ideal. O espectador poderá evidenciar esse conceito por meio do mundanismo da igreja, no início da peça, em que tanto os clérigos como os fiéis são promíscuos, visando somente sua autossatisfação material e vivendo uma superficialidade espiritual. O modo relapso de viver: a avareza, o adultério, a mentira, o preconceito, a soberba são alguns dos pecados capitais que fazem a ilustração da obra, mas, apesar de tantos pecados, essas personagens carregavam em sua essência algo bom, como se verá na hora do julgamento. No juízo final, após as diversas acusações aos julgados, o frade será reconhecido por Manuel como um santo, e depois será até beatificado pelas suas ações. O bispo, como se carregasse os velhos hábitos da vida terrena, questiona a santidade do colega, talvez por ainda se achar superior. Na peça *Auto da Compadecida* o autor adverte sobre a intervenção da mãe de Jesus:

[...] o triunfo da Misericórdia acontecerá. A Compadecida, logo no início do primeiro ato, se declara indigna de tão alto mistério. E o personagem João Grilo, apela à Misericórdia, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada [...] (SUASSUNA, 2008, p. 17).

A Misericórdia é quem intercede, junto a seu filho Jesus, pelos pecados dos homens e pelas misérias humanas. A Compadecida intercede por João Grilo, pela sua alma, e o protege das acusações feitas pelo Diabo. Ela diz: “A oração da Ave Maria é tão poderosa, que os homens me pedem para rogar por eles na hora da morte”.

A simonia realizada pelo Padre João, no *Auto da Compadecida*, se agrava devido o sacerdote cobrar pelas exéquias, que é uma cerimônia de honras fúnebres, esses serviços são realizados de graça, pela paróquia de Taperoá. O Padre cobra pelas exéquias do enterro do cachorro da Mulher do Padeiro, que é uma falta grave. O Bispo, com fama de administrador, disse que tudo é permitido. Código Canônico artigo 368, parágrafo terceiro, letra b (SUASSUNA, 2018).

Simonia<sup>7</sup> é a compra ou a venda de indulgências ilícitas de “bens espirituais”. Bênçãos, sacramentos e indulgências podem ser exemplificados no, Novo Testamento, em Mateus 10.8, onde se lê: “De graça recebestes, de graça deveis dar”. Logo, deduz-se que todos os bens

---

<sup>7</sup> Simonia no dicionário *Houaiss* define-se como a compra ou a vendas ilícitas de bens espirituais, como bênçãos, sacramentos e indulgências.

espirituais provêm de Deus, e ninguém pode agir como proprietário deles, transformando-os em objeto de comércio.

Suassuna, para escrever *Auto da Compadecida*, buscou para sua obra, na literatura de cordel, o tema *O Enterro do cachorro*, do fragmento *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918). No episódio do enterro do cachorro, muitas coisas acontecem, por isso nota-se que é um recurso literário para se apontar a questão central: idolatria ao dinheiro e a sua condenação pelo evangelho. Manuel crítica o Bispo por ter sido indigno de sua igreja, tendo abusado do poder, lhe faltaram virtude, humildade e generosidade. Manuel adverte ao bispo: “Seu tempo passou”. “O tempo da mentira já passou. Está começando o julgamento”. Abre o terceiro ato: “(Música de circo. O palhaço sai dançando. Se se montar a peça em três atos, ou houver mudança de cenário, começará aqui a cena do julgamento, com o pano abrindo e os mortos despertando)” (SUASSUNA, 2008, p. 100). Nesta hora, a defunta população de Taperoá, de moralidade duvidosa, pela primeira vez, se encontrará com o divino e o profano “em pessoa” e passará pelo julgamento, em que o resultado apontará qual será o destino eterno desses personagens.

Os elementos maravilhosos compõem a narrativa de Suassuna, bem como o folclore, os contos de fadas, as questões míticas mais populares... Em relação ao maravilhoso, dentre os seus diversos subgêneros, mencionados na obra de Ana Luiza Silva Camarani (2014), é o maravilhoso cristão o que mais se adequa à obra de Suassuna, *Auto da Compadecida*.

Para Roas (2014), o maravilhoso cristão:

(...) seria outra forma híbrida semelhante à escrita, aquele tipo de narração de corte lendário e origem popular em que os fenômenos sobrenaturais têm uma explicação religiosa (seu desenlace se deve a uma intervenção divina). Nesse tipo de narrativa, o aparentemente fantástico deixaria de ser percebido como tal uma vez que se refere a uma ordem já codificada (neste caso, o cristianismo), o que elimina toda possibilidade de transgressão (os fenômenos sobrenaturais entram no domínio da fé como acontecimentos extraordinários, mas não impossíveis. Isso explica outra das características fundamentais dessas narrativas: a ausência de espanto no narrador e nos personagens (ROAS, 2014, p. 37).

O maravilhoso cristão vai ter uma explicação pela religiosidade e pela fé. Para mim, usar o sobrenatural, no domínio da fé, é extraordinário, e não é impossível. Segundo Roas (2014), no maravilhoso cristão, o sobrenatural é assimilado como uma manifestação do todo poderoso de Deus. “Os milagres, as aparições, não existe reação do leitor implícito, há ausência de espanto e o fenômeno se aproxima do fantástico”. E continua: “O maravilhoso sobre a ordem sobrenatural é o conjunto das manifestações que contradizem as leis da natureza” (ROAS, 2014, p. 38-39).

Ainda para Roas (2014, p. 38-39), “na Idade Média, quando se pretendia assinalar a entrada em cena do portentoso ou do supranatural, os atores medievais falavam em maravilha, e não em Maravilhoso”.

Já o historiador francês Jacques Le Goff (1983), especialista em Idade Média, deixa claro que o maravilhoso serve de equilíbrio à banalidade do cotidiano. No campo histórico, Le Goff (1983) transita entre o Cristianismo e o elemento do maravilhoso, afirmando que, na Idade Média, o homem estava dominado pelas forças e potências de Deus e satanás, isso estava relacionado com as questões religiosas.

Segundo Le Goff (1983), para entender essas forças que estavam impregnadas no imaginário do homem Medieval, seria necessário compreender os conceitos de *miraculum*, *mirabilia* e *magicus*. O *miraculum* significa milagres, sobrenatural, isto é, a intervenção divina no mundo natural, exemplo disso é a reencarnação de Deus em Jesus Cristo; o *magicus* significa no latim magia, que nos remete a magia negra e cultos demoníacos; e a *mirabilia*, que significa maravilhoso, oriundo das novelas de cavalarias, das sagas, das lendas e das epopeias. Para Le Goff (1983), o maravilhoso vem do pensamento mágico, que surge do pensamento religioso, criando assim os mitos e as religiões.

O maravilhoso sempre esteve presente como uma criação da humanidade, desde as sociedades antigas. Pode ser expresso em contos maravilhosos, mitos, fábulas, lendas. Inspirado na literatura de cordel e na tradição popular, Ariano Suassuna se apropria do maravilhoso intrínseco a essas modalidades e faz disso tessitura para a sua obra mais célebre, *Auto da Compadecida*.

O autor elege o sobrenatural, o maravilhoso cristão, como palco do terceiro ato de sua peça. É notória a presença de elementos do maravilhoso e da metamorfose nos acontecimentos extraordinários do julgamento dos mortos. O maravilhoso cristão, como categoria, compreende eventos inexplicáveis do ponto de vista da racionalidade, que não apresentam correlações às convenções, não surpreendem nem as personagens e nem o leitor implícito das narrativas, mas podem, sim, ser trazidos à luz pelas justificativas religiosas e da fé. No *Auto da Compadecida*, o maravilhoso acontece quando João Grilo se dá conta de estar morto e passará pelo crivo da lei divina no tribunal penal celeste, que vai deliberar sobre seu comportamento terreno, e a intervenção da Compadecida é decisiva em favor de seu sentenciamento, que lhe dá direito a voltar à vida no mundo material.

Os mortos despertando do sono eterno começam a se preparar, pois serão julgados. O primeiro a ser julgado pelo encourado será João Grilo, mas ele pede à Misericórdia pela sua

intervenção. A *Compadecida* livra João Grilo da condenação do diabo. As forças do bem contra as forças do mal se opõem, entre si, e o Grilo recebe a sua volta à vida pela Misericórdia, da *Compadecida*, depois de ter sido assassinado. Assim sendo, ele ressuscita, como prova do milagre e da benevolência de Nossa Senhora, e dá um susto em Chicó. Depois, assume a padaria dos patrões falecidos.

JOÃO GRILO

Mas eu estou vivo, rapaz. Veja, pegue aqui no meu braço!

CHICÓ

Aí!

JOÃO GRILO

Tenha coragem, homem, pegue!

(Com a maior cautela Chicó toca-lhe o braço e enfim se convence).

CHICÓ

Meu Deus, é mesmo, João! (Abraça-o.) Como foi isso, João?

[...]

CHICÓ

[...] Que acha de ficarmos com a padaria?

JOÃO GRILO

Grande ideia. (Como quem vê a tabuleta.) Padaria Miramar, João Grilo, Chicó & Cia. Que acha? (SUASSUNA, 2018, p. 142-143).

A literatura popular de Suassuna mostra elementos que fazem parte da cultura e do folclore do sertão nordestino, um desses elementos é o vaqueiro, com suas roupas tradicionais de couro, que os protege da caatinga e da seca, e o chapéu, contra o sol terrível.

Há uma alegoria que representa o traje do vaqueiro como figura lendária do sertão. O diabo, na peça, veste-se de dois vaqueiros, se metamorfoseando em humano para enganar o sertanejo. As metamorfoses marcam o momento de transição entre o humano e o sobrenatural, e ficam nítidas ao longo de todo o julgamento.

Por fim, é importante destacar que o maravilhoso está imbricado na história de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*. O grande milagre da ressuscitação de João Grilo é análogo à passagem de ressurreição de Jesus Cristo, que se encontra nas escrituras. Chicó é a testemunha principal desse evento sobrenatural.

Ao longo do julgamento, “há uma mudança de perspectiva que se tem do Diabo. Em momento algum se responsabiliza o encourado pelos desvios morais dos personagens. Ele é grotesco, mentiroso e quer levar todos para o inferno, mas em todas as suas manobras acaba se apresentando como um fracassado” (COSTA, 2015, p. 191), e muda de feições transformando-se em dois vaqueiros.

## 2.7 O Tribunal de Manuel e o Triunfo da Misericórdia

Na encenação teatral do *Auto da Compadecida*, João Grilo é exibido morto, no chão da igreja, e Chicó tentando ressuscitá-lo. A igreja vai servir de porta de entrada para o céu e para o purgatório.

CHICÓ – João! João! Morreu! Ai meu Deus! morreu pobre de João Grilo. Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito. João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou –se com o único mal irremediável, aquilo que é marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma. (SUASSUNA, 2018, p. 117).

A citação mostra a morte de João Grilo e o pranto de seu melhor amigo, o Chicó. Em seguida, o cenário passa a ser do tribunal de Manuel, onde a Misericórdia triunfará. Ali surge na cena o trono de Manuel, e uma luz imensa cobre todos os presentes, os quais ficam de joelhos, com os rostos entre as mãos. Os espectadores, quando veem o Cristo negro, ficam surpresos, mostrando o preconceito que há, e a resistência em aceitar o diferente, mesmo estando em outra vida. É possível que o autor esteja criticando a ferrenha não-aceitação social, que, de tão enraizada, é capaz de transpor o tempo, a vida, a lógica... Até que alcancemos o juízo final. Ou seja, mentes fechadas são difíceis de serem mudadas.

O primeiro a ser julgado será João Grilo, mas antes serão reveladas as suas transgressões.

João Grilo, o personagem protagonista, astuto e grotesco, é muito esperto e gosta de trapacear. Ele é um cabra safado, e representa o típico palhaço do teatro popular nordestino. Na peça de Suassuna, o palhaço besta e o palhaço sabido, representados, respectivamente, por João Grilo e Chicó, trazem comicidade ao espetáculo. No seu julgamento, o demônio o acusa, querendo justificar a condenação ao inferno, alegando que João Grilo era um amarelo muito esperto e que gostava de trapacear.

Faz-se, nessa hora, uma espécie de *dejavú*, exibindo quando os cangaceiros invadiram Taperoá, fazendo o terror na cidade e fuzilando muitos moradores. Para se safar da violência do bando do cangaceiro Severino, o amarelo João Grilo tenta trapacear com uma gaita mágica. Assegura que ao tocar a gaita, o sujeito morto, ressuscita. Severino do Aracaju, o nome de batismo do cangaceiro capitão, para ver se a gaita era mesmo mágica, pede para tomar um tiro. Ao ser alvejado pelo rifle do cangaceiro, Severino morre. João Grilo toca a gaita e Severino não ressuscita, haja vista que a tal gaita mágica, inventada pelo Grilo, não passa de uma fraude. Então, o cangaceiro auxiliar, vendo aquela cena da morte de Severino, seu patrão, percebe que a facada que João Grilo dera em Chicó foi uma farsa e lamenta a morte do patrão. Nessa hora, deseja vingar-se de João Grilo, mas Chicó salta sobre. João Grilo, mais esperto do que nunca, golpeia-o com a faca, e manda que Chicó solte o homem. Ao soltá-lo, o cangaceiro, mesmo ferido, ainda acerta João Grilo. Ambos morrem e vão se reencontrar no tribunal.

Na outra cena, já diante do tribunal de Manuel, João Grilo, para não ser condenado, invoca a misericórdia: “Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite / a braba dá quando quer. A mansa dá sossegada / a braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, /mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher!”. (SUASSUNA, 2008, p. 123).

O demônio diz: “Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete!”. A Compadecida é uma divindade, a Nossa Senhora dos Homens, ela intercede junto a seu filho Jesus para que João Grilo seja perdoado pelas suas transgressões, a Misericórdia vai protegê-lo das acusações feitas pelo Diabo.

A Compadecida intercede, junto a seu filho Jesus, pelos pecados de todos e pelas misérias humanas. Nossa Senhora, a Compadecida, fala, para João, da máscara que o diabo tem: “Como todo fariseu, o diabo é muito apegado às formas exteriores”. “É um fariseu consumado” (SUASSUNA, 2008, p. 124).

Os fariseus, na época de Jesus, ficavam nas esquinas e praças a observarem os outros. O fariseu de pé, orava consigo mesmo (Vs.11<sup>a</sup>). Jesus descreveu o comportamento de um fariseu, sua obstinada arrogância que se excedia em meio a atos piedosos, sempre na observância a cada detalhe da Lei de Moisés.

Assim sendo, a seguir, vejamos o trecho do Encourado protestando.

ENCOURADO  
Protesto.

MANUEL

Eu já sei que você protesta, mas não tenho o que fazer, meu velho discordar de minha mãe é que não vou.

ENCOURADO

Grande coisa esse chamego que ela faz pra salvar todo mundo! Termina desmoralizando tudo.

SEVERINO

Você fala assim porque nunca teve mãe.

JOÃO GRILO

É mesmo, um sujeito ruim desse, só sendo filho de chocadeira!

A COMPADECIDA

E pra que foi que você me chamou, João?

JOÃO GRILO

É que esse filho de chocadeira quer levar a gente para o inferno. Eu só podia me pegar, mesmo, com a Senhora.

ENCOURADO

As acusações são graves. Seu filho disse que há tempo não via tanta coisa ruim junta!

A COMPADECIDA

Ouvi as acusações.

ENCOURADO

E então?

JOÃO GRILO

E então? Você ainda pergunta? Maria vai nos defender. Padre João, puxe aí uma Ave Maria!

PADRE (ajoelhando-se)

Ave, Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sóis vós, entre as mulheres, bendito é o fruto de vosso ventre, Jesus (SUASSUNA, 2018, p. 140-141).

Suassuna fez uma peça que mescla personagens humanos e divinos, em que une o *Sagrado* e o profano, a fim de mostrar diversas facetas dos costumes nordestinos e, ao mesmo tempo, questionar as relações humanas e os vícios existentes entre as pessoas. Ao longo do texto, o autor coloca o leitor entre o divino/*Sagrado*, representado pelas figuras de Jesus Cristo, Nossa Senhora e as referências a Deus, e o profano, simbolizado pelas atitudes humanas que em diversos momentos remetem aos pecados capitais e ao uso inadequado dos valores defendidos pela igreja.

É importante destacar que a originalidade do teatro de Suassuna consiste na transposição, para o palco, de histórias populares reelaboradas a partir de obras eruditas, em releituras do cotidiano. Desse modo, o escritor paraibano consegue fundir, em cenas de espetáculos populares do Nordeste, do ponto de vista dramaturgico, o clássico e a dramaturgia universal, especialmente as comédias de tradição mediterrânea.

Segundo a crítica Bárbara Heliadora, sobre a obra de Ariano Suassuna:

Ariano Suassuna é a prova de que uma cultura vasta e o conhecimento das grandes tradições da arte parecem ser a melhor base para a criação de uma obra essencialmente brasileira; nascido e criado no nordeste, sua obra dramática foi desde o início influenciada tanto pelo teatro de mamulengos e pela literatura de cordel, quanto por tudo que ele conhecia do teatro universal; e com o tempo Suassuna se dedicou fundamentalmente àquelas expressões de suas origens, integrando-as com as formas eruditas e lhe pareciam ser o melhor caminho para se conseguir estabelecer uma comunicação plena entre a riqueza regional e o total do Brasil contemporâneo (HELIODORA, 2014, p. 1).

Bárbara Heliadora (2014), comenta sobre a obra dramática de Suassuna que foi, desde o início, influenciada pelo teatro de mamulengos, pela literatura de cordel, e por tudo que ele conhecia do teatro universal; e, com o tempo, Suassuna integrou com as formas eruditas as expressões de suas origens, integrando ao regional e o total do Brasil contemporâneo.

Bárbara Heliadora, em texto publicado pelo falecimento do escritor Ariano Suassuna no Jornal o Globo de 23 de julho de 2014, afirmou que: “*Auto da Compadecida*, um dos raríssimos clássicos da dramaturgia brasileira [...] sua importância é imensa e nenhuma outra obra teatral brasileira tem alcance dela em termos de comunicação com o público”. (HELIODORA, 2014, p. 1).

## **2.8 O Sagrado em *Farsa da boa preguiça***

Na peça *Farsa de Boa Preguiça*, o *Sagrado* perpassa por arquétipos de Manuel Carpinteiro, camelô de Deus e ser celestial. Sendo assim, Jesus é o arquétipo do bem, da verdade e da justiça, na peça de Suassuna.

Segundo Carl Gustav Jung, em seu livro, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Jung destaca o primeiro conceito sobre os arquétipos do inconsciente coletivo, no mundo antigo platônico (ideias... que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina).

“Archetypus” é uma perífrase explicativa do εἶδος platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos – ou – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos remotos. (JUNG, 2000, p. 16).

Conforme, Jung (2000), outra maneira conhecida da expressão arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Ao longo do tempo outras formas de denominações de arquétipos apareceram e foram transmitidas.

O conceito de “*archetypus*” só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração inconsciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada. Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual se julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo do inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p. 17).

Sendo assim, podemos compreender que: “O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2000, p. 53).

Arquétipos seriam padrões de imagens e símbolos recorrentes, que aparecem em diferentes formas em todas as culturas. Eles são caracterizados por apresentar uma inclinação, portanto, um arquétipo é uma peça que modela uma parte do inconsciente coletivo, que é parcialmente herdado.

Os arquétipos são modelos ideais que temos registrados na memória, e dependerão muito da cultura em que estamos inseridos. Mas existem arquétipos para a maioria dos comportamentos. Temos arquétipos que representam o herói, o guerreiro, a mãe, a bruxa... Tudo isso são figuras arquetípicas. E vamos identificando as pessoas, de acordo com as figuras que temos gravadas e armazenadas na nossa memória. As pessoas fazem o mesmo, elas avaliam o outro conforme o arquétipo que lhes é transmitindo. O encourado isto é o diabo de Suassuna, é o arquétipo do mal, da mentira e da injustiça. Nesta função, o demônio estaria em franca oposição ao propósito divino.

Pois sendo o pai da mentira, o Grilo usa outras designações para o Encourado: “filho de chocadeira”, “catimbozeiro<sup>8</sup>”, “pai da mentira”. João Grilo o astuto e esperto palhaço que é de origem do folheto de cordel, ele representa no drama o arquétipo do herói.

Para Moisés (2004) “Arquétipos são os resíduos psíquicos acumulados no inconsciente coletivo através dos séculos, e revelados como ‘imagens primordiais’ ou ‘engramas’, que ressurgem na intuição dos poetas e ficcionistas, independentemente do tempo e do espaço.” (MOISÉS, 2004, p. 38).

Na peça *Farsa da boa preguiça*, mostra-se a relevância do conceito contemporâneo de arquétipo na criação e construção de personagens ficcionais. Personagens que não são reais, e sim, ficcionais, criados pelo escritor que representam arquétipos de monstro, demônios, diabos, seres celestiais, que se transformam, metamorfoseando, durante todo o espetáculo, e que estão presentes no nosso imaginário coletivo. Exemplos de arquétipos do monstro: O peru do Cão Coxo, A Cabra do Cão Caolho, a diaba Andrezza, os demônios Quebra Pedra e Fedegoso. Os arquétipos que representam o herói, na peça de Suassuna, são os seres celestiais, Simão Pedro, Miguel Arcanjo e Manuel Carpinteiro (Jesus).

A peça *Farsa da boa preguiça* vem com uma alegoria muito bem pensada por Suassuna. Para representar no seu teatro popular o personagem Manuel Carpinteiro, o autor apresenta-o como camelô de Deus.

É um homem alto, moreno, humano, que usa terno, camisa branca, gravata borboleta azul e sapatos de sola de borracha, trabalha no pátio da feira, oferecendo ao público o seu produto, misto de feira e teatro. Essa caracterização de Manuel Carpinteiro foge do elemento “*Sagrado*”, pois ele é de carne e osso, não é divino. Seria apenas um representante de Deus. O fato que corrobora, novamente, com a aproximação de Cristo entre as camadas mais abastadas do povo, o pessoal da feira, reforçando seu compromisso em defesa dos desvalidos e miseráveis.

A *Farsa da boa preguiça* é a única peça de Ariano que mostra, do começo ao final do espetáculo, a intervenção divina na condução da farsa. Após convidar o espectador para o evento teatral que se realizará, a batalha cósmica, entre o bem e o mal, entre os anjos e os demônios, Manuel Carpinteiro, fala em tom de Camelô:

O cavalheiro pode ver aqui  
– inteligente e culto como é –

---

<sup>8</sup> Catimbozeiro é o chefe do catimbó. Neste sentido de depreciação do Encourado pode –se entender a causa de denominá-lo assim devido ao fato de que o catimbó é espécie de feitiçaria praticada no Norte e no Nordeste do Brasil.

o Fogo escuro, o enigma deste Mundo  
 e o rebanho dos Homens em seu centro!  
 Que palco! Quantos planos! Que combates!  
 Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego.  
 No meio, o que esta Terra tem de cego e esquisito.  
 Em cima, a Luz angélica – esta Luz mensageira  
 com seu vento de Fogo puro e limpo!  
 Embaixo, três Demônios que aqui passam. (SUASSUNA, 2020, p. 30).

Suassuna, na *Farsa*, ao converter Manuel em um camelô, faz a desconstrução do Sagrado, erigindo um homem comum em seu lugar. Na citação, o cavalheiro culto em meio ao rebanho também é essa junção dos homens: elite e povo. A ideia de Carpinteiro em um ser celeste é mostrar o sentido da criação Divina, em que o Ser superior existe para ajudar o ser desassistido, e não para subjugar-lo.

Começa o espetáculo da *Farsa da boa preguiça*. O primeiro personagem a entrar em cena é quem expõe o prólogo. O Prólogo, na *Farsa da boa preguiça*, no qual se apresentam os personagens do céu, da terra (e do inferno), é composto também pelos seres celestiais, os quais conclamam o público a assistir o fogo escuro, o enigma deste mundo e o rebanho dos homens em seu centro. Manuel Carpinteiro, apresenta a si e a seus companheiros, colocando-se como diretor do espetáculo (SUASSUNA, 2008).

De cima, entramos nós, dirigindo o espetáculo! Um dos santos: São Pedro, o Pescador!  
 Um Arcaño: Miguel, guerreiro Fogo! E eu, o lume de Deus, o Galileu! Dirá o cavalheiro: “É impossível! O Cristo, um camelô? Mas não será verdade que o Cristo é o camelô de Deus, seu Pai? São essas minhas peças neste jogo! Agora, me pergunta o cavalheiro: “Que tem esse idiota pra mostrar? É simples: duas Cobras venenosas (SUASSUNA, 2008, s/p).

Um dos momentos em que essa constituição dual do ser é externada pelo escritor aparece na fala de Manuel Carpinteiro, na *Farsa da boa preguiça*, quando ele expressa a ligação existente entre o homem e as cobras, e entre o homem e o lume: “Os homens nesse meio, sepultados e ligados às Cobras pelo Mundo, pela desordem do Pecado, e ligados ao Lume, ao claro, ao solar, por um Santo de carne, um Anjo de fogo e por aquele que é carne e fogo e se chamou Jesus! (SUASSUNA, 2013, p. 36).

Enquanto o homem está na condição humana e ligado à vida profana, ele está automaticamente ligado ao pecado, que faz parte da nossa essência terrena. É apenas no momento da morte que o homem se desprende dessa realidade, e que terá uma chance de se libertar dos pecados, da corporeidade, e de permanecer unicamente no espaço do *Sagrado*, encontrando sua verdadeira essência longe da interferência do mal.

Na peça *Farsa da boa preguiça* não se percebe a existência de um juízo final, mas existem quatro personagens que serão julgados, de igual modo, em dois julgamentos, um profano e outro divino. Os seres celestiais, Simão Pedro e Miguel Arcanjo, representam o lado divino e precisam construir a defesa dos seres condenados, para que Manuel Carpinteiro dê o veredito final. Desde o início da história, os dois casais, o rico e o pobre, são subjugados à vigília de Cristo e dos dois santos, São Pedro e São Miguel, e seus atos criam uma situação para agir com um juízo que, no final do texto, culmina na punição dos ricos e na redenção dos pobres.

No texto, aparecem dois vaqueiros, empregados por Aderaldo Catação, que namoram com Clarabela, a patroa, mas, na realidade, são dois demônios: Fedegoso e QuebraPedra, ambos disfarçados de amantes da psicóloga. Esses demônios são muito ardilosos, o que eles querem mesmo são as almas dos personagens, para arrastá-las para o inferno, conforme se vê em vários aspectos.

Na peça, nota-se que o julgamento já começa no primeiro ato, quando Cristo, o Juiz, vai julgar os personagens e ouve as acusações. Em uma das citações de Simão Pedro ele diz: “A gente deixa o barco livre, rolar! Jesus decide a parada depois de tudo julgar!” (SUASSUNA, 2012, p. 107). Na fala de São Pedro, subentende-se que se trata de um julgamento da alma, e com a intervenção divina. A história apresenta um final surpreendente.

Aderaldo Catação e Clarabela têm um julgamento profano, para decidir o destino de suas almas. Com um dilema de sete horas de vida antes de serem jogados no inferno, o único jeito de se salvarem seria rezando um Pai Nosso, mas os demônios são ardilosos. Cão Coxo, Cão Caolho e Cão Chefe executam sua cilada jogando, no inferno eterno, o empresário e a sua esposa, a psicóloga. Os personagens de Nevinha e Simão conseguem rezar um Pai Nosso, mesmo estando no purgatório, e são salvos por Divino Miguel Arcanjo que, na última hora, intervém para a libertação deles.

No terceiro ato da peça: *O rico e avarento*, Ariano Suassuna faz um elogio ao ócio criador do poeta. É neste momento que consiste a moralidade da peça, em que Simão Pedro grita: “Viva a preguiça de Deus, que criou a harmonia, que criou o mundo e a vida, que criou tudo o que cria! (2020, p. 261).

No fim, Manuel Carpinteiro (Jesus), Simão Pedro e Miguel Arcanjo (um anjo) vão explicar a moralidade da peça.

SIMÃO PEDRO

Há um ócio criador,

Há outro ócio danado,  
Há uma preguiça com asas,  
Outra com chifres e rabo!

MIGUEL ARCANJO  
Há uma preguiça de Deus,  
E outra preguiça do Diabo!

MANUEL CARPINTEIRO  
Então a moral é essa que mostramos à porfia.

SIMÃO PEDRO  
Viva a preguiça de Deus que criou a Harmonia. Que criou o mundo e a vida, que criou tudo o que cria.

MANUEL CARPINTEIRO  
Viva o ócio dos Poetas, que tece a beleza e fia.

MIGUEL ARCANJO  
Viva o Povo brasileiro.  
Sua fé sua poesia.  
Sua altivez na pobreza,  
fonte de força e Poesia!  
Viva a Deus e seu filho...

MANUEL CARPINTEIRO  
E viva a Virgem Maria!

OS TRÊS  
Mãe de Deus e nossa Mãe, mãe do sonho e da alegria! (SUASSUNA, 2020, p. 261).

A farsa é uma espécie de trapaça, onde o trapaceado age de má fé, e o enganador é desmascarado. Na obra de Suassuna, podia se reinventar o *Sagrado* e o profano, o bem e o mal. Na *Farsa da boa preguiça*, o cenário representa uma espécie de pátio, ou praça, com a casa do rico de um lado (com alpendre, janelão e um baú) e a casa do poeta, do outro lado. Perto desta há um banco, no qual o poeta se deita ao sol nos momentos de maior preguiça. Mas a peça pode ser montada sem cenário, como, aliás, acontece nos espetáculos populares nordestinos, em cujo espírito se baseia a obra (SUASSUNA, 1972).

Quando as luzes se acendem, estão em cena Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro. Manuel Carpinteiro é alto moreno, veste terno e camisa brancos, com sapatos brancos e de sola de borracha, e gravata borboleta azul, na cabeça, um chapéu de massa, de cor cinza e abas curtíssimas. Miguel Arcanjo, seu escritório, é um homem gordo, de bigode e costeletas, com chapéu igual do chefe, camisa de malha escarlate, brilhante, e tem na mão uma maleta, de onde retira, de vez em quando, uma balança e uma cobra e um jacaré enormes-como, aliás, acontece com “homens da cobra”, os

camelôs da propaganda popular dos pátios e das feiras do Nordeste. Simão Pedro veste pobremente e tem utensílios populares de pesca na mão (SUASSUNA, 1972, p. 27).

Manuel Carpinteiro, em tom de camelô:

O cavalheiro pode ver aqui  
inteligente e culto com é  
O Fogo escuro, o enigma deste Mundo  
E o rebanho dos Homens em seu centro!  
Que palco! Quantos planos! Que combates!  
Embaixo, o turvo, as cobras e o Morcego.  
No meio, o que esta Terra tem de cego e esquisito.  
Em cima, a Luz Angélica- esta Luz mensageira  
Com seu vento de Fogo puro e limpo!  
Em baixo, três Demônios que aqui passam (SUASSUNA, 1972, p. 27).

Para o crítico Bráulio Tavares:

Nesse moralismo ao contrário, o elogio da esperteza vem associado à crítica da desonestidade, como na *Compadecida*, e na *Farsa da boa preguiça*. O elogio da preguiça faz uma clara distinção entre “a preguiça de Deus e a preguiça do Diabo”, o ócio criativo dos poetas pobres e o parasitismo confortável dos ricos que não trabalham (TAVARES, 2018, p. 20).

Com *Farsa da boa preguiça* o autor aprofundou sua proposta de buscar na cultura popular a fonte para um teatro erudito brasileiro, ao mesmo tempo em que retomava a crítica social.

Sendo assim, no segundo ato da *Farsa*, que tem como título *A cabra do cão caolho*, entram Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro.

MANUEL CARPINTEIRO  
O cavalheiro vai, agora, ver as andanças da roda da fortuna  
Já se viu como um Rico empobreceu:  
Veja-se agora, sob a luz do Santo,  
mas talvez contra o fogo deste Pássaro  
o que por fim, ao Pobre sucedeu.  
Que opinião você tem de Simão? (SUASSUNA, 2008, p. 103).

No segundo ato da peça, Simão Pedro diz: “O pobre tem o direito de lutar, pra melhorar! Dinheiro é bom! Não é demais! Sobretudo não se pode somente nisso pensar!”. “Quem encontre a Sorte, faça por onde ser dono dela, sem a ela se curvar! Nosso Povo não se esquece: A quem muito se agacha, o fiofó lhe aparece” (SUASSUNA, 2008, p. 281).

No terceiro ato da peça: *O rico e avarento*. Mesmo cenário dos atos anteriores: entram Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro. Manuel Carpinteiro diz que quer fazer ali

uma pequena conversa, que “o cavalheiro há de compreender por que ela se destina a enrolar o público, enquanto as sete horas se passam. Que fim o cavalheiro sugere? “Deixo o Rico ir para o inferno”? (SUASSUNA, 2020, p. 240). Simão responde:

Ir mesmo, ele devia era para o fogo eterno! Mas, como afinal de contas, a história está sendo contada por Simão, é melhor que ele não se meta a julgar ninguém, mesmo num caso como esse, de mistura de avareza e safadeza, capitalismo e ateísmo! Miguel, não vamos. Então, julgar! O Poeta limita-se a mostrar e é melhor não tirar o ineditismo! (SUASSUNA, 2020, p. 240).

E para não tirar a criatividade do que é inusitado na peça, apresentemos o conto popular de São Pedro e o queijo, que começa com Manuel Carpinteiro, questionando São Pedro: Onde foi que você arranhou esse queijo? Simão Pedro diz: “Esse queijo estava ali, atrás de uma pedra. Eu estava andando por aqui e o encontrei”. Ao encontrar o queijo de seu Aderaldo, Simão Pedro toma-o para si, recusando-se a dividi-lo, uma vez que, Simão Pedro, enquanto protetor de Aderaldo Catacão, sentiu-se no dever de ser guardião do queijo, contudo, Simão Pedro transita entre o sagrado e o profano, desse modo, enquanto ser sagrado, protege Catacão seus pertences, mas, enquanto profano, trai Aderaldo comendo o queijo. Na peça, Simão Pedro representa o apóstolo Pedro, o pescador, o mesmo acusado de ter negado Jesus por três vezes (Marcos 14. 67-68), fato descrito nos quatro Evangelhos do Novo Testamento. Segundo os Evangelhos, durante a última ceia com seus apóstolos, Jesus profetizou que Pedro, por três vezes, negaria conhecê-lo, antes mesmo que o galo cantasse, pela segunda vez. Tanto a negação como o “furto” do queijo, são situações contrárias às atitudes ideais de cristão.

SÃO PEDRO

Esse queijo estava aí, atrás de uma pedra. Eu estava andando por aqui e encontrei. Para lhe ser franco, Senhor, ele é do rico. Mas eu estava com uma fome da gota-serena, achei o queijo aqui, levei!

MANUEL CARPINTEIRO

Mas rapaz, isso estará certo?

SÃO PEDRO

Acho que está.

Seu Aderaldo é rico

Eu, agora, aqui no mundo,

Valho um pobre igual aos outros.

Estou com fome, achei o queijo,

Acho que posso ficar!

São Tomás de Aquino diz, em algum lugar,

que até à revolução os homens têm direito,

legítimo pelos meios legais.

Que é que o senhor quer mais?

MANUEL CARPINTEIRO

Você e São Tomás, todos os dois

Já passaram pela morte!

Estão, todos dois, no Céu!

Mas, então, já que a teoria é essa, reparta o queijo comigo e com Miguel!

SIMÃO PEDRO

Nossa Senhor, eu vou lhe ser franco:

Com a fome com que estou, é tudo ou nada!

Prefiro apostar na sorte!

MANUEL CARPINTEIRO

Então, vamos fazer o seguinte:

enquanto a história do Rico e do Poeta continua,

a gente vai ali dormir um sono e sonhar!

Quem tiver o sonho mais bonito

fica com o queijo todo, está bem?

SIMÃO PEDRO

Está! (SUASSUNA, 2012, p. 257).

No contexto da religião, a ideia de revelação é usada com frequência. Agora chega o momento da revelação dos sonhos. Simão Pedro revela-se o mais velhaco e trapaceiro dos três personagens divinos, pois engana Miguel e o próprio Manuel Carpinteiro, ao comer o queijo com a desculpa de ser sonâmbulo. A ingenuidade e a falta de malícia de Manuel Carpinteiro e Simão são bastante notórias, pois quem ganhou o queijo ludibriou seus companheiros.

No conto, São Pedro se torna um representante dos pobres e daqueles que tem fome, levantando a discussão da desigualdade social e defendendo o direito desses homens de lutarem pela própria sobrevivência.

Na *Farsa da boa preguiça*, e no *Auto*, a presença de seres sobrenaturais, que se metamorfoseiam, está nas peças e são representados por vaqueiros que, na realidade, são demônios. Entretanto, na *Farsa* existem personagens, que, ao se revelarem aos outros personagens do drama, deixam essa aparência de lado e passam a se apresentar como bodes.

E o caso dos demônios Fedegoso e QuebraPedra, que tem a aparência de vaqueiros e estão tramando para Clarabela. Ela, muito ingênua e debochada, cai na armadilha do maligno, que, no final da urdidura, se manifesta como bode. Clarabela insinua estar cometendo um incesto! E diz: Que coisa pura! Ah, Fedegoso! Que imaginação você tem!

FEDEGOSO

É só no fogo que me sinto bem!  
E vou logo avisando: QuebraPedra também!  
Ele disse que você tinha mando chamá-lo

CLARABELA

E se tivesse? Quer me dar ordens, é?  
eu não lhe pago para receber ordens!

FEDEGOSO

Logo você estará  
Recebendo as minhas, na Desordem!

CLARABELA

Resolvi lograr meu prazer  
Quando, onde e com quem desejar!  
Tem alguma coisa contra isso?

FEDEGOSO

Eu? Nada!  
Quando mais cedo você se condenar...

CLARABELA

Então, me dê um daqueles abraços  
Grosseiros e quentes,  
Que sempre me dão a impressão  
De que estou me queimando!  
Chegue! Estou esperando!

Voz de QuebraPedra

Clarabela! Clarabela!  
Entra Andreza, correndo

ANDREZA

Estamos perdidos! Seu Aderaldo vem aí!

FEDEGOSO

Oxente! E ele não sabe das suas safadezas?

CLARABELA

Sabe, mas não quer ver:  
É dos princípios morais dele!  
Eu posso fazer tudo, contando que ele não veja!  
Disse que, vendo fica desonrado  
E que me mata!

FEDEGOSO

Então é melhor tomar uma providência  
O diabo é quem se confia em mansidão de corno!

ANDREZA

Entre aqui nesse baú!  
Tranque-se por dentro e fique calado!  
Não dê uma palavra  
Enquanto não for chamado!  
Fedegoso entra na mala. Entra QuebraPedra.

QUEBRAPEDRA

Onde anda Clarabela? Quero lhe beber o sangue,  
comer-lhe a carne, sugar sua seiva! Rá, rá, rá!

CLARABELA

Ah, e era você?

ANDREZA

Pensei que fosse Seu Aderaldo!

CLARABELA

De qualquer maneira foi bem  
Que você tivesse avisado!  
Quem sabe o que não fariam  
Esses dois abrutalhados  
Se se encontrassem aqui,  
  
Todos dois me disputando?  
Estou cercada de canibais, de antropófagos!  
Que coisa sensacional, hein Andreza?  
Só lamento é o tempo  
Que perdi com o Poeta!  
Rusticidade e grosseira é aqui,  
Com esses danados!  
E o supremo refinamento!

QUEBRAPEDRA

Sim, mas eu é que não posso perder tempo!  
A senhora me chamou ou não?

CLARABELA

Fale baixo, por favor!

QUEBRAPEDRA

Seu marido está em casa?

ANDREZA

Não, mas a mala... (SUASSUNA, 2020, p. 196, 198, 199)

Clarabela, ao insistir na persuasão do logro da honra do marido, pedindo ao amante de fale baixo, e este, por sua vez indaga sobre a presença do marido em casa, ambas as personagens representam a figura promíscua da sociedade, em meio à mentira e à enganação. Há uma certa tolice no casal, em pensar que seu pecado ficará encoberto.

Aderaldo, ao tentar vingar sua honra, faz jus à máxima de que não há crime perfeito, pois descobre o pecado da esposa. Na fúria, ele mesmo quase comete um crime maior, chamando a atenção para o fato de que um erro não conserta outro. Desse modo, Suassuna vai apontando suas denúncias às desvalias humanas.

Entra Aderaldo, com um pacote na mão.  
Ao ver a cena, solta o pacote e puxa um revólver.

ADERALDO  
O que é isso, aqui?

CLARABELA  
Ai, Aderaldo! Pelo amor de Deus! Não me mate!

ANDREZA  
Calma, Seu Aderaldo! Se sente!  
Dona Clarabela é inocente!  
Foi para evitar que esse Vaqueiro  
Matasse o outro!

ADERALDO  
O outro?

ANDREZA (ironicamente, dramática)  
Sim! Eu estava aqui,  
Conversando com Dona Clarabela,  
Quando entrou um Vaqueiro  
Correndo e gritando  
Que o outro Vaqueiro queria matá-lo!  
Dona Clarabela, com o bom coração que tem,  
Trancou o homem na mala!  
Aí, chegou este, na mesma hora!  
Perguntou pelo outro:  
Ele puxa o punhal! Agente  
Se agarra a ele, pedindo que fosse embora!  
Nesse instante, o senhor chega,  
Fica brabo, puxa essa arma terrível,

E quer matar esta santa que, nisso tudo,  
Só quis foi evitar um crime horrível!

ADERALDO  
É verdade, isso

CLARABELA  
É! Tem que ser,  
Porque senão, estou desgraçada!

ADERALDO (Severo, a Andreza)  
Abra esta mala!  
Andreza obedece. Fedegoso bota a cabeça de fora.

FEDEGOSO (falando fino, também por ironia.)  
O senhor da garantia de vida?

ADERALDO  
Dou! Pode sair! Perdão. Querida!  
Como foi que me enganei assim?

CLARABELA (ofendida)  
Ameaçar-me de morte! E, o que é pior,  
Desconfiar de mim!  
Eu nunca desrespeitaria  
Seus princípios morais, Aderaldo!

ADERALDO  
E qualquer um pode  
Sofrer desengano!

ADERALDO  
(Para Fedegoso)  
Pode sair não tenha medo!

FEDEGOSO  
Eu estou com medo é do senhor!

ADERALDO  
Se é por isso, guardo também o revólver!  
Olhe, guardei! Não estou mais zangado!

FEDEGOSO  
O senhor continua armado!  
É isso que me deixa  
Com a alma perturbada!

QUEBRAPEDRA

Vou lhe dizer um segredo:  
 Não é de revólver  
 Que ele está com medo não,  
 Nem e sua mão que está armada!  
 Ele está com medo  
 É dos chifres e da pontada!  
 Ra, rá, ra! Co-coro-cocó!  
 Fedegoso (Como um bode.)  
 Bâ-â-â! Puf! Puf! (SUASSUNA, 2020, p. 201-203).

Aderaldo, depois de ter se estranhado com os dois Vaqueiros, que, na realidade, são dois demônios, e que se transformam em bodes, Fedegoso e QuebraPedra, ainda tem que ouvir certas acusações, de ser corno. Logo após, só vê quando eles saem correndo e rindo, acompanhados por Andreza. Ele diz: “Que gente mais estranha! Cada dia a gente se convence mais desta verdade: as classes populares estão cada vez mais incapazes de compostura e de dignidade”. (SUASSUNA, 2020, p. 204).

Na *Farsa*, o demônio para atingir seu propósito emprega vários disfarces humanos: um deles, Andreza, a diaba, que representa uma vizinha alcoviteira, procura sem sucesso, persuadir Nevinha, a mulher do poeta Joaquim Simão, a trair o marido com o rico empresário Aderaldo Catação. Fedegoso, outro demônio que entra no palco e declara: “Fui eu que, disfarçado de Frade, roubei, aqui seu dinheiro que você pensava que era eterno! Fui também Vaqueiro Fedegoso! Mas sou, mesmo é um Diabo do inferno, o Diabo em que você não acreditava e que veio agora buscar você!” Aderaldo, surpreso, indaga: Eu?!... (SUASSUNA, 2020, p. 235).

Para Kasper (1991, p. 15), o diabo é o “semeador da discórdia”, o “adversário”, concretiza-se na linguagem bíblica na função de “adversário” na relação de Deus com o homem: o diabo é aquele que quer “dividir” Deus do homem [...]. (KASPER, 1991, p. 15).

No Antigo Testamento em (Zacarias 3.1) “O Senhor mostrou-me o sumo sacerdote Josué, de pé diante do anjo do Senhor: Satã estava à sua direita como acusador. O anjo disse a Satã: ‘O Senhor te confunda, Satã! Confunda-se o Senhor que escolheu Jerusalém’”. O Novo Testamento apresenta “Satanás” como o adversário de Deus, dos seus desígnios, e inimigo do homem e da sua relação com o Criador. Entretanto, na origem do mundo, Satanás não era mera figura contrária a Deus, mas, sim, um ser de confiança, a espécie de empregado do alto escalão, mas, sua soberba o fez perder o cargo e cair em ruína.

Já no Antigo Testamento, no Livro do Gênesis, vai mostrar que o mal entrou no mundo, através dos primeiros viventes da Terra, Adão e Eva. Seu filho primogênito Caim, mata por

inveja e raiva o seu irmão Abel, desencadeando o ódio no mundo (Gênesis 4.8), bem como as artimanhas do demônio, agindo sobre os humanos e amaldiçoando as suas descendências.

Nas religiões cristãs, os demônios são espíritos imundos e anjos decaídos, que foram expulsos do terceiro céu (da presença de Deus) (Apocalipse 12. 7-9). No livro de Ezequiel (28) e Isaías (14. 13-14), há uma menção sobre Lúcifer, como o chefe dos demônios, era um querubim da guarda ungido que, ao desejar ser igual a Deus, foi expulso do Paraíso. No Novo Testamento, o demônio também é chamado de o Anticristo, Belzebu, Leviatan.

Segundo Padre Vasco Magalhães (1997), o judaísmo cunhou os demônios (Satã, Serpente, Diabo; Demônio, Besta; Lúcifer; Tentador, Mentira e Príncipe das Trevas) como seres meio-humano, meio espírito, criados após o homem, podendo reproduzir-se e ser bons ou maus, mas de natureza incompleta, cujos atos levavam ao caos. Os livros apócrifos apresentam a seguinte explicação:

A explicação vem da situação sociorreligioso-cultural do judaísmo tardio cujo reflexo é hoje bem conhecido na literatura intertestamentária uma profusão enorme de grupos, mais ou menos secretos, de cariz apocalíptico e de forte tendência dualista, que marcam a época que vai do século II a.C. aos fins do século I d.C. Qunram e os seus textos são um exemplo sugestivo. Os livros de Enoch e de Esdras os mais típicos. A comunidade cristã inicial desde logo considerou essa literatura apócrifa, mas não se livrou da sua influência da cultura e na mentalidade reinante. É esse ambiente que o cristianismo vem à luz e os seus textos fixam. Por exemplo: a ideia de anjo decaído é na sua máxima expressão do fruto do livro de Enoch – aí se repesca Gen 6,1. A estes livros se deve a crise de dualismo que passou o judaísmo nos primeiros séculos da nossa era. Há dois livros de Enoch. Um é uma obra de tipo apocalíptico do século I, chamado Livro dos segredos de Enoch – são ditas as revelações dos segredos da sua viagem através dos sete céus. O outro: o Livro etiópico de Enoch (cujos fragmentos se encontram em Qunram com parte datada do século II a.C. até a tomada de Jerusalém), é celebre pela angeologia e demonologia. (MAGALHÃES,1997, p. 166).

Da atuação do diabo no terceiro ato da *Farsa*, pode-se inferir que: o diabo, ainda que motivado pelo desejo de levar as almas dos personagens para o inferno, e o infortúnio dos humanos era cometer transgressões nessa vida terrena, no momento exato até ele acaba sendo instrumento dos planos de Deus. Pois, por meio da mentira de seus sucessivos malogros, o diabo colaborou para o castigo da soberba do rico, que, por sua avareza, se esqueceu de viver. Ora, é preciso temperar, sabiamente, o trabalho e contemplar o descanso, para que se viva bem. Essa figura Bíblica do demônio como acusador, diante do tribunal divino, coincide com a construção literária de Suassuna, quando este descreve o Encourado como um “promotor da justiça”, implacável na acusação dos personagens.

Em relação à existência do demônio, a tradição mais viva da igreja é o argumento mais forte... Devido à alta frequência dele, na Escritura, é natural que faça parte do ensino oficial da Igreja (Zedda, sj.).

Na meditação matutina, na Missa de sexta-feira da Paixão, de 14 de abril de 2014, celebrada pelo Papa Francisco<sup>9</sup> o demônio aparece como elemento de reflexão sobre o Sagrado e o profano, conforme se observa na citação: “E pensar que nos queriam fazer crer que o diabo era um mito, uma figura, uma ideia do mal! Ao contrário, o diabo existe e nós devemos lutar contra ele”. Segundo o Papa Francisco, o demônio existe no século XXI e nós devemos aprender no Evangelho como lutar contra ele, para não cair na armadilha. Para o Papa Francisco, o cristão deve ter estratégias contra o maligno:

Mas não podemos ser “ingênuos”. Portanto é necessário conhecer as suas estratégias para as tentações que tem sempre três características: começam devagar, depois aumentam por contágio e, por fim, encontram o modo para se justificarem. Aliás explicou que a vida de Jesus foi uma luta: ele veio para vencer o mal, para vencer o príncipe deste mundo, para vencer o demônio. Assim também nós cristãos, que queremos seguir Jesus, e que por meio do batismo estamos precisamente no caminho de Jesus, devemos conhecer bem a verdade: também nós somos tentados, somos objeto do ataque do demônio. (Papa Francisco, 2014).

No *Auto da Compadecida*, o Encourado é o Pai da Mentira, o Diabo. Ariano Suassuna cria esse nome “Encourado”, que é uma alusão à crença sertaneja, de que o Diabo, se veste de roupas de couro, e se passa por Vaqueiro em suas andanças pelos sertões nordestinos. Ele amedronta o sertanejo durante suas aparições.

O romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Suassuna, história baseada na cultura popular nordestina e inspirada na literatura de cordel, nos repentes e nas emboladas, é dedicado ao pai do autor e a mais doze “cavaleiros”, entre eles: Euclides da Cunha, Antônio Conselheiro e José Lins do Rego.

Conforme a história se passa no romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, encontramos a figura do Encourado, com o mesmo nome, compondo a “Santíssima Trindade Sertaneja”. É uma visão que o personagem Quaderna contemplou como:

um Sol ardente e glorioso, formado por cinco animais num só. Era a Onça Malhada do Divino, integrada por cinco bichos: a Onça vermelha, a Onça Negra, a Onça Parda, a Corça Branca e o Gavião de Ouro, ou seja, o Pai, o Encourado, o Filho, a Compadecida e o Espírito Santo. (SUASSUNA, 2007, p. 561).

---

<sup>9</sup> PAPA FRANCISCO, Meditações Matutinas Na Santa Missa Celebrada Na Capela da *Domus Sanctae Marthae* -Sexta-feira, 11 de abril de 2014. Publicado no L'Osservatore Romano, ed. em português, nrs. 16 e 17 de abril de 2014.

Quaderna, no romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, faz uma transfiguração do sertão para literatura. Quaderna tem dois mestres de literatura, Clemente e Samuel. Quaderna se diz a síntese desses dois mestres, um de esquerda e outro de direita. Clemente, negro e comunista; Samuel, branco e apaixonado pela cultura europeia. Quaderna é um pouco de Clemente, um pouco de Samuel e um pouco de Ariano. E o Encourado é um revoltoso do Partido Negro-Vermelho e, portanto, precisa ser reabilitado e integrado a divindade. O personagem Quaderna, com algumas visões e delírios, funde os ensinamentos dos mestres, com o catolicismo de Samuel e o comunismo de Clemente, ao Encourado, que é a mistura desses dois mestres.

No *Auto da Compadecida*, o Encourado protesta quando Manuel é dito: “Severino e seu ‘Cabra’, vão para o Céu”. Antes que o julgamento termine Manuel interrompe, dizendo:

Contra qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende e não reconhece os planos de Deus. Severino e o Cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. (SUASSUNA, 2020, p. 168).

Severino do Aracaju e seu Cangaceiro são apresentados como instrumentos da cólera divina. No *Auto* o personagem Severino não nega ter matado mais de trinta pessoas, incluindo os personagens que estão diante de Manuel. Na peça de Suassuna, sob a desculpa da sobrevivência, Severino e seus comparsas roubam o dinheiro das obras da igreja, da padaria, e dos demais moradores abastados de Taperoá, povoado corrupto que, facilmente, pode ser comparado como sendo uma Babilônia do Sertão.

Mas o que isso tem a ver com a forma violenta de Severino matar seus algozes? Tudo porque foi vítima da violência, por parte da polícia corrupta, que executou a sua família. No entanto, fica o questionamento: Que tem a geração futura com o passado de alguém? Não é cometendo atrocidades contra o mundo que se cura a ferida aberta de alguém. Essa justiça com as próprias mãos desencadeia uma sociedade lunática. Então, por que Suassuna dá salvação imediata ao seu personagem? Para o autor, Severino foi a representação do herói do Sertão, o retrato do povo sofrido, o que eu em parte concordo, e em parte repudio, pois, embora entenda o sofrimento de Severino, acredito na necessidade do perdão, para que a sociedade viva em paz. Por outro lado, sendo Severino uma vítima do caos social, juntamente com o descaso do governo para com os desassistidos, não há como condenar tal atitude, penso que foi nesse viés de desonra social que o autor quis anistiar o jagunço.

Manuel atribui tudo isso a cólera divina. No Antigo Testamento como no Novo Testamento, a ideia da cólera Divina, atribuída a Deus, está evidenciada em passagens da Bíblia

Sagrada. O Antigo Testamento mostra a ira de Deus sobre o povo de Israel, por causa da idolatria e da incredulidade.

Em (Números 11.1) Deus demonstra sua ira sobre o povo, que se pôs a murmurar, amargamente, aos ouvidos do Senhor. O Senhor ouvindo isso, irou-se: “O fogo do Senhor acendeu-se entre eles e devorou a extremidade do acampamento”. Outra passagem bíblica (Isaiás 13.5), mostra que, por causa da arrogância e do orgulho do povo, “Deus lança sua ira sobre os estrangeiros, que chegam de uma terra longínqua – da extremidade dos céus –, o Senhor e os instrumentos de seu furor, para devastar toda a terra”. Comparando as destruições de Taperoá e de Babilônia, ambas são destruídas por seus pecados. No entanto, Taperoá é punida pela incompetência social, sendo destruída pelo cangaço e só no julgamento é que o Sagrado terá voz; enquanto em Babilônia a destruição é instituída pelo próprio Sagrado, que é Deus, devido à conduta herege da população.

Já no novo Testamento, Jesus irou-se diante da incredulidade do povo (Mateus 17.17). Essa passagem Bíblica vai relatar a história de um menino epilético. Um homem aproximou-se deles e prostrou-se diante de Jesus, dizendo: “Senhor, tem piedade de meu filho, porque é lunático e sofre muito: ora cai no fogo, ora na água... Já o apresentei a teus discípulos, mas eles não o puderam curar” (Mateus 17.17). E respondendo Jesus, disse-lhe: “Raça incrédula e perversa, até quando estarei convosco? Até quando hei de aturar-vos? Trazei-mo”. As passagens citadas acima mostram a ira e a cólera divina, mencionada por Ariano Suassuna em sua peça teatral.

Na Idade Média, as peças eram encenadas no interior das igrejas, depois da liturgia das horas e das apresentações das missas. Ariano mostra no *Auto*, a tragédia do fuzilamento dos personagens, pelos cangaceiros, no interior da igreja. Mas, geralmente, na hora do julgamento, no tribunal de Manuel, o próprio Cristo se justifica sobre a violência.

Os cangaceiros de Suassuna também são vítimas da violência durante o drama do *Auto da Compadecida*, e da saga do cangaço em todo sertão nordestino. Suassuna evidenciou isso, porque, para ele, o cangaceiro é um herói brasileiro e nordestino, que enfrenta perigos, solidão, polícia e fazendeiros. Segundo Idelette Santos (2009), o cangaço foi um movimento social inconformista, em relação ao Estado, de caráter vingativo e violento. Caracterizado pelo banditismo social, que vigorou no Nordeste entre os séculos XIX e XX, e que buscava justiça pelas próprias mãos. Esses cangaceiros viviam em bandos, sustentavam uma vida seminômades. Era um grupo formado por sertanejos que, posteriormente, passaram a ser

chamados de cangaceiros. Seus representantes mais conhecidos nos sertões nordestinos são: Virgulino Ferreira, o Lampião, Maria Bonita e Jesuíno Brilhante.

### 3. O CATOLICISMO SERTANEJO E A LITERATURA DE CORDEL NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NORDESTINA

O terceiro capítulo apresenta o conceito de “catolicismo” e a origem do termo igreja “católica”, além de discorrer sobre o conceito de Catolicismo “sertanejo”, “popular” e “oficial”, e como a cultura popular nordestina, a literatura de cordel, contribuíram na formação da identidade do povo do Nordeste. Para tanto, é utilizado o suporte teórico de Eduardo Hoornaert (1991), Durval Albuquerque Júnior (2013), Luís Câmara Cascudo (2001), Martha Abreu (2008) e Thales de Azevedo (2002).

Como mencionado, o catolicismo sertanejo é uma adaptação cultural da igreja católica ao sertão do Nordeste. O imaginário religioso caracteriza a visão de mundo do povo sertanejo, que é devoto dos seus padroeiros. É através das crenças que esse povo consegue vencer a seca, os infortúnios, a miséria e a morte. Esta pesquisa mostra como esse lado da religião se identifica com a Cultura Popular Nordestina, a Literatura de Cordel e o teatro medieval de Suassuna. Esse aspecto do catolicismo, perpassa toda a peça teatral em *Auto da Compadecida* e *Farsa da boa preguiça*.

#### 3.1 O catolicismo e a religiosidade popular

O catolicismo, religião cristã mais antiga do ocidente, ganhou força de dominação junto à política e a sociedade, elemento este que possibilitou muitos erros passíveis de questionamento social, como a Inquisição e outros pecados silenciados pelo medo; a religiosidade popular se levantou para dar uma nova vestimenta ao sagrado praticado no Sertão, no qual as pessoas se apegam aos costumes e aos dogmas, como se tivessem um pé no céu e outro na terra. Desse modo, pecam e se redimem. Depois, pecam outra vez, para, novamente, expiar seus pecados, em confissões àquele que, em mesma condição profana, se faz representante do sagrado. Assim sendo, a vida parece estar no segundo ato de *A pena e a lei*, cujo momento é o de transição, em busca da consciência.

O que é o Catolicismo? Segundo o dicionário Aurélio “... [De católico+ -ismo.] S.m. 1. Religião dos cristãos que reconhecem o Papa (I) como autoridade máxima, que se confirma e expande por meio dos sacramentos, que venera a Virgem Maria e os santos, que aceita os dogmas como verdades incontestáveis e fundamentais, e que tem como ato litúrgico mais importante a missa.” (FERREIRA, 2010, p. 453).

De acordo com o Padre Rivaux (2011), em seu livro *Tratado de História Eclesiástica*, o catolicismo romano é uma das três maiores religiões do mundo (catolicismo, protestantismo e ortodoxos). Padre Rivaux, explica como e quando a igreja recebe a denominação de “Católica”:

A igreja<sup>10</sup> recebeu o nome de “Católica” somente no ano 381, no concílio de Constantinopla, com o decreto “CONCTOS POPULOS”, dirigido pelo imperador Teodósio. Devido às alterações que fez, deixou de ser apostólica e não sabemos como pode ser Romana e Universal ao mesmo tempo. (RIVAUX, 2011, p. 47).

Conforme Hoornaert (2016), o “Catolicismo romano começou a tomar forma no ano de 325, quando o imperador romano Constantino, convertido ao cristianismo, reuniu em Niceia, e convocou o primeiro concílio das igrejas”. (HOORNAERT, 2016, p. 127). Esse concílio de Niceia foi dirigido por Hosia Cordova, com 318 bispos presentes, esses bispos eram cristãos, ainda não havia o catolicismo romano. “Conforme, Hoornaert, em 381, o imperador Teodósio proclama Maria, Mãe de Deus, proclama Jesus Cristo, o Salvador do povo romano”. (HOORNAERT, 2016, p. 103).

Devido a todos esses acontecimentos, surge naqueles primeiros séculos d.C. o Catolicismo, que foi em razão do desvio doutrinário das igrejas primitivas. Após a Crucificação de Jesus, os seus discípulos ficaram amedrontados e temerosos aos ataques dos adversários. Porém, com a Ressurreição de Jesus Cristo, os apóstolos começam a edificar a sua igreja a partir do Pentecostes, que é a vinda do Espírito Santo.

Essa igreja apesar de certo crescimento próprio cultural cronológico, desenvolve um catolicismo oficial, que é próprio da igreja católica, um catolicismo popular, e percebe-se que entre eles havia uma certa ligação. O catolicismo popular possuía certos sincretismos religiosos que não se enquadravam com a igreja oficial. E o catolicismo oficial chega nesta terra descoberta há cinco séculos e arrebatou os povos dominados.

Segundo Eduardo Hoornaert, “esse catolicismo que nos acompanha há quase quinhentos anos, até a década de 1950, ainda não fora estudado como devia”. “A ele se aplicava a palavra do filósofo alemão Heidegger: “O mais próximo na ordem do ser é o mais distante na ordem do conhecer” (AZEVEDO, 2002, p. 17). Para Hoornaert, certamente, foi Thales de Azevedo (2002) quem percebeu essa lacuna e iniciou uma série de estudos para preenchê-la.

Em seu livro *A igreja no Brasil Colônia (1500-1800)*, Hoornaert explica:

---

<sup>10</sup> Tratado de História Eclesiástica (Padre Rivaux. Volume 1- 1ª edição- Editora Pinus, Brasília-DF-201.

A igreja católica não pertence à história antiga do Brasil. Sua entrada nesta terra é relativamente recente e deve ser entendida dentro de um grande movimento de expansão mundial, a partir de um centro europeu, chamado movimento colonial. Usamos aqui as palavras “Igreja colonial” não é apenas um período da história do Brasil: é uma estrutura econômica, social, política, ideológica. Depois de ter sido colônia de Portugal, o Brasil continuou sendo “colônia” de outras potências estrangeiras, até hoje. (HOORNAERT, 1984, p. 7).

No período do Brasil Colônia, o país teve que se submeter aos mandos de Portugal, ao Rei Dom João III. Existiam dois discursos ligados à História da Igreja no Brasil. O primeiro, provém do Estado colonizador que, desde a chegada dos europeus, no Brasil, a sociedade está em constante embate, por consequência disso, a implantação da igreja cristã nessa terra.

Os primeiros portugueses que desembarcaram no Brasil, encontraram uma população assentada na terra, com suas características, maneiras, costumes, suas superstições e vivências que mais tarde fora chamada de “Cultura” e, depois, de religião. A esta diversidade da população deram o nome de índios. Inicia-se um processo desocupação da terra, para iniciar, assim, a dominação. Os habitantes são escravizados, e a eles é imposta a religião cristã, da cruz, chegando ao processo de extermínio, conforme se pode notar em Hoornaert: “nas palavras de Dom João III, rei de Portugal, entre 1521 e 1537, ao primeiro governador-geral do Brasil, Tomé de Souza”: “A principal causa que me levou a povoar o Brasil foi que a gente do Brasil se convertesse à nossa Santa fé católica”. (HOORNAERT, 1977, p. 24). O segundo discurso provém do lugar dos que foram vítimas das novas formas de trabalhos impostos pelos europeus, que foram, basicamente, os indígenas e os africanos.

Muitos não se adaptavam ao processo de acultramento imposto pelos portugueses, na perspectiva dos que aqui viviam. A história é estranha, cheia de fuga, violência, escravização, doença e morte. Muitos fatores concorreram nesses cinco séculos, e influenciaram para que o termo catolicismo se tornasse uma palavra com vários significados. Vale destacar que as denominações religiosas que aqui vieram para catequizar os povos do novo mundo, os jesuítas, vieram de mosteiros e conventos de vários lugares do mundo, assim como os franciscanos, os beneditinos e os capuchinhos, essas missões religiosas católicas portuguesas, holandesas e francesas, tinham como principais finalidades a dominação e a doutrinação dos colonizados: “Em relação a cultura, não existia preocupação com a erudição da religião. A sua prática recebe o nome de catolicismo popular”. (SILVA, 2005, p. 20).

O catolicismo popular foi trazido para o Brasil, no Século XVI, pelos portugueses pobres, ao mesmo tempo em que a realiza implantava o catolicismo romano, difundido ambos, no país, a partir da colonização. Na zona rural e nas áreas camponesas, esse tipo de religião arrebatou muitos seguidores, como: negros, índios e mestiços (ESPIN, 2002). Esse catolicismo

popular tinha como forma de interação com a população a oralidade, pois a escrita era privilégio dos clérigos e dos nobres. E o povo, a maioria analfabeta, não possuía a leitura e a escrita. Em decorrência disso, alastrou-se a tradição oral, e o narrar histórias se tornou um fator primordial para aproximar as pessoas.

Azevedo (2002) reitera que o catolicismo praticado no Brasil se tornou oficial, e foi trazido há quinhentos anos, pelos colonizadores. Esse catolicismo perpetrado foi herdado da cultura portuguesa, e tinha certa brandura e tolerância: o culto dos santos, as novenas, as orações recitadas e cantadas, as romarias e veneração as imagens (AZEVEDO, 2002, p. 36).

Para Thales de Azevedo, o “nosso catolicismo é um catolicismo de bonitas palavras e atos exteriores, ‘que não vive na consciência do povo’, mas que é transmitido de geração em geração simplesmente como tradição de reduzida força”. (AZEVEDO, 2002, p. 35).

Para Suess (1976), o catolicismo popular sempre deve ser concebido como um conjunto aculturado da fé, portanto, discorreremos o catolicismo sertanejo.

### **3.2 O catolicismo sertanejo**

O catolicismo sertanejo no contexto histórico e social, mostra essa forma de religião popular, às vezes como um fator de alienação e como identidade popular de resistência diante da cultura opressora e dominante (OLIVEIRA, 1985).

Hoornaert (1997) explica o tipo de catolicismo presente na religião nordestina:

O sertanejo nordestino vive imerso no mundo referencial bíblico e cristão, eles reconhecem os símbolos, sabem interpretar as figuras. São herdeiros de uma longa e bonita tradição teológica, ele próprio ‘é mesmo teólogo. Teólogo sofrido, de mãos calejadas, mas teólogo. Embora não acostumado ao mundo das letras, produz versos, poesias e textos que de forma alguma são simplórios, ao contrário, são carregados daquela sabedoria, sofrida, típica do povo da terra, feita de desencantos, mas também de uma esperança indestrutível. (HOORNAERT, 1997, p. 63).

Na citação acima, Hoornaert mostra esse catolicismo sertanejo em que o homem do sertão vive num referencial bíblico. Essa tradição teológica do povo é bonita, mas sofrida, pois, são pessoas simplórias típicas da terra.

Ariano Suassuna cria na ficção o Catolicismo Popular Sertanejo, que sempre esteve presente nas suas peças. O homem sertanejo, não consegue satisfazer-se com a religião e a transforma, preservando os seus traços misturados com sua cultura.

Conforme Pereira (2012), o catolicismo sertanejo tem como principal característica o culto aos santos.

Foi esse culto que marcou a peculiar dinâmica religiosa brasileira, de caráter predominantemente leigo, seja nas confrarias e irmandades, seja nos oratórios, capelas de beira de estrada e santuários. [...] Os Santos sempre ocuparam um lugar de destaque na vida do povo, manifestando a presença de um ‘poder’ especial sobre-humano, que penetra nos diversos espaços de vida e favorece, numa estreita aproximação e familiaridade com seus devotos, a proteção diante das incertezas da vida. (PEREIRA, 2012, p. 26).

Mantendo-nos sobre à ótica da religiosidade popular, o Catolicismo Sertanejo, em várias regiões do sertão nordestino, pode ser devocional, rural, laical. Está longe do oficial e de seus formalismos. As pessoas cultuam a devoção aos padroeiros como: Padre Cícero, Frei Damião, Padre Ibiapina, Beato Antônio Conselheiro, são personagens do catolicismo nordestino, que caracterizam a religião do sertanejo, da segunda metade do XIX e a primeira do século XX.

Luís da Câmara Cascudo, em sua coluna do Jornal “A República”, de Natal, publicou, no dia 9 de junho de 1940, sobre Padre Ibiapina,

Pelo sertão ainda se fala no Padre-mestre Ibiapina, o santo missionário, com mais lendas que passos dados na terra. Uma vida singular, intensa e alta, foi a sua (...) A pé, a cavalo, carregando em rede quando aleijado, o pregador das missões, o evangelizador do sertão, semeou a palavra de Deus erguendo capelas, cemitérios, casas de caridade, recolhimentos. Atravessou as secas e epidemias em plena coivara acesa. Caminhou pela alma dos homens. Advinha, prevê, abençoa, trabalha. E, em quatro províncias, imprime o vestígio de seu nome no coração de todas as lembranças. (CASCUDO, 1940).

Essa justa homenagem de Câmara Cascudo, pelo passamento do Padre Ibiapina, faz o leitor lembrar (ou conhecer) a trajetória missionária desse pregador que se dedicou a levar o evangelho ao povo pobre do Sertão.

Segundo Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, em matéria publicada na Revista do Instituto do Ceará, padre Ibiapina nascido no Ceará, só se converteu ao monastério com 51 anos. Deixou a vida confortável de Juiz e chefe de Polícia, em Quixeramobim, para se dedicar às missões no Sertão, até a sua morte, em 1883 (MENEZES, 1998, p. 76).

Padre Ibiapina, além de conselheiro, juntamente com padre Cícero, evangelizou no Ceará, enquanto o beato Antônio Vicente peregrinou, como missionário, na Bahia. (CASCUDO, 1940).

Suess (1979), em seus estudos sobre o catolicismo popular no Brasil, afirma que, em algumas regiões do Nordeste, “Padre Cícero foi, na prática, elevado à condição de pessoa da Trindade”. Sabe-se que a Santíssima Trindade é composta pelo Pai, o Filho e o Espírito Santo,

mas, sendo o padre Cícero sendo “incorporado” a essa Trindade, essa reconfiguração sai do tradicional, passando a ser “[...] em forma do Santíssimo Quadrilátero: o Pai; o Filho, o Espírito Santo e o padre Cícero” (SUESS, 1979, p. 68).

Um desses folhetos de cordel revela como o Padre Cícero se tornou o intercessor por excelência, do povo pobre e sofrido. Para Suess (1979), Padim Ciço, efetivamente, mais presente na vida do povo nordestino, que o próprio Jesus Cristo. A exaltação da figura de Padre Cícero, acima da pessoa de Jesus é evidente em Juazeiro do Norte, onde ele está invocando todos os fiéis e romeiros para as peregrinações. (SUESS, 1979).

Vejamos um fragmento do verso do folheto da literatura de cordel, em que aparece uma exaltação a Padre Cícero:

Será no Horto encantado  
Dia de festa e de luz  
Meu padrinho lá está  
Com seus olhinhos azuis  
Todo vestido de branco  
Fazendo a vez de Jesus...

No excerto citado, a presença de Padre Cícero, no dia de festa e de luz, denota certa devoção do povo nordestino, ao sacerdote: “Todo vestido de branco, fazendo a vez de Jesus”. É uma combinação muito peculiar entre Jesus e o Santo Padroeiro do Sertão. A devoção a Padre Cícero Romão Batista é tão grande que ele é citado nos cordéis mais do que Frei Damião.

No *Auto da Compadecida*, um episódio chama a atenção nos personagens. Chicó dança a popular dança de São Guido<sup>11</sup> (ou São Vito), a qual surgiu na Idade Média, por ocasião em que os fungos cresciam junto nos campos de centeio e contaminavam os grãos dos quais os pães eram feitos. Com isso os alimentos provocavam reações incompreensíveis nas pessoas. Com isso, elas contorciam o corpo e remexiam como na dança de São Guido (MALACHIAS, 2000).

No *Auto*, o personagem João Grilo começa a tocar a gaita, e Chicó começa a se mover no ritmo da música. Primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta, como se estivesse com dança de São Guido. O cangaceiro Severino invoca: “Nossa Senhora! Só tendo sido abençoado por Meu Padrinho Padre Cícero! Você não está sentido nada?!” Chicó: Nadinha! (SUASSUNA, 2018, p. 118). Os personagens João Grilo, Chicó e Severino não

---

<sup>11</sup> Malachias, M. V. B. (2000). A verdadeira história da dança de São Guido. *Jornal da SBC*. Ano VI – Nr. 39. 20-20.

deixam de invocar os seus santos padroeiros de devoção, como: Nossa Senhora, Padre Cícero e São Guido. A devoção a eles expõe o costume religioso dos sertanejos. Em Taperoá, onde se passa o *Auto da Compadecida*, essas devoções estão impregnadas nos costumes daquelas pessoas. Padre João reza a missa em benefício das obras da igreja e o povo faz penitências para alcançar graças.

No romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, o personagem Quaderna afirma: “Eu sou devoto dele”!

Santo Antônio Conselheiro de Canudos, o Sertanejo] e de Padre Cícero, na minha qualidade de Profeta do Catolicismo Sertanejo! [...] É minha religião, Excelência! Não estando muito satisfeito com o Catolicismo romano, fundei essa outra religião para mim e para meus amigos. (SUASSUNA, 2006, p. 453).

O personagem Quaderna, explica que, na qualidade de profeta do catolicismo sertanejo, criou sua própria religião. Portanto, essa religião tem os seus padroeiros que são brasileiros e nordestinos. Mas não deixam de ser cultuados pelos devotos, que fazem romarias pelo sertão nordestino, em gratidão as graças recebidas. Na devoção popular à Padre Cícero Romão Batista, que é conhecido como Padim Ciço, e considerado um santo não reconhecido pela Igreja Católica (HOORNAERT, 1977).

O catolicismo do sertanejo de Suassuna funciona como um elemento crítico ao catolicismo centralizado na hierarquia eclesiástica marcada pela figura do Bispo. Funciona como uma crítica a instituição igreja e não como uma oposição ao catolicismo como dogma. O autor fala do mundanismo como uma praga, e refere, como “sua igreja”, ou seja, não crítica como alguém que, está de fora, mas como o representante do “povo” que sofre e tem direito a certas intimidades (SUASSUNA, 2020, p. 24).

A igreja no Auto está representada pela figura do Bispo, Padre João, e Sacristão, que são personagens ligados ao interesse pelo dinheiro. Estes levam uma conduta religiosa condenável, marcada pela venda de simonia: que é o ato de vender favores divinos.

O Padre sendo questionado, Manuel diz que a acusações são graves e ele clama por São João, e o chama de meu padroeiro, pede: “não me deixe ir para o inferno, pelo amor de Deus”. (SUASSUNA, 2020, p. 151).

No Auto da Compadecida, o Padre é interrogado pelo Encourado, por batizar os meninos pretos depois dos brancos. Mas esse resmungo:

Mentira! Muitas vezes batizei os pretos na frente”. O Encourado, desmente e nega a versão do Padre, muitas vezes, não, poucas vezes, e, mesmo essas poucas, quando os pretos eram ricos. “Padre, prova de que eu não me importava com a cor, de que o que

me interessava... Manuel -Era a posição social e o dinheiro, não é, Padre João? Mas deixemos isso, sua vez há de chegar"! (SUASSUNA, 2018, p. 142).

Segundo Oscar (1973), as peças da Alta Idade Média, geralmente, designadas como os Milagres de Nossa Senhora (do Século XIV), em que, numa história mais ou menos e, às vezes muito, profana, o herói em dificuldades apela para Nossa Senhora, que compadece e o salva tanto no plano espiritual como no temporal.

É o caso de João Grilo o personagem amarelo e pícaro, que nas dificuldades clama por Nossa Senhora. “Valha-me Nossa Senhora”, “Mãe de Deus de Nazaré”!

A forma como Manuel e a Compadecida se revelam na obra não se mostra influenciada pelo “culto ao poder da entidade igreja”. Eles

Dão uma concepção da religião como algo simples, agradável, doce, e não como uma coisa formal, solene, difícil e mesmo penosa. Essa intimidade com Deus, e a ideia da simplicidade nas relações dele com os homens, essa compreensão da vida e da fé na misericórdia nos parecem aspectos primordiais no sentido religioso da obra [...] (OSCAR, 1973, p.13).

A religiosidade popular revela-se na peça de Suassuna, como um catolicismo próprio do sertão, que se funde para compor uma única coisa nas orações, na interpelação de uma divindade e nas devoções. Na concepção de Nossa Senhora a Virgem Maria como a advogada dos pobres, e cujos apelos, o próprio filho cede. No *Auto*, a Compadecida diz que: intercedo por esses pobres que não têm ninguém, meu filho, não os condene! Aí, seu filho, Manuel retruca dizendo: o que eu posso fazer? Esse aí era um bispo avarento, simoníaco, político. A Compadecida responde o segue:

A COMPADECIDA

Mas isso é a única coisa que se pode dizer contra ele.

E era trabalhador, cumpria suas obrigações nessa parte. Era de nosso lado e quem não é contra nós é por nós.

MANUEL

o padre e o sacristão...

Gesto de desânimo.

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 administrador. Já com esses dois a acusação é pelo 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, 2018, p. 164-165).

O Encourado interpela o Bispo: “Medo? Medo de que?” O Bispo responde:

Ah, senhor, muitas coisas, Medo da morte... Padre Medo do sofrimento, Sacristão Medo da fome, Padeiro Medo da solidão. Perdoei minha mulher na hora da morte, porque a amava e porque sempre tive um medo terrível da solidão. Manuel, E é a mim que vocês vêm dizer isso, a mim que morri abandonado até por meu Pai! (SUASSUNA, 2018, p. 165).

Na citação anterior, Manuel, menciona que morreu abandonado por seu Pai! Isso, nos faz recordar, o Jardim do Getsêmani, no Monte das Oliveiras, na cidade de Jerusalém, onde Jesus e seus discípulos oravam na noite anterior à crucificação. De acordo com o Evangelho Segundo Lucas (Lc. 22, 44), (Mt. 26, 1-16), (Mc.14, 1-11), ao orar, a angústia de Jesus foi tão grande, que ele suou sangue, e as gotas de sangue caíram sobre a terra. A *Compadecida* também disse a seu filho que: “Era preciso que eu estivesse a seu lado, mas não se esqueça da noite no jardim, do medo por que você teve que passar, pobre homem, feito de carne e de sangue, como qualquer outro e, como qualquer outro, abandonado diante da morte e do sofrimento”. (SUASSUNA, 2018, p. 165).

Essa passagem bíblica citada na peça de Suassuna demonstra que Jesus também era humano/divino, e passou por todas as expiações do pecado até culminar na sua morte na cruz.

De acordo com Oscar (2020), sobre o catolicismo popular, que esse herdou da cultura portuguesa uma certa tolerância ao universo religioso e sertanejo. Pois, este está impregnado das histórias sobre o diabo, que possui os mais diversos nomes, como: Encourado, diabo, molambudo, pé-preto, chifrudo, bode sujo. Além de tudo, ele é sempre vencido pelos cantadores populares com suas orações, ladainhas, e seus ofícios de Nossa Senhora.

Em relação, as tradições das rezas do santo terço e a devoção a Maria vieram de Portugal trazidos pelos jesuítas no período da colonização, e nós nos apropriamos delas, na nossa cultura. Segundo Oscar, apesar de *Auto da Compadecida*:

[...] aproximar-se dos autos vicentinos de Nossa Senhora e apresentar influência de Calderón, a obra não contém profundas discussões teológicas, nem faz propriamente apologética, o que seria absurdo. O seu apostolado é feito através da sugestão de um espírito cristão, de uma visão cristã da vida, apresentado com simplicidade do espírito popular, da fé simples, sem complicações, do povo, quase sempre a mais autêntica”. (OSCAR, 2002, p. 121).

Mas via também na devoção aos santos, nas romarias, nas novenas, nas procissões, nas bênçãos, na festa do padroeiro, as promessas o caminho para sua purificação. As devoções aos

santos, na cultura popular, se apresentam como resposta para dar sentido a sua vida. Surge daí a importância do santo na vida dos devotos do catolicismo popular.

Outro tipo de catolicismo o literário e sertanejo de Suassuna, sob a ótica cristã se relaciona com a literatura medieval, que tem a pretensão de reler toda história das pessoas do mundo, uma vez que as fontes bíblicas são as mesmas ligando o homem nordestino do século XX ao Medieval da Península Ibérica, o que confere uma função didática de caráter moralizante atemporal. No *Auto da Compadecida* e na *Farsa da boa preguiça*, Ariano, mostra suas raízes medievais e europeias, que estão visíveis em cada ato das peças, bem como apresenta Taperoá e o sertão nordestino com sua magia. Lígia Vassalo apresenta a configuração social do Nordeste brasileiro do século XX, no início da era Vargas, identificando-o com a situação medieval portuguesa.

Segundo Lígia Vassalo (1993) a medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. Isso ocorreu porque:

A Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgicas/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 os aspectos religiosos 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).

De acordo com Lígia Vassalo (1983), na Idade Média, as peças teatrais narravam tudo, desde a criação do mundo até ao juízo final. Entretanto, nos mistérios, em especial, no início e até o séc. XIV, não se conta toda a história do mundo, mas, sim partes de histórias de peças relacionadas ao Natal e à Páscoa, de acordo aos rituais litúrgicos (VASSALO, 1983, p. 38).

O cristianismo vivido pela maioria da população da Idade Média era basicamente a religião do medo<sup>12</sup>. A igreja vigente e opressiva, inculcou no imaginário coletivo, o medo do poder de Deus sobre a vida terrena do povo, e esse ficou sob o domínio da instituição.

A imagem de Deus apresentada pelos clérigos era apavorante, um Deus de juízo inexorável, punitivo e vingativo, cuja ira contra o pecado só podia ser aplacada pela observância incontestável dos mandamentos da igreja. O poder de dominação da igreja obrigava à servidão

---

<sup>12</sup> DELUMEAU, Jean. O pecado e o medo. A culpabilização no Ocidente (séculos 13-18). Bauru, EDUSC, 2003, v. II. v. Tradução Álvaro Lorencini. v.1- 623 p.; v. 2 - 438 p.

religiosa, por parte do povo, impunha-lhe uma vivência incondicional dos preceitos morais da religião, não por amor a Deus, e confiança nele, mas pelo terror do seu castigo.

Jean Delumeau, em *O pecado e o medo* (2003), assegura que a culpabilização no ocidente situa o medo na história como um passado macabro, num mundo misterioso e pecador.

Importante notar que, nas monarquias eclesiásticas da Idade Média, do Renascimento até parte do século XVIII, no auge da Modernidade Histórica, o medo era utilizado como instrumento central para causar a obediência. O medo de arder no inferno pela condenação da Santa Igreja era usado contra os fiéis para incutir-lhes a obediência ao Rei, da qual a monarquia não podia prescindir. Quando veio a Reforma Protestante, esse medo foi relativizado com a dessacralização do Estado Monárquico. Assim, o ‘medo reformado’ é antes um exame de consciência que atormenta a alma do fiel, não porque tenha deixado visivelmente sua condição de crente, mas, acima de tudo, pela possibilidade de não estar entre os eleitos para a salvação – a prova da eleição é, desde sempre, a bênção de Deus sobre as obras das mãos eleitas. (DELUMAEU, 2003, p. 147, 156).

Na citação, observa-se que esse poderio imposto pela lei do medo, na vida das pessoas, sobretudo na Igreja, no Estado e nas Monarquias, devia-se ao desejo de dominação e de poder, a fim de diminuir a capacidade das pessoas de agirem.

Na *Farsa da boa preguiça*, no terceiro ato da peça (SUASSUNA, 2020, p. 194-195), Clarabela e Fedegoso travam um enorme embate, e o diabo diz à Psicóloga:

FEDEGOSO

Você é muito safada e trastejeira! Tem muita conversa, mas não passa de uma cabra viciosa e traiçoeira!

CLARABELA

Viciosa? Como, se não há mais pecado? Meu raciocínio é claro e calculado: ‘se não há Deus, não há pecado; se não há pecado, não há virtude! Se não há virtude, não há vícios reais e, se não há vícios, não existem mulheres viciosas!’ Mas, enfim, dentro de seus padrões medievais. Agora, traiçoeira é que você não pode me chamar! Eu nunca traí você, traiçoeiro!

FEDEGOSO

Traiu sim, grandessíssima safada! Você andou procurando outro Vaqueiro!

CLARABELA

Mentira!

No texto de Suassuna, na *Farsa*, o pecado leva ao erro! Se há pecado, não há virtude! era indubitável que: Clarabela, teria que pagar com a vida, por causa da traição, com as horas contadas, iria mesmo para o inferno!

Segundo Cascudo, o diabo brasileiro é absolutamente mal e a personificação de tudo que é ruim, uma vez que na perspectiva europeia poderia ainda existir bons demônios. (CASCUDO 2005, p. 194). Mas não é o caso do diabo Fedegoso, ele não é um diabo bom, pois o que ele almeja mesmo é a alma de Clarabela. Para conseguir o seu objetivo, ele vai mover céu e terra. E será um grande combate, entre o bem e o mal, entre os anjos e os demônios.

### 3.3 A cultura popular nordestina

Em relação a cultura popular nordestina, e as condições históricas, Albuquerque Júnior (2013), em seu livro, *A Feira dos Mitos, A invenção do Nordeste e outras artes*, ele vai discorrer da emergência da ideia de região Nordeste, do século passado, e sobre dois aspectos que foram considerados elementos privilegiados de singularização deste espaço, de definição de sua particularidade:

De conformação da identidade a natureza, marcada pela ocorrência das secas periódicas e pela rusticidade da formação da caatinga, pela paisagem sertaneja, árida e rústica; e a sua cultura, diferenciada em relação a outras áreas do país, cultura que teria preservado sua autenticidade, que representaria as próprias raízes da cultura brasileira, por não ter sofrido os influxos deletérios da imigração estrangeira. Uma cultura que seria a expressão das nossas raízes Ibéricas e da mestiçagem cultural entre as contribuições das três raças formadoras de nossa nacionalidade. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 39).

Para Albuquerque Júnior (2013) a cultura nordestina teria as suas raízes fincadas “nas formas de expressões populares, nas manifestações culturais das populações rurais ou sertanejas, nos rituais, lendas, contos, poesias, danças, manifestações religiosas, festas, tradições, superstições, a literatura<sup>13</sup> oral, presentes num passado patriarcal que vinha desaparecendo sob o impacto da modernidade, da sociedade urbana, do mundo da técnica e do dinheiro, da sociedade burguesa e da economia capitalista.

Albuquerque Júnior (2013, p. 23), toma o folclore e a cultura popular como “instrumentos para nomear, classificar, ordenar, distinguir, identificar, e se apropriar de dadas formas e matérias de expressão”, para entender a cultura nordestina.

A Cultura Regional Nordestina é: um conjunto de manifestações culturais que foram objeto de apropriação e nomeação por parte de um importante grupo de folcloristas que atuaram nesta área do país entre o final do século XIX e meados do século XX. “Como Juvenal Galeno

---

<sup>13</sup>As pesquisas da literatura oral no Brasil começam com Silvio Romero (1851-1914), com os Cantos Populares do Brasil, Contos Populares do Brasil, Estudos Populares sobre a Poesia Popular no Brasil.

e José de Alencar, até aqueles mais vinculados à geração de 1870, a chamada Escola de Recife, sob a influência do positivismo e do evolucionismo, como Celso de Magalhães e Silvío Romero”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 163).

Conforme Cascudo (2006), Silvío Romero foi um dos maiores pesquisadores sobre a literatura oral no Brasil, um dos primeiros a estar presente em todos os lugares, com os Cantos Populares do Brasil, Contos do Brasil, Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil. Agitou a todos da sua época, em atender mais de trinta convites ao mesmo tempo para ministrar palestras. Escritor do seu tempo, trabalhador infatigável, ia sempre adiante removendo pedras e abrindo caminhos.

Silvío Romero importou de Portugal o termo cordel, que no Nordeste nunca foi pendurado em cordas, mas vendido nas feiras. Romero desenvolveu intensa atividade como escritor e jornalista. Escreveu a sua mais importante obra, *A História da literatura Brasileira* (1888). Escreveu vários livros que abordavam diversos assuntos ligados à cultura popular, revelando um grande folclorista.

Segundo Albuquerque Júnior (2013), outro exemplo de folclorista: o maranhense Celso Magalhães, se tomarmos as suas produções, considerado por muitos, o pioneiro no estudo e pesquisas da poesia tradicional no Brasil, ou da literatura oral no Brasil.

Publica em 1873, num pequeno jornal, da cidade do Recife, chamado “O Trabalho”, reunindo informações sobre e transcrevendo trechos do que ele chama de romanceiro tradicional, cantigas, poesia popular, lendas, costumes, danças e festas que seriam tradicionais, colhidas e presenciadas em Pernambuco, na Bahia e no Maranhão. Ele parte dos estudos sobre o romanceiro português feitos por Almeida Garret e Teófilo Braga, e compara as versões dos romances que seriam de origem Ibérica, encontrados no Brasil e em Portugal, identificando variantes e analisando o que seriam processo de adaptação e conservação. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 164).

Na citação acima mostra Magalhães além de seu tempo, produzindo seus escritos, e lançando mão de pelo menos três fontes: as narrativas orais, que ouve ou são contadas, e as manifestações culturais, as obras dos folcloristas portugueses as quais submetem a novas leituras.

De acordo com Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o folclore é a cultura popular tornada normativa pela tradição [...]. Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico! Desse modo, com embasamento em tal compreensão, muitos subsídios que empregamos como recursos na expressão da religiosidade, nas festas comemorativas, na culinária e tudo o que é referente à preservação de uma nação, poderão conceber-se como folclóricos. —O folclore deve estudar todas as manifestações tradicionais da vida coletiva! (CASCUDO, 1987, p. 17).

Em relação ao folclore, como expressão da religiosidade nas festas comemorativas, no Brasil, esse costume é muito antigo. Ariano Suassuna é um nordestino nascido e criado no Brasil Oficial, vivenciou muitas manifestações culturais do folclore nordestino, e deve ter participado de muitas festas juninas, que são populares no Nordeste. Em sua peça *Farsa da boa preguiça*, no Segundo Ato, “A cabra do cão caolho”, o autor menciona São João. A personagem Nevinha fica enciumada quando vê o seu marido Simão sendo assediado e cutucado nas costas por Dona Clarabela.

SIMÃO

Que cutucar que nada, mulher! Eu estava era ensinando Dona Clarabela a dançar o xaxado de São João!

NEVINHA

Não meta São João em suas safadezas não, safado! Ateu, ímpio, Incréu, herege, condenado!

SIMÃO

Mulher, deixa disso! É uma injustiça tão grande que chega a bradar aos céus! Você, me caluniando! Eu estava era ensinando!

Assim, olhe: “Carneirinho, carneirão, é de São João, é de cravo, é de rosa, é de manjericão”. Quando ela estava começando a aprender o ritmo, ali no banco, e ia começar a dançar, você chegou, na horinha, e meteu logo na cabeça que era safadeza minha!

(SUASSUNA, 2020, p. 118-119).

A citação mostra o personagem Joaquim Simão ensinando Clarabela a dançar o xaxado de São João. Nevinha não aceita essa explicação e acha que eles estão é com safadeza.

Em relação à festa de São João, Suassuna nunca deixa de mencioná-las em suas peças, pois fazem parte da cultura do povo nordestino. O folclore nordestino está caracterizado pelas festas de São João, em Campina Grande, na Paraíba, e esta é considerada a maior festa folclórica do Mundo. A festa é um produto cultural dinâmico, e é sinônimo de comemoração entre fronteiras simbólicas do profano e do religioso. As festas juninas, como o próprio nome diz, acontecem no mês de junho, no Brasil, nelas são devocionados três santos populares: Santo Antônio, São João e São Pedro. A origem da festa junina é pagã, pois na Idade Média, as pessoas, no hemisfério norte, com a chegada do verão, cultuavam os deuses da natureza e da fertilidade e, pediam fartura nas safras, pois era nesse período que começava o período da colheita. Assim, como a igreja não conseguia acabar com popularidade das festas juninas, que não tinham o caráter religioso que assumiu anos depois, e que continua até hoje, segundo Benjamin (1984, p. 35): “A Igreja Católica situou a festa de São João nas proximidades da

mudança de estação (solstício de verão), procurando absorver os cultos agrários pagãos. Para a hierarquia da igreja, a festa de São João constitui uma antecipação do anúncio do Advento, considerando o papel de João Batista, como precursor de Cristo”.

A prática das manifestações das hierofanias em homenagem ao sol de verão pelos povos da Europa está incorporada aos vários sistemas religiosos da atualidade.

Em a *Farsa da boa preguiça*, Miguel Arcanjo, que é o protetor do poeta Joaquim Simão, diz: vejo esse moço espichado, tocando viola, na toada do baião, enquanto o rico trabalha de sol a sol, de inverno a verão!

O baião é um gênero de música e dança popular da região Nordeste do Brasil. Luiz Gonzaga, o Gonzagão, ou Rei do Baião, foi o responsável por difundir esse gênero musical no Nordeste, além do xote, o xaxado e o forró pé de serra. O baião tem como principais instrumentos o acordeão ou sanfona, o triângulo, a flauta doce, a viola caipira e o zabumba.

Sendo assim, a cultura nacional, como afirma Stuart Hall (2001), é um discurso que tem por finalidades unir os diferentes grupos sociais que constituem uma nação em torno da mesma identidade. Toda ação humana acaba sendo influência e reflexo de sua cultura. A tradição religiosa é incontestável na influência da cultura e da religião católica nas obras de Ariano Suassuna.

Segundo Santiago (1974), para Ariano Suassuna, a “cultura popular “constitui-se como “tradição” viva, peculiar e fecunda [...] fonte para uma literatura erudita fundamentalmente brasileira. (SANTIAGO, 1974, p. 166).

A cultura popular, com sua vertente da literatura de cordel, está no cerne dessa obra suassuniana, que tem sua trama baseada em três histórias do Romanceiro Popular Nordestino. (NEWTON JÚNIOR, 2014).

Na *Farsa da boa preguiça* o personagem de Joaquim Simão, é um poeta, cantador e romanceiro popular. Nevinha vive a elogiar o marido, diz que: “Acho você um Poeta maravilhoso! É o maior que eu conheço! Eu lhe digo com franqueza: tenho ouvido poesia e tenho lido folheto de Leandro Gomes de Barros de Inácio Catingueira, de Silvino Pirauá, de José Camelo e Dila, de Jé, de Sales Arede, dos Romanos, dos Batistas; são todos maravilhosos: mas o maior, mesmo, é você! “(SUASSUNA, 2020, p. 125).

SIMÃO

Nevinha, muito obrigado!

Você não sabe a alegria

Que me dá, dizendo isso!

NEVINHA

Agora, eu lhe sou franca, Simão:  
do jeito que digo o que acho,  
no que não acho dou a minha opinião.

SIMÃO

E o que é que há?

NEVINHA

Por que você não deixa a poesia  
para as horas vagas e não vai trabalhar?

(SUASSUNA, 2020, p. 126).

Na citação mencionada, Suassuna mostra Simão querendo viver só de poesia, mas Nevinha chama-o na razão. Todavia, ele não se abala, pois trabalho para ele é besteira, trabalhar pra quê?!

Uma das características mais marcantes da criação de Suassuna é a reconstrução da oralidade em sua escrita, conforme se observa, por exemplo, no *Auto da Compadecida*, uma peça tragicômica, repleta de dizeres populares e composta de situações que remetem ao folclore brasileiro. O teatro de Ariano Suassuna transita entre o erudito e popular, resgatando do romance aos folhetos de feira, uma releitura da cultura ibérica. Suassuna, a exemplo de Shakespeare, Molière, Charles Perrault e outros, agrupa as histórias da literatura popular oral, transcrevendo-as e dando-lhes nova roupagem interpretativa. Suassuna recria um sertão ibérico, em que os bárbaros faziam a cena.

### **3.4 A literatura de cordel no Brasil e no Nordeste**

O cordel teve a sua importância frente a colonização do Brasil e da América, porque representou um poder de justiça. A literatura de cordel chegou ao Brasil, no século XVIII, pelas mãos dos portugueses, e, aos poucos, foi se tornando popular. Esses colonizadores europeus trazem em suas bagagens seus costumes e crenças. Ao longo do tempo, foram reinventando e adaptando àquilo que o local oferecia. Um desses itens que trouxeram nas bagagens, foi a literatura de cordel, um gênero popular, escrito frequentemente de forma rimada, originada de relatos orais, e depois impressos em folhetos. Esses folhetos eram comercializados, em feiras,

pendurados num barbante (cordel), ou em cordas, e atraíam um público analfabeto pela sua exposição.

Era, portanto, uma fórmula editorial, para divulgação de textos de variados gêneros literários, comuns na Europa, de preço acessível as camadas mais pobres da população. O cordel de Portugal não possuía uma forma textual específica. Conforme Márcia Abreu (1999):

Ao contrário, sua tipologia era bastante heterogênea, uma vez que reunia tanto textos em prosa ou em verso quanto peças teatrais, e, no que tange ao conteúdo, podiam ser traduções ou adaptações de grandes obras literárias estrangeiras ou publicações de autores nacionais populares ou eruditos. Quanto à materialidade, não passavam de folhetos de poucas páginas e feitos com papel barato. Esses folhetins foram levados pelos emigrantes portugueses para o Brasil e lá comercializados. Entretanto, em terras tupiniquins, os textos escritos em prosa, construídos “com períodos longos, com sintaxe distinta da fala coloquial, sem apoios para a memória, como recorrências sonoras ou ritmos marcados”, foram sintetizados e transformados em versos com o intuito de facilitar a assimilação pela população analfabeta e, conseqüentemente, a transmissão entre gerações. (ABREU, 1999, p. 72).

O gênero literário cordel, no Brasil, teve sua expansão na Região Nordeste. As histórias vindas da Europa eram contadas, no Nordeste, por intermédio da figura do cantador, uma pessoa quase analfabeta, que havia abandonado a família para percorrer os sertões. Os cantadores e cordelistas eram porta-vozes das notícias. Ao declamarem seus costumes, alegrias e carências, perpetuavam, em palavras escritas ou faladas, a história do Nordeste, com temas que perpassavam pela política, religião, dramas do cotidiano, e com isso sedimentavam valores culturais que perpetuaram. (ABREU, 1999).

O cordel português foi influenciado por outro cordel, folhetos como o espanhol, francês, italianos. Que seriam uma forma longa da tradição de contadores de história, da qual surgiu as histórias de novelas de cavalarias, narrativas de guerras e as histórias das conquistas marítimas.

No Brasil, já havia o costume de contar histórias nas fazendas, esse foi o contexto perfeito, para que o cordel pudesse se desenvolver. Nesse sentido, alguns estudiosos apontam três grandes períodos do cordel no Brasil. O primeiro se concentrou nos romances de cavalaria, o segundo introduziu o herói popular nordestino, e o terceiro foi marcado pelos folhetos de acontecimentos. Leandro Gomes de Barros, Silvino Pirauá de Lima, Francisco das Chagas Batista estão entre os primeiros autores a produzir cordéis no Nordeste. Mais à frente, essa arte se espalhou em todo o Nordeste.

A literatura de cordel não foi feita para uma leitura silenciosa. As obras do cordel eram, em geral, uma prática recitativa de leitura. Assim as comunidades se reuniam para ler o folheto por vezes e declamar de forma bem teatral. Essa arte se espalhou por todo território e o cordel começou a ser acompanhado.

A oralidade é uma característica forte do cordel. Tudo era feito para o público presente, apesar dessa oralidade toda, o cordel tinha métrica. Isso fez com que o cordel começasse e fosse acompanhado de música ou cantado, sendo, quase sempre, composto de seis versos agrupados, sextilhas. Mas apesar da oralidade, todo o cordel tinha uma métrica com os do tipo ABBCDDB, rimas essas, cujas composições traziam temáticas que fortaleciam a identidade nacional. O grande tema para o cordelista era o suplício da seca. Havia os romances que traziam estórias de amor como a história de Frei Damião, Lampião e Maria Bonita, Antônio Conselheiro revolucionário de Canudos, Padre Cícero, um santo nordestino, que são folhetos de exemplo, sempre deixando uma lição. Outra importante função que o cordel exerceu foi a de informar, iniciado com o cordel noticioso, que funcionava como um jornal, trazendo relatos dos acontecimentos marcantes, como enchentes e guerras. Tudo contado com uma linguagem poética da literatura de cordel. Dizem que, naquela época, o sertanejo só acreditava, de fato, na notícia, depois que tivesse visto no folheto. Desse modo, antes o jornal se popularizasse, foi a literatura que serviu de fonte de informação. Depois, o novo formato foi “colonizando” o original, até que o cordel se tornasse somente a literatura de varal que conhecemos.

Aliás, cordelistas e garotos vendedores de jornais, gritavam, igualmente, para venderem as notícias, nas feiras da região. Ali os cordelistas declamavam suas obras, convidavam cantadores e reuniam o povo em volta de seus folhetos.

Encantando quem passavam no local, muitas dessas pessoas levavam para casa um exemplar repleto de xilogravuras em madeiras que ilustravam as páginas dos folhetos. Por isso que defendemos que mais que uma forma de literatura, o cordel é uma herança que o povo nordestino deixa para nosso país, uma das maiores riquezas do Brasil.

O cordel português, sobre a perspectiva da poesia, é um pouco parecido com o nordestino. O folheto nordestino é uma literatura popular impressa, conhecida como poesia de bancada. O folheto não é uma poesia oral, embora tenha aparecido por influência da poesia oral.

Conforme à tradição oral se alastrou por todos os lugares, o narrar histórias se tornou um fator primordial para aproximar as pessoas. Com isso, os escritores trouxeram para a literatura a reinvenção de histórias maravilhosas.

Conforme estudos realizados por Márcia Abreu (1999), percebe-se um abismo separando a literatura de cordel feita em Portugal e os folhetos de cordel existentes no Nordeste. O aspecto formal seria uma das diferenças entre ambas. Recitada em feiras e praças, a literatura de cordel portuguesa, possuía uma tendência mais ligada à escrita do que a oralidade.

Pois baseia-se em peças de teatro em romances (romanceiro popular tradicional). Dessa forma, muito o que se redigiu de cordel em Portugal foi feito em formato de prosa. O verso era construído em rimas, na estrutura de redondilha maior e quadras. A redondilha, por ser uma métrica usada no final da Idade Média, ficou conhecida após o Renascimento como medida velha, em oposição à medida nova que surgia, ou seja, o verso decassílabo.

Agora, os folhetos nordestinos apresentam algo novo: eles derivam do romanceiro tradicional ibérico, e adquire novos caminhos através de temas locais. Aparecem o “Ciclo do Boi” e o “Ciclo do Cangaço”, expressões da realidade nordestina. Segundo Abreu, a literatura nordestina só é considerada enquanto tal se tiver: os folhetos, que devem ser escritos em versos, e obedecerem a uma forma rígida de rimas, estrofes, sendo escritas em sextilhas ou décimas; O folheto deve possuir de 8 a 16 páginas, o título do folheto deve ser enxuto resumir a história e atrair a atenção do leitor/ouvinte. (ABREU, 1999)

Leonardo Mota, um dos maiores cordelistas nordestinos, inspirou Ariano Suassuna com seus folhetos: “O castigo da soberba” e o “Cavalo que defecava dinheiro”, suas fontes de inspiração para escrever o “*Auto da Compadecida*” e “O enterro do cachorro”, com o fragmento de “O dinheiro”, de Leandro Gomes.

Segundo Diégues Júnior (1977), a literatura de cordel funcionava como “uma espécie de poesia impressa e divulgada em folhetos ilustrados com o processo de xilogravura, desenhos e clichês zincografados”. E os principais temas abordados nos folhetos, pelos cordelistas, são: “crendices populares e milagres, vida dos cangaceiros, festas, política, infortúnio da seca, disputas por territórios, amores mal resolvidos, brigas, atos de heroísmo e morte”. (DIÉGUES JÚNIOR, 1977, p. 14).

Diégues Júnior afirma:

No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso: a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as de família, deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupo de cantadores, como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIGÈUES JÚNIOR, 1977, p. 14).

O cordel nacional foi reinventado a partir da adaptação do cordel europeu à realidade do povo do Nordeste. Segundo Durval Albuquerque Júnior (2013), o folheto de cordel é uma invenção de Silvio Romero, esse tema foi importado de Portugal. Os autores chamavam de literatura de “foiето”, e seu fundador é Leandro Gomes de Barros. No Nordeste, o folheto,

sempre foi vendido em feiras, em cima de malas e lonas, no meio do povo e nunca em barbantes ou cordas. O cordel é a cantoria levada para escrita. Leandro de Barros também inventa a peleja, um novo gênero narrativo, trata-se de um desafio vocalizado ou escrito entre os cantadores.

A partir do século XX, essa literatura deixou de ficar restrita às camadas populares, pessoas intelectuais e com formação escolar passaram a compor cordéis. Era, portanto, uma fórmula editorial para divulgação de textos. Ariano fez uso tanto da tradição do folheto do nordeste brasileiro, quanto da tradição literária Ibérica. Ariano ao se apropriar da literatura picaresca ibérica, quer com isso salientar não apenas a sua leitura de textos clássicos da literatura espanhola, como o Lazarillo ou o Quijote, mas também a influência da literatura oral do Renascimento espanhol tanto sobre Portugal e Brasil, quanto sobre a sua própria produção intelectual (CHEVALIER, 1978, p. 62).

Ariano Suassuna, encontra num desses folhetos de gracejo, da literatura de cordel, o personagem principal de sua obra *Auto da Compadecida*: João Grilo. Este lembra o palhaço da *Commedia Dell'Arte*, do teatro italiano de Goldoni e Molière, Arlequim e Pierrot, e também o Zanni, aquele criado que fazia muitas trapalhadas e brigava com os patrões. O Grilo trabalha na padaria, mas, muitas vezes, é menosprezado pela mulher do padeiro, que trata o cachorro melhor que o próprio funcionário, sendo, portanto, insensíveis e cruéis com a classe inferior. João Grilo cria situações divertidas e hilárias, passando-se por vítima, para se safar de suas safadezas. A obra *As Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima (1932), inspirou Suassuna a compor seu *Auto* moralizante, como forma de criticar a conduta hipócrita do clérigo e da sociedade, satirizando a todos.

*As Proezas de João Grilo* (1932) trazia o Amarelinho dos contos portugueses, o qual serviu de base para compor o cordel nordestino, com suas histórias ao molde de folheto.

As Proezas de João Grilo, uma história de João Ferreira de Lima, escrito em 1932, que trazia como protagonista o amarelinho vindo dos contos populares portugueses, que no processo de aculturação, ganhou características idênticas às de outro famoso espertalhão de origem Ibérica: Pedro Malazarte. Tanto João Grilo quanto Malazarte são tipos que “derrotam os patrões, mas não criticam a estrutura de um mundo social feita de patrões e clientes[...] não criticam a relação englobante entre patrão/cliente, mas a ação desonesta de tal ou qual o patrão. (DAMATA, 1993, p. 55).

Suassuna trouxe esse mesmo João Grilo, para o *Auto da Compadecida*, e Guel Arraes, em 2000, o converteu em filme. Nesse contexto, João Grilo é a figura que representa os pobres e oprimidos, é o homem nordestino típico do povo; é o “amarelo”, que utiliza a única arma do pobre, a astúcia, para sobreviver no sertão. Conforme a citação denota:

CHICÓ:  
Padre João! Padre João!

PADRE  
(Aparecendo na Igreja)  
Que Há? Que gritaria é essa?

CHICÓ  
Mandaram avisar para o Senhor não sair,  
Porque vem uma pessoa aqui trazer  
um cachorro que está se ultimando para o  
Senhor benzer.

PADRE  
Para eu benzer?

CHICÓ  
Sim.

PADRE  
Com desprezo  
Um cachorro?

CHICÓ  
Sim.

PADRE  
Que maluquice! Que besteira!

JOÃO GRILO  
Cansei de dizer a ele que o Senhor não benzia.  
Benze porque benze, vim com ele.

PADRE  
Não benzo de jeito nenhum.

CHICÓ  
Mas padre, não vejo nada de mal  
Em benzer o bicho.

JOÃO GRILO  
No dia em que chegou o motor novo do  
Major Antônio Moraes o Senhor não benzeu?

PADRE  
Motor é diferente, é uma coisa que  
Todo mundo benze. Cachorro é que  
Eu nunca ouvi falar.

CHICÓ

Eu acho cachorro uma coisa muito  
melhor do que motor.

PADRE

É, mas quem vai ficar engraçado sou eu,  
benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil,  
todo mundo faz isso;  
mas benzer cachorro?

JOÃO GRILO

É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar  
engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major  
Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major  
Antônio Moraes.

PADRE

(Mão em concha no ouvido) Como?

JOÃO GRILO

Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro  
Do Major Antônio Moraes.

PADRE

E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é  
Antônio Moraes?

JOÃO GRILO

É. Eu não queria vir, com medo de que o Senhor se  
zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho  
na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui  
forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o padre vai se  
zangar.

PADRE

Desfazendo-se em sorrisos. Zangar nada, João! Quem  
É um ministro de Deus para ter direito de se zangar?  
Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de  
Quem era o cachorro!

(SUASSUNA, 2018, p. 32-34)

A citação exhibe um João Grilo que representa os paradoxos entre a identidade do nordestino “sabido”, e ao mesmo tempo analfabeto, acostumado a sobreviver em meio aos percalços. João Grilo trabalha na padaria e vive no desalento, ao lado da astúcia, sua

companheira. Mas a sua fé nas artimanhas que cria, a crença enraizada na proteção que recebe da Compadecida, representa a identidade sertaneja e denuncia o sofrimento do povo, bem como expõe a força e a religiosidade popular. João Grilo é, portanto, o retrato da ironia e da esperteza, figura que remete ao espertalhão, Pedro Malazarte.

Segundo Câmara Cascudo, Pedro Malazarte é a figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo, o burlão invencível, astucioso, cínico e sem remorsos. Pedro Malazarte é o arquétipo do malandro, enganador, interesseiro, sedutor, fanfarrão e cheio de más ações.

No trecho a seguir, um pequeno fragmento de *As Proezas de João Grilo*.

João Grilo foi um cristão  
que nasceu antes do dia,  
criou-se sem formosura  
mas tinha sabedoria,  
e morreu depois da hora  
pelas artes que fazia.

Nasceu de sete meses  
Chorou no “bucho” da mãe  
Ele gritou:- Não me arranhe,  
Não jogue neste animal  
Que talvez você não ganhe.

O escritor cordelista trouxe para sua literatura os traços cômicos e engraçados desse personagem da cultura ibérica, e ao recriar *As proezas de João Grilo*, o autor se pauta na composição de um auto de moralidade.

### 3.5 O movimento armorial

O Movimento Armorial é um movimento artístico, idealizado e liderado pelo paraibano Ariano Suassuna, que surge em Pernambuco na década de 1970. O nome armorial vem de uma palavra francesa *armoiries* ou *armes* (armas), no sentido da Heráldica, ou seja, referente ao conjunto de brasões, de armas, insígnias, estandartes e bandeiras, registrados no livro das famílias nobres, no período da Idade Média. Armorial foi a palavra tomada por Ariano Suassuna para batizar o movimento. Assim o movimento, que possui forte presença da cultura dos cordéis, xilogravuras e músicas nordestinas, metaforicamente representaria uma heráldica

nordestina. “Armorial” é definido, no dicionário, como livro onde se registram os brasões da nobreza.

Ariano Suassuna (1974), queria produzir uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura. Uma arte autenticamente brasileira e nordestina, com formas e imaginário das manifestações de artes populares de cultura. O sertão nordestino seria o lugar privilegiado da genuína cultura popular, onde o artista nacional deveria buscar os elementos para a elaboração de sua obra. Lá repousaria a matéria prima capaz de revelar a verdadeira face do Brasil.

O marco inicial do Movimento Armorial aconteceu em 18 de outubro de 1970, na igreja de São Pedro dos Clérigos, no centro histórico do Recife, com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara e uma exposição de artes plásticas, gravuras, pinturas e esculturas. As obras expostas eram de autoria de Gilvan Samico e Francisco Brennand, artistas pernambucanos, amigos de Ariano Suassuna, e cofundadores do Movimento.

No ano de 1971, foi publicado a primeira edição do Romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, por Ariano Suassuna, primeiro “romance armorial brasileiro” (SUASSUNA, 2007, p. 23).

Em relação à Arte Armorial, nas palavras de Ariano Suassuna:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de Viola, rabeca, pífano que acompanha seu “Cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionadas. (SUASSUNA, 1974, p. 7).

Conforme Suassuna (1974), o Movimento Armorial é um projeto estético que resgata a herança cultural ibérico brasileira, presente nos rituais religiosos e profanos, que remonta a tradição espetacular do teatro europeu medieval e moderno (*Commedia Dell’Arte*), assim como uma série de fatores históricos, de longa duração, como as manifestações culturais populares do nordeste brasileiro, em um movimento de transmigração, e procedimentos espetaculares e performáticos, no contexto desse ambiente cultural.

Na verdade, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música brasileira, apesar de ser isso um fato pouco notado e salientado pelos que escrevem a esse respeito, têm um lastro tradicional e nacional respeitável.

Ariano Suassuna foi um excêntrico que, percebendo as tendências nos diversos campos das artes pernambucanas, reuniu todas elas num argumento chamado Movimento Armorial,

promovendo a tendência do fazer arte partindo das raízes populares da cultura brasileira. No entanto, uma arte baseada no popular, a ponto de fundamentar-se para combater o processo de banalização e dessacralização, pela qual passava a cultura no Brasil nos anos 1970 (NEWTON JÚNIOR, 1999).

Em relação a arte armorial, Vassalo (2000) explica:

A arte armorial do folheto, não como fonte única, mas como ponto de convergência, que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilogravura. Segundo o ponto de vista de arte popular. O folheto é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, teatral e poético dos versos e narrativas, e das artes plásticas em associação com xilogravuras das capas do folheto: o musical dos canos e músicos que acompanham a leitura ou a recitação do texto. (VASSALO, 2000).

Conforme Suassuna, sob a sua liderança, foi construída uma concepção de música baseada nas canções, nas vozes e nos instrumentos do sertão nordestino, como marcas de uma ancestralidade sonora na formação da música brasileira. O Movimento Armorial, durante 10 anos, de 1970 a 1980, foi um dos responsáveis pela difusão da cultura popular nordestina no Brasil, e de uma possibilidade de pensar em uma música erudita brasileira. Após o fim do movimento, a estratégia de Suassuna foi de manter essas ideias.

### **3.6 A identidade nordestina**

Para falarmos da identidade nordestina, temos que buscar na cultura de raízes, que é o grande mito da narrativa da brasilidade, o encontro de índio, negros e portugueses. Enquanto o Sul teria sofrido com a imigração estrangeira e a adulteração de sua cultura primitiva de raízes, o Nordeste era esse lugar que mantinha essa cultura ibérica, africana e genuína cultura de raízes brasileiras. É Gilberto Freyre quem formula essa ideia de preservar o Nordeste, como uma identidade própria, em seu livro *Nordeste* (1937), em que resume todo esse processo de criação da palavra Nordeste.

Segundo Durval de Albuquerque Júnior (2013), a certidão de nascimento definitiva do Nordeste é o livro *Nordeste* (1937), de Gilberto Freyre, e o livro *Outro Nordeste*, de Djacir Menezes, do mesmo ano, patrocinado por Freyre, esses dois livros se alimentam dessa construção que já durava mais de uma década. Neles, são marcadas as imagens da seca e do coronelismo, a temática do cangaço e os movimentos messiânicos, presentes no Nordeste. A seca é o fio condutor da construção de identidade nordestina.

Para Stuart Hall, não há identidade sem sujeito e nem existe sujeito sem discurso. Com a globalização, as identidades na pós-modernidade colapsaram, o sujeito ficou descentrado, desorientado e, com isso, surgiu nele múltiplas identidades (HALL, 2001, p. 34)

Segundo Silva (2003), a identidade é:

A identidade simplesmente aquilo que se é: “sou brasileiro”, “sou negro”, “sou homossexual”, “sou jovem”, “sou homem”. A identidade assim concebida parece ser uma positividade (“aquilo que sou”), uma característica independente, um “fato” autônomo. Nessa perspectiva, identidade só tem como referência a si própria: ela é autocontida e autossuficiente. Na mesma linha de raciocínio, também a diferença é concebida como uma entidade independente. Apenas, neste caso, em oposição à identidade, a diferença é aquilo que o outro é: “ela é italiana”, “ela é branca”, “ela é homossexual”, “ela é velha”, “ela é mulher”. Da mesma forma que a identidade, a diferença é, nesta perspectiva, concebida como autorreferenciada, como algo que remete a si própria. A diferença, tal como a identidade, simplesmente existe. (SILVA, 2003, p. 74).

A identidade é relacional, sendo formada a partir do que “não se é”. Ao dizer “Sou nordestino”, estou dizendo “Não sou sulista”, “não sou europeu”, e assim por diante. Para Silva (2003), a identidade se constitui pela diferença: aquilo que é, e aquilo que não é. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade, ambas são, pois, inseparáveis (SILVA, 2000, p. 75).

A identidade nordestina é carregada de preconceitos e visão submissa. Mesmo com o passar do tempo, o homem do sertão é visto como aquele que passa fome e sede, aquele que não trabalha, sendo, portanto, incapaz.

Para Tadeu Silva (2000), as identidades não existem espontaneamente no mundo cultural, mas a identidade e a diferença são produtos sociais, fabricados pela linguagem. Desse modo, a identidade e a diferença não podem ser compreendidas fora dos sistemas de significação, pois é neles que adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos, que compõem as identidades, somos nós quem as fabricamos no contexto de relações culturais e sociais (SILVA, 2003, p. 76, 78).

De acordo com Stuart Hall:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente. (HALL, 2005, p. 13).

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), “A nordestinidade foi inventada no início do século XX, por intelectuais nordestinos, e reafirmada, constantemente, via jornais,

revistas, livros, músicas, e até programas de rádio”. Assim se cria a identidade nordestina, baseada em sofrimento e desigualdade, e propagada pela mídia.

O Nordeste surge para se contrapor às transformações econômicas e políticas, pelas quais o país passava com o processo de modernização capitalista, de industrialização e de fim da escravidão. Por isso, era fundamental repensar o conceito de Nordeste, que se inicia a partir da seca, da miséria, da fome. Embora já existisse, era invisível, daí a nova construção vem para provar esta já existência, daquela região marcada pelas secas, pela caatinga e pelo semiárido. Com isso, o Nordeste se separa do antigo Norte, que ficava acima da Bahia. Então, no começo do século XX, o Norte vai se separando do Nordeste, sob o argumento climático das secas. Outro argumento que veio demarcando a separação foi a cultura autêntica.

Para Woodward (2000):

Essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável”. Algumas vezes essas reivindicações estão baseadas na natureza; por exemplo em algumas versões da identidade étnica, na “raça” nas relações de parentesco. Mas, frequentemente, essas reivindicações estão baseadas em algumas versões essencialistas da história e do passado na qual a história é construída ou representada como uma verdade imutável. (WOODWARD, 2000, p. 13-14).

Por outro lado, os movimentos étnicos, ou religiosos, ou nacionalistas, frequentemente reivindicam uma cultura, ou uma história comum, como o fundamento de sua identidade. Segundo Stuart Hall (1997), para justificar o conceito de identidade, sentimos necessidade de examinar a forma como a identidade se insere no “circuito da cultura”, bem como a forma com que a identidade e a diferença se relacionam com a discussão sobre a representação.

Sobre o lugar da identidade no “circuito da cultura”:

A representação inclui práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentidos à nossas experiências e aquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (HALL, 1997).

O *Auto da Compadecida* mostra a construção da identidade nordestina, a partir de seus personagens, em que o enredo narra a história de João Grilo e Chicó, dois personagens trapaceiros e cômicos, um amarelinho, que engana a mulher do padeiro e o padre com o enterro do cachorro. O espaço onde ocorre esses acontecimentos é o sertão nordestino. O ator que vai representar o Cristo, no drama, é um personagem negro, que causará estranhamento no

espectador. Os contrastes dos personagens marcam as suas características físicas. São personagens que fazem parte de um drama no interior da cidade de Taperoá, onde o cangaço está presente. Assim vai sendo exibida a identidade do Nordeste.

Na *Farsa da boa preguiça*, essa identidade permeia duas classes sociais distintas, a rica e a pobre. E mostra o choque cultural entre o sertão e a cidade. A personagem Clarabela vestida a caráter “está” para o lugar “rústico” em que se encontra, com amplo chapéu de palha e uma enorme piteira. Seu esposo, o empresário Aderaldo Catação, elogia a psicóloga, como uma mulher bonita, elegante, todo mundo, no Recife, gosta dela! Mas Nevinha, a pobre mulher do sertão, não se compara com a sofisticada Clarabela. Esses dois personagens trazem para a cena o ponto de vista da urbanidade, do “afável”, do “civilizado” e do sertão. Pois são características de uma elite empresarial e burguesa que, quando se encontra no sertão (espaço), tem certos chiliques de madame, que se tornam cômicos.

O fragmento a seguir mostra essa identidade e peculiaridades nordestinas:

CLARABELA

Ah, o campo! O Sertão! Que pureza!  
 Como tudo isso é puro e forte!  
 Esse cheiro de bosta de boi, que beleza!  
 A alma da gente fica lavada!  
 As bolinhas dos cabritos, o canto das juritis,  
 O cocô dos cavalos, o cheiro dos roçados,  
 A água pura e limpinha  
 E esse maravilhoso perfume de chinica de galinha!  
 Ah, a vida pura! Ah, a vida renovada!  
 A catanga dos bodes, como é forte e escura!  
 E a trombeta dos jumentos, como é fállica, vibrante e  
 [animada!  
 Ah, o campo! A alma da gente fica lavada!  
 A vida primitiva em todo o seu sentido!  
 Dá vontade de ir à igreja, de se confessar,  
 De fazer a sagrada comunhão  
 Mesmo sem nela acreditar!  
 Dá vontade até de não chifrar o marido,  
 Só para nos sentirmos tão puras quanto o sertão!

(SUASSUNA, 2020, p. 60-61)

Esse sertão que Suassuna apresenta na peça não está agonizando com a seca e o sol escaldante, mas se renova com uma vida primitiva em todo o seu sentido! Se renova todos os

dias e contrasta muito com o lugar vivido por Nevinha e sua família. A mulher que está sempre preocupada com a fome, a miséria e o desemprego de seu marido, que vive a compor os seus versos para sobreviver. Nevinha diz para Simão: “‘Meu filho’, acabe com esse negócio de viver pelos cantos dizendo doidices!” Simão: “Pra que?” Nevinha: “Pra ver se a gente, pelo menos, melhora esse trem de vida!”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa proposta nesta dissertação foi a de analisar a identidade, por meio do *Sagrado* e do profano no sertão nordestino, tendo como objeto de pesquisa as obras *Auto da Compadecida* e *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, considerando os aspectos culturais, raciais e religiosos. A análise da identidade se passou inclusive pelos questionamentos raciais, em que as peças teatrais de Suassuna vão denunciando, sob a averiguação do espectador, a não aceitação ao diferente. Ainda se nota o retrato de uma sociedade promíscua, em que a avareza, a mentira, a trapaça, a maldade e outros males, vão se entremeando nas pessoas, mas o autor também resgata o amor, o perdão e a fé, presentes nos momentos mais inesperados e difíceis. Esses valores vão identificando as personagens, ao mesmo tempo em que a ficção vai identificando o povo nordestino, com suas mazelas, fé e conquistas.

A obra de Suassuna serve como espelho entre o *Sagrado* e o profano, para mostrar o homem e suas verdades, onde, muitas vezes, a soberba de um é a invisibilidade do outro. Suassuna apresenta um Cristo multifacetado (Manuel negro retinto, Leão de Judá, o Filho de Davi, Jesus, Senhor e Deus, Camelô de Deus, Manuel Carpinteiro), como se mostrasse que o Cristo é divino e é humano, ao mesmo tempo, portanto, sendo capaz de entender o homem com seus erros e acertos.

A identidade encontrada é um desenho inspirado na arte de cordel e no catolicismo, em uma composição dramática. Os pressupostos que buscamos para esta pesquisa, sobre a identidade do Cristo negro, em Stuart Hall, se mostrou multifacetada e complexa.

Concluimos no final dessa pesquisa que a questão racial comporta a consideração de múltiplos aspectos, e o elemento racial, para a cultura brasileira, demarca o cerne desse problema. A identidade, sendo uma concepção da nossa essência, é uma construção realizada ao longo da vida, e perpassa por diversos conceitos, embasados na história, na língua e na ideologia. O processo histórico é considerado o mais importante, porque une os elementos diversos de um povo, através de um sentimento de continuidade vivido pelo conjunto da coletividade.

Os povos negros veem de um processo histórico de assimilação da cultura, da religião e da linguagem. No processo de identidade, no Brasil, eis que surge o mestiço (negro – índio – europeu). A mestiçagem está relacionada à teoria da democracia racial.

Sobre a manifestação do *Sagrado*, em Suassuna, a primeira é a sua oposição ao profano. Na obra, o autor denuncia o profano no *Sagrado*, quando apresenta a avareza dos condutores religiosos. Depois, novamente, *Sagrado* e profano se manifestam durante o julgamento. E, por último, como se fosse um terceiro ato, *Sagrado* e profano se entrecruzam, após a ressuscitação de João Grilo, quando o Cristo negro, se fazendo de homem, pede ajuda àquele a quem acabara de ajudar, e este, totalmente humano, já não se lembra do divino, e age com preconceito e avareza, mostrando que a vida é um ciclo vicioso, em que as pessoas têm memória curta, especialmente quando se trata de assistir o outro.

A mudança de paradigma a que o autor submeteu o personagem de Manuel foi para provocar um estranhamento no espectador, talvez com o objetivo de acordar para o *novo*, como se dissesse novos conceitos são necessários. Suassuna, por sua vez, constrói um Cristo bondoso e bem-humorado, com a roupagem que o teatro nordestino merece, apontando as moralidades da história.

Há, em ambas as peças, o desejo hierárquico, ou seja, o desejo de poder, que consome a humanidade, representado pelos clérigos (o bispo, o padre, o sacristão), pelas autoridades (o major, o cabo, o empresário...) e pela própria sociedade (a mulher do padeiro, a mulher do empresário, o cangaceiro...), essa pretensa de superioridade, muitas vezes, leva ao abuso de poder e ao desrespeito ao povo de Deus, sobretudo os mais simples, carregando, sorrateiramente, interesse pelo dinheiro.

Em ambas as peças, o ócio está presente, como se observa em João Grilo, Chicó, e no poeta Joaquim Simão. Esses personagens não se davam com o trabalho, pois primavam mais pelo viver a vida, sem acúmulos. Para eles, o capitalismo, embora os oprima, não provoca prioridade.

Sobre os valores humanos, esses são muitos, mas vale ressaltar o respeito (ou a falta dele), o qual no *Auto* é denunciado na personagem Dorinha, mulher infiel, porém amorosa; e na *Farsa* tem-se Nevinha, uma mulher recatada e dedicada à família, que, apesar de todas as dificuldades e tentações, não se deixava levar pelo pecado. Contrastando a ela tem-se Clarabela, mulher rica, porém infiel e sem amor.

Em ambas as peças o arrependimento, para se alcançar o perdão, é representado pelo amor e pela fé, sendo a fé concebida pelas rezas. Desse modo, há aqueles que são salvos porque, ainda que na hora da morte, se arrependeram de seus erros, clamando pelo *Sagrado*; e há aqueles que não exerceram o arrependimento, portanto foram condenados ao fogo eterno.

A comicidade está presente a todo instante nas duas obras. No *Auto*, um momento marcante é o do versinho recitado por, João Grilo, no purgatório, pois é o instante de maior tensão, contudo, o Grilo, em vez de se desesperar, opta pela arte (poesia) e pela fé (Compadecida). Na *Farsa*, também no purgatório, Manuel Carpinteiro, Simão Pedro e Miguel Arcanjo, anunciando que Aderaldo e Clarabela vão para o purgatório, recitam “levarão trezentos anos de tapa e mais cinquenta de beliscão, queimaduras e puxavantes de cabelo”, fazendo referência ao cômico, recurso, este, muito utilizado por Suassuna para abordar as questões da cultura e da identidade nacional, em especial, no Nordeste. Desse modo, o autor, de forma muito crítica, vai denunciando a fome, a pobreza, o preconceito, a exploração, e tantos outros fatos inerentes à sociedade brasileira, sobretudo, o povo do Sertão.

No Brasil, o catolicismo sertanejo, de Suassuna, é uma mistura do catolicismo da igreja católica, com a cultura do sertão nordestino. E o autor transpôs para as suas obras, a sua cultura, nessa modalidade de fé, entrelaçada à literatura de cordel.

Ainda, o Movimento Armorial tem, como proposta, gerar um movimento artístico, cujo objetivo seria criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro.

Concluimos, portanto, que os dramas apresentados, trazem aspectos estéticos e linguagem própria do autor, Suassuna, enfatizando as características da cultura nordestina, por meio das alegorias e do cordel, elementos estes que se tornaram relevantes na resistência cultural daquele povo.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 4. ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1982.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950)* apresentação de Regina Horta Duarte. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALENCAR, Aglaé Fontes de. São João dormiu, São Pedro acordou. *In: São João Dormiu, São Pedro acordou*. Aracaju (SE): Sec. FUNDESC; J. Andrade, 1994.
- ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009. (Retratos do Brasil Negro).
- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. *In: ERLI, Astrid; NUNNING Ansgar (Ed.). Cultural memory studies; and internacional and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. P. 109-118.
- AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil: um Campo para a Pesquisa Social*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e Teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento contemporâneo*. Juiz de Fora: Numen, 2000.
- BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Do mundo pelo avesso ao avesso: uma nova reflexão sobre as intervenções do Governo na festa do povo*. Cadernos UNICAP. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, v. 3, n. 27, p.35, mar. 1984. (Série CCS).
- BÍBLIA SAGRADA. Evangelho Novo Testamento, livro Marcos. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico, mediante a versão dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). Organizado por Equipe Editorial Ave Maria. São Paulo: Ave-Maria, 2016, 2224p.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003. 296p.
- BORBA FILHO, Hermilo. Teatro e educação. *Revista de Educação e Cultura*, Ano VI, nº 6 Recife, Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, dezembro de 1966.

\_\_\_\_\_. “Profissionalismo teatral”. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 de julho de 1942. “Do meu caderno de teatro”.

BURKE, Peter. História como memória social. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 70.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. A literatura fantástica: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura, 2014.

CAMPOS, Ana Paula; FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (editora). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Cepe, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira; momentos decisivos*. 2. ed. Rev. São Paulo: Martins, 1964.

\_\_\_\_\_. Literatura como forma de resistência. Comunicação apresentada no Perfil de Literatura negra. Mostra Internacional de São Paulo. São Paulo, 1985.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. Por um Teatro do povo e da Terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco Luiz Maurício Britto Carvalheira – 2 ed. revista- Recife: Cepe, 2011. 306p. (Palco Pernambuco).

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio, Instituto Nacional do Livro, 1962. 2. ed. Revista e aumentada, 795 p. Coleção Enciclopédia Brasileira.

\_\_\_\_\_. Seminários: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. Literatura Oral no Brasil. 2. ed. digital. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. Antologia do Folclore brasileiro. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

\_\_\_\_\_. Dicionário do Folclore Brasileiro, 5. ed. Limitada. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

\_\_\_\_\_. Superstição no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

\_\_\_\_\_. Padre Ibiapina, Jornal “A REPÚBLICA”, Natal: [s.n], 09.06.1940.

\_\_\_\_\_. Revista do Instituto do Ceará – Padre Ibiapina: Figura matricial de Catolicismo no Nordeste Século XIX- Eduardo Diatahy B. de Menezes. 1998, p. 76.

CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHEVALIER, Maxime. Folklore y literarura: el cuento oral em el siglo de oro. Barcelona, Editorial Crítica, 1978, p. 62. 30 (em ordem de citação).

CONE, James H. Black Teology and Black Power. Nova York: Seabury Press, 1969.

\_\_\_\_\_. *O Deus dos oprimidos*. Tradução Josué Xavier. São Paulo: Paulinas, 1985.

- COSTA, Jonas Nogueira da. *O tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. São Paulo: Loyola, 2015.
- DAMATTA, Roberto da. *Conta de mentiroso: ensaios sobre antropologia brasileira*. Rio de Janeiro, 1993.
- DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (Séculos 13-18)*. v. II. Bauru, EDUSC, 2003.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: Funart, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Literatura de cordel*. 2 ed. v. 2. São Paulo: Luzeiro, 1977. (Coleção Cadernos de Folclore).
- DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura*. São Paulo: Alameda, 2011.
- DUARTE, Eduardo de Assis. 2004. *Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção*. XXXV Congrès de L'Institut International de Littérature Íbero-Americaine, 2004. Poitiers, Fronteras de la Literatura y de la Crítica. Poitiers: IILI. 1: 54-54. FRANÇA, Jean M. Carvalho. 1998. *Imagens do negro na literatura brasileira*.
- ELIADE, Mircea (1907-1986). *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes- São Paulo- Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. (Coleção biblioteca do pensamento moderno).
- ESPIN, Orlando O. *A Fé do Povo: reflexões teológicas sobre o catolicismo popular*. São Paulo: Paulinas, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa/Aurélio Buarque de Holanda Ferreira: coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos*. 5. ed., Curitiba: Positivo, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do Sagrado. O cristianismo e a dessacralização do Sagrado*. São Paulo: Paulus, 2003.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro*. v.1. São Paulo: Perspectiva; Edusp. 1974. p.155.
- GIBELLINI, Rosino. *A teologia do século XX*. Trad. João Paixão Netto. São Paulo: Loyola, 1998. Capítulos IV, XII.

- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais s Hoje*, ANPOCS, 1984, p. 223-244. \_\_\_\_\_ . A categoria político-cultural de amefricanidade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- GOODACRE, Mark. Novo testamento, Professor de Religião, Duque University, 2006.
- GRANT, Jacquelyn. Elementos e pressupostos da reflexão teológica a partir das comunidades negras- Estados Unidos. *In: SILVA, Antônio Aparecido da. (Org.). Teologia Afro-americana e Caribenha*. São Paulo: Paulus, 1997.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende *et al.* (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A linguagem literária*. 7 ed. rev. São Paulo: Ática, 1999.
- HELIODORA, Bárbara. *Auto da Compadecida: um clássico*. O Globo, Rio de Janeiro, 23 Jul. 2014. Disponível em: Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/artigo-auto-da-compadecida-um-classico-13355300> Acesso em 08 fev. 2020.
- HOORNAERT, Eduardo. *Formação do catolicismo brasileiro 1550-1800*. 3. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Origens do Cristianismo*. São Paulo: Paulus, 2016.
- \_\_\_\_\_. *A Igreja no Brasil-Colônia (1500-1800)*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A Igreja no Brasil Colônia (1500-1800)* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Formação do Catolicismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.
- HORSLEY, Richard A. *Jesus e o império*. São Paulo: Paulus, 2004.
- HOUAISS. Antônio, *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. HUNT, Lynn.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Míni Houaiss da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IBIAPINA, Antônio Modesto de Maria. *A vida do Padre Ibiapina*. Santa Fé: [s.n], 1886.
- CASCUDO, Câmara. *Jornal "A República"*. Natal: [s.n], 09.06.1940.
- JUNG, Carl Gustav, 1875-1961. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo / CG. Jung [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.
- KASPER, Walter et. Al. *Diabo- Demônios-Possessão. Da realidade do mal*. São Paulo: Loyola, 1992.

LIMA, João Ferreira de. As proezas de João Grilo. Tradição Popular, Editora Luzeiro- Idioma Português, 1979, p. 3.

\_\_\_\_\_. No documento Perambulações de João Grilo: do pícaro lusitano ao malandro brasileiro, as peripécias do (anti-)herói popular (páginas 116-125).

LEITE, Ligia Chiappini Moraes, O Foco Narrativo- 11 ed.- São Paulo: Ática, 2007.

LE GOFF, Jaques. Para um Novo Conceito de Idade Média. Lisboa: Estampa, 1983.

\_\_\_\_\_. O maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval. Rio de Janeiro. edições 70, 1983.

MACHADO. Irley. Do cenário histórico e teatral à proposta de Ariano Suassuna. In ARANTES. Luiz Humberto Martins. MACHADO, Irley (Org). Perspectivas Teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2005. p. 65.

\_\_\_\_\_. A farsa: um gênero medieval. Revista Ouvirouver. Uberlândia, MG, n.2, p.7-32, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver.acesoe>>. Acesso em: jul., 2021.

\_\_\_\_\_. A farsa: um gênero medieval. Revista Ouvirouver, n. 5. Uberlândia, MG, 2009, p. 123-136. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>>. Acesso jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Pobreza e miséria na *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Revista do NIESC, v.6. Catalão, GO, 2006, p. 156-165. Disponível, em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewArticle/9322>>. Acesso em: 20 julho de 2021.

\_\_\_\_\_. Do cenário histórico e teatral à proposta de Ariano Suassuna. In ARANTES, Luiz Humberto Martins. MACHADO Irley (org). Perspectivas Teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: Universidade federal de Uberlândia, 2005, p. 65.

\_\_\_\_\_. Pobreza e miséria na *Farsa da boa preguiça* de Ariano Suassuna. OSIS- Revista do NIES C, v.6.p.156-165,2006.

MAGALDI, Sábado. Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliens, 1984, p. 7.

\_\_\_\_\_. Iniciação ao teatro. Editora Ática S/A. São Paulo, 1994.

MAGALHÃES, Vasco Pinto. Humanística e Teologia, Revista dedicada à investigação científica no âmbito das ciências humanas e teológicas, Porto, Universidade Católica Portuguesa Centro Regional do Porto, 20 de março de 1997.

\_\_\_\_\_. Notas e comentários, O demônio, 1997, 18, 165, 177.

MALACHIAS, M. V. B. (2000). A verdadeira história da dança de São Guido. *Jornal da SBC*. Ano VI – No 39. 20-20.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*, 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. Verbetes “prólogo” no *Dicionário de termos literários*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2002, 520p.

\_\_\_\_\_. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 29. ed. São Paulo: Cultrix, 2000

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional Versus Identidade Negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Negritude: Usos e Sentidos*. São Paulo, Ática, 1986, p. 33-49. (6-Nascimento, Elisa Larkin. *Pan-Africanismo na América do Sul*. Petrópolis, Vozes, 1981, p. 209. (7- Munanga, Kabengele. "Construção da *Identidade* negra: diversidade de contextos e problemas ideológicos". In: Josildeth Gomes Consorte & Maria Regina da Costa. *Religião, Política, Identidade*. São Paulo, série Cadernos PUC, EDUC, 1988, p. 143-147.

\_\_\_\_\_. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus Identidade negra*. Kabengele Munanga. 5 ed. Rev. Amp: 2 reimp- Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (Coleção *Cultura Negra e Identidades*).

\_\_\_\_\_. *Negritude Usos e Sentidos*. Kabengele Munanga. 4 ed. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020- (Coleção *Cultura Negra e Identidades*).

\_\_\_\_\_. Artigo. *Inclusão Social, um debate necessário*, 2004, Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, *Identidade* e etnia, Prof. Kabengele |Munanga (USP).

\_\_\_\_\_. *Revista da ABPN. Negritude e Identidade Negra ou Afrodescendente: um racismo ao avesso?* Kabengele Munanga.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos (TEN)*. Rio de Janeiro: GRD, 1966.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Teatro completo de Ariano Suassuna organização Carlos Newton Júnior*; 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

\_\_\_\_\_. *O pai, o exílio e o reino: poesia armorial de Ariano Suassuna*, Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NORA, Pierre, *Entre a Memória e História. a problemática dos lugares*. Tradução Yara Aun Khoury, São Paulo, 1993. PUC.

- OLIVEIRA, Pedro de Assis Ribeiro de. *Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- OSCAR, Henrique. Apresentação. In: SASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 10 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1973.
- OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Traduzido por Walter O. Schulup São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O Sagrado*. Lisboa. Edições 70, 2005.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, João Batista Borges. *Religiosidade no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.
- PEREIRA, Paulo. *Arte Portuguesa: história essencial*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: *Estudos Avançados* 18(50), 2004.
- \_\_\_\_\_. *A linguagem literária*. 7. ed. rev. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. Notas para um debate sobre literatura negra. 1 Perfil de Literatura Negra. Mostra Internacional de São Paulo, 1985.
- RABETTI, Beti. *Auto da Compadecida*. Texto mimeografado S/D. A Commedia Dell'Arte: mito, profissão e arte. Art Cultura, Uberlândia, jul-dez, 2014.
- RATTS, Alex. Lélia Gonzalez. São Paulo: Selo Negro, 2010. (Retratos do Brasil Negro).
- REVISTA de Teologia e Ciências da Religião da Unicamp. Ano V, n. 5, Dezembro/2006- Publicação Anual. Organização Prof. Dr. João Luiz Correia Júnior; Prof. Dr. Sérgio Sezino Douets Vasconcelos. ISSN 1679-5393. Recife- p.1-293. *Religiosidade Popular: uma forma de Resistência Cultural no cotidiano da vida*. Carolina Teles Lemos.
- REVISTA do Instituto do Ceará. Padre Ibiapina: figura matricial de Catolicismo no Nordeste Século XIX. Eduardo Diatahy B. de Menezes. 1998, p. 76.
- RIVAUX, Padre. *Tratado de História Eclesiástica*. Padre Rivaux. 1. ed. v. 1. Brasília (DF), Pinus, 2011.
- ROAS, David. *Tras los Limites de lo Real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2014.

\_\_\_\_\_. A ameaça do fantástico: aproximação teóricas. Tradução Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIES, Julien, O sentido do *Sagrado* nas culturas e nas religiões. Aparecida São Paulo (SP): Ideias & Letras, 2008.

ROBYN J. Whitaker. BBC – NEW. The conversation 18-04-2019. SILVA, Tomaz Tadeu. Da (Org). A Produção Social da *Identidade* e da Diferença. In: \_\_\_\_\_. *Identidade e Diferença: as perspectivas dos Estudos Culturais*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.

RUIZ. R. Hoje tem espetáculo? As Origens do circo no Brasil. INACEN, MINC, Rio de Janeiro, 1987.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. Seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SANTOS, Idelette M. F. dos. Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: EdUNICAMP, 1999.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. José Américo e a cultura regional, 1983.

SANTOS, Joe Marçal Gonçalves dos Santos; ANDRADE, Charlisson Silva de Andrade A Teologia Negra d Libertação em James Cone: aspectos de sua hermenêutica contextual a partir de “O Deus dos Oprimidos” (1975) interações: Cultura e Comunidade, vol. 13, núm. 24, 2018 Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=313058154007>>. Acesso em mar. de 2021.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. O griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SILVA, Karine Monteiro da. Catolicismo Popular entre o Amor e a Cobiça: interrelações entre Catolicismo Popular, Igreja Católica Oficial e Poder Público em Trindade. 2005. 131f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

SILVA, Tomaz Tadeu. Da (Org). A Produção Social da *Identidade* e da Diferença. In: \_\_\_\_\_. *Identidade e Diferença: as perspectivas dos Estudos Culturais*. Petrópolis. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/Tomaz Tadeu Silva (Org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward- Petrópolis- Rio de janeiro: Editora Vozes 2000.

SUASSUNA. Ariano. Um perfil Biográfico. Adriana Victor e Juliana Lins. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. Folha de São Paulo. Artigo de Opinião. Tema “Racismo e Capitalismo”, São Paulo, 07 de março de, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Auto da Compadecida*. 1. ed. Rio de Janeiro: Media Fashion, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Auto da Compadecida*. 39 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- \_\_\_\_\_. *A Farsa da boa preguiça*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A Farsa da boa preguiça*. 1. ed. [Recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A Farsa da boa preguiça*. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- \_\_\_\_\_. *A Pena e a Lei*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- \_\_\_\_\_. *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. 561p.
- \_\_\_\_\_. *Movimento Armorial*. Ariano Suassuna. Recife: EdUFPE, 1974.
- Teatro completo de Ariano Suassuna [recurso eletrônico]: Comédias; Tragédias; Entremeses, Teatro traduzido, volumes 1, 2, 3 e 4 / Ariano Suassuna; organização Carlos Newton Júnior; apresentação Bráulio Tavares... [et al.]; ilustrações Zélia Suassuna... [et al.] 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- \_\_\_\_\_. NEWTON JÚNIOR, Carlos. Teatro completo de Ariano Suassuna, organização Carlos Newton Júnior; 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- SUESS, Paulo. Guenter. O catolicismo popular no Brasil, tipologia de uma religiosidade vivida. Edições Loyola. São Paulo, 1979, Tradução Antônio Steffen. S.J. Cf. L Boff, Catolicismo popular: Que é o Catolicismo. Em REB, 36/141 (1976) 19-52-50.
- TAVARES, Bráulio. “O riso rouco do sertão”. In: SUASSUNA, Ariano. Teatro completo – Vol. 1. Comédias Organização: Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- \_\_\_\_\_. ABC de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- \_\_\_\_\_. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectivas, 1970.
- TOWA, Marcien. Léopold Sédar Senghor: negritude ou servitude? Yaoundé: CLÉ, 1971.
- VASSALO, Lígia. O Sertão Medieval: origens europeias do Teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- \_\_\_\_\_. O teatro medieval. In: CASTRO, Manuel Antônio. Teatro Sempre. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O grande teatro do mundo*. Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna. São Paulo: Moreira Salles, 2000.

WADSWORTH, Lorna May. Uma pintura da Santa Ceia mostrando Jesus Negro. Instalada em uma catedral do Reino Unido, 2010.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.

#### Outras Fontes:

Documentos Áudio Visuais. *Auto da Compadecida*, Direção e Núcleo: Guel Arraes, Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, 157min e Microssérie exibida entre 5- 8 de Janeiro de 1999, TV Globo, às 22h30min, 04 capítulos, 2 DVDs.

Entrevista de Ariano Suassuna no programa do Jô. TV Globo, em 1 de abril de 2015. Esta reprise foi nove meses depois do falecimento de Suassuna, que se deu 23 de julho de 2014.

[bibliotecadopregador.com.br/fariseus/https://bibliotecadopregador.com.br/fariseus](http://bibliotecadopregador.com.br/fariseus/https://bibliotecadopregador.com.br/fariseus)

[https://jw.org/pt/biblioteca/livros/aprenda-historias-biblia13pedro-nega-jesus-3-vezes/Pedro](https://jw.org/pt/biblioteca/livros/aprenda-historias-biblia13pedro-nega-jesus-3-vezes/Pedro%20nega%20Jesus%203%20vezes)  
nega Jesus 3 vezes. Lições da Bíblia para crianças (jw.org).

PAPA FRANCISCO, Meditações Matutinas na Santa Missa Celebrada na Capela da Domus Sanctae Marthae-Sexta Feira, 11 de abril de 2014.

Publicado no L'Osservatore Romano, edição em português, n. 16 e 17 de abril de 2014.