

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

O AUTO DA COMPADECIDA: REPRESENTAÇÕES DE UM NORDESTE

Ewerton José da Costa Bezerra

NATAL / RN

2011

Ewerton José da Costa Bezerra

O AUTO DA COMPADECIDA: REPRESENTAÇÕES DE UM NORDESTE

Monografia apresentada ao Curso de História Do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como Requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em História, sob a orientação do Prof. Raimundo Nonato Rocha.

NATAL / RN

2011

SUMÁRIO

Introdução	4
1. Um homem, uma obra	8
2. O Auto da compadecida	13
3. O Nordeste no Auto da Comnpadecida	22
Considerações Finais	38
Bibliografia	39

(maiusc.)
Introdução

esp
 recuo
 Este trabalho analisa as representações do Nordeste existentes na mais consagrada obra do escritor e teatrólogo Ariano Suassuna: Auto da Compadecida. Para discutirmos a questão abordaremos as influências que o teatro medieval e da literatura de cordel tiveram na obra. Além disso, apresentaremos também os elementos da versão cinematográfica que fazem desse Auto uma síntese da religiosidade e da cultura popular brasileira.

1º enfoque
 2º enfoque

Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, foi uma peça teatral escrita em 1955 e publicada em 1957. Posteriormente virou minissérie de televisão e ganhou uma versão para o cinema. A peça discute temas universais, tal como a avareza humana e os sentidos que adquire na vida de uma sociedade.

Usando personagens populares, Suassuna, discute a moralidade na ótica do cristianismo católico. A peça traz uma ideia de religião como algo simples e distante dos formalismos. Mostrando a intimidade do homem com Deus, e a idéia de simplicidade nas relações dele com os homens, essa compreensão da vida e fé na misericórdia, parecem aspectos primordiais no sentido religioso da obra: a compreensão das faltas humanas, atribuída à Nossa Senhora, que, como mulher, simples e do povo, explica-as e pede para elas a compaixão divina.

A obra reflete sobre as relações entre Deus e os homens: um milagre de Nossa Senhora, como os medievais, apresentado sob a forma de uma pantomima de circo. Até o seu catolicismo é popular, favorecendo os humildes contra os ricos, menos por influência política do que por uma profunda simpatia cristã pelos fracos e desprotegidos.

Assim, o que Suassuna passa é que o homem do sertão deve ser perdoado, de seus pecados, por experimentar inúmeras dificuldades, tanto de ordem climática, quanto social. O sofrimento passado em vida já é capaz, por si só, de absolver todos os pecados – conseqüências de seu cotidiano exigente e de sua luta por sobreviver. O sertão é terra de ninguém, deserto ameaçador donde emergem deuses e diabos, sob a égide do acaso, do caos e da fatalidade. Esses seres-ameaçadores espreitam o homem por dentro e por fora. Em meio ao caos que os

alimentam, estabelecem continuamente a recriação da ordem, num processo infinito de auto-eco-organização.

O autor mostra um povo religioso, de pé no chão, acuado pela seca, atormentado pelo fantasma da fome e em constante luta contra a miséria. Traça o perfil dos sertanejos nordestinos que estão submetidos à opressão a que foram, e ainda hoje são, subjugados por famílias de poderosos coronéis que possuem terras e almas por vastas áreas do Brasil. Dentro desse contexto, João Grilo é a figura que representa os pobres oprimidos, é o homem do povo, é o típico nordestino amarelo que tenta viver no sertão de forma imaginosa, utilizando a única arma do pobre, a astúcia, para conseguir sobreviver.

Suassuna leva a julgamento almas, diante do tribunal, dirigido por Deus e o diabo, que são pecadoras devido às condições sociais existenciais, que se apresentam mais fortes que os valores morais. São acusados o bispo e o padre João, por se utilizarem da autoridade religiosa para enriquecerem. No entanto, com a intercessão de Nossa Senhora, a sentença é atenuada e eles se encaminham para o purgatório. O padeiro, por ser sovina, e sua mulher, por adultério, também recebem a sentença final de ocuparem, juntamente com o padre, o bispo e o sacristão, os cinco lugares vagos do purgatório. São acusados também o cangaceiro Severino e o cabra dele, por tirarem a vida das pessoas sem autorização divina.

A oposição bem x mal, tipicamente da visão maniqueísta cristã, que conseqüentemente divide o mundo em céu e inferno, é característica que consta na peça. O julgamento é moral, portanto condenam-se os vícios e as vaidades e glorifica-se a modéstia e a humildade.

^E Se encontra também ^{se} uma severa crítica aos maus costumes dos representantes da Igreja, que abusam de seu poder, contribuindo para a corrupção da instituição, uma vez que favorecem os ricos e têm hábitos que são condenados pela própria Igreja.

O título da obra remete à noção de que o homem é um ser passível de erro, mas

é possível que seja perdoado, por intermédio da “Compadecida”, Nossa Senhora, que, na Igreja Católica, é considerada pelos fiéis a advogada capaz de interceder pelos pecadores junto a Jesus Cristo.

Dessa forma, em diversas passagens da obra, podem-se interpretar tanto o comportamento de Manuel, como o da Compadecida, como mais humanizados e condescendentes com as falhas humanas, retratados, às vezes, até com uma boa dose humor.

O autor permite-se o exercício de um diálogo simultaneamente complementar e antagônico entre morte e vida. Por meio dele abre-se uma brecha, que introduz a dimensão da imortalidade desvelada, por exemplo, na ressurreição do personagem João Grilo.

Em *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna consegue realizar uma magnífica síntese de duas tradições: a dos autos da era medieval e a da literatura picaresca espanhola. Na era medieval, a cultura era indissociável da religião, mesmo porque a Igreja controlava tudo com mão de ferro. A Igreja cultivava os autos dramáticos de devoção aos santos para doutrinar e tolerava os autos cômicos para divertir o povo. A tradição da literatura picaresca espanhola vem da cultura popular e chega ao ápice no *Dom Quixote*, de Cervantes.

Segundo o autor, a peça nasceu da fusão de três folhetos de cordel: *O enterro do cachorro*, *O cavalo que defecava dinheiro* e *O castigo da soberba*. A obra apresenta os seguintes elementos que permitem a identificação de sua participação num determinado estilo de época da evolução cultural brasileira:

- 1- O texto propõe-se como um auto. Dentro da tradição da cultura de língua portuguesa, o auto é uma modalidade do teatro medieval, cujo assunto é basicamente religioso. Assim o entendeu Paula Vicente, filha de Gil Vicente, quando publicou os textos de seu pai, no século XVI, ordenando-os principalmente em termos de autos e farsas.

Essa proposta conduz a que a primeira intenção do texto está em moldá-lo dentro de um enquadramento do teatro medieval português, ou mais precisamente

dentro das perspectivas do teatro de Gil de Vicente, que realizou o ideal do teatro medieval um século mais tarde, isso no século XVI, portanto, em plano Quinhentismo (estilo de época).

2- O texto propõe-se como resultado de uma pesquisa sobre a tradição oral ^{de} dos a romancistas e narrativas nordestinas, fixados ou não em termos de literatura de cordel. Propõe, portanto, um enfoque regionalista ou, pelo menos, organiza um acervo regional com vistas a uma comunicação estética mais trabalhada.

3- A síntese de um modelo medieval com um modelo regional resulta, na peça, como concebida pelo Autor. Se ^{de} verificar que as tendências mais importantes do Modernismo definem-se no esforço por uma síntese nacional dos processos estáticos, pode-se concluir que o texto do *Auto da Compadecida* se insere nas preocupações gerais desse estilo de época, deflagrado a partir de 1922, com a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Um modelo característico dessa síntese se encontra em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1927, e em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1956), entre outros.

No aspecto religioso, observam-se as influências do teatro medieval, considerado a mais importante manifestação da literatura religiosa na Idade Média, presença marcante na dramaturgia de Ariano Suassuna. Analisam-se as origens do teatro desde as apresentações no interior das igrejas, com fins doutrinadores, e os variados tipos de peças, que eram nomeadas conforme o assunto, até a evolução, quando as representações ganharam as praças públicas e ruas. Para tanto, destacam-se a constituição das peças, o objetivo, a relação do conteúdo com os nomes e as principais características dos autos. Aborda-se, ainda, a essência do teatro vicentino para, posteriormente, tecer ^{se} breve histórico do teatro brasileiro, cujos manifestos iniciais são obras dos jesuítas.

Faço a análise dessa pesquisa

O trabalho está dividido em três partes. Na primeira delas se discute quem é Ariano Suassuna e a sua produção. Na segunda parte se discute o Auto da Compadecida propriamente dita e na terceira se analisa as representações do Nordeste feitas por ele nessa obra.

1. Um homem, uma obra

O sertão é o mundo

Ariano Suassuna

nevo Ariano Vilar Suassuna nasceu na cidade da Paraíba – antes denominada de Nossa Senhora das Neves e, depois da Revolução de 1930, João Pessoa – no dia 16 de junho de 1927. Seu pai, João Suassuna, foi presidente do estado da Paraíba entre 1924 e 1928, indicado por Sólon de Lucena e aprovado pelo oligarca Eptácio Pessoa. Durante a sucessão João Suassuna rompeu com Eitácio Pessoa, que indicou seu sobrinho, João pessoa, como sucessor de Suassuna. Com o término do governo, João Suassuna mudou-se com a família para a fazenda Acauhan, localizada no município de Souza no alto sertão da Paraíba.¹

Ariano viveu poucos anos na fazenda Acauhan, pois quando João Suassuna morreu a família teve mudar de cidade outra vez. Na época Ariano tinha pouco mais de três anos de idade. Segundo Braúlio Tavares, a *obra literária de Ariano é uma tentativa de recompor simbolicamente a harmonia dessa primeira fase da infância e de restaurar a figura paterna.*² Assim, as lembranças de Ariano menino de três anos estão associadas ao seu pai e à fazenda Acauhan. Essas lembranças, recheadas de saudosismo, parecem indicar uma associação direta entre a história de Ariano e a história da Paraíba.³

Com a ascensão de Vargas, em 1930, a fazenda Acauhan foi invadida pela polícia. João Suassuna fazia oposição ao novo poder e, nessa condição, A família viveu um período de peregrinação:

Dona Rita [mãe de Ariano] refugiou-se em Natal até se transferir com os filhos para a capital paraibana, sob a proteção de políticos amigos [...]. Após a morte de João Pessoa, seguiram-se violentas represálias contra os correligionários de João Dantas e os “perrepistas” em geral (assim chamados os adversários de João Pessoa, a partir do nome PRP, Partido Republicano da Paraíba). Dona Rita e os filhos tiveram que se refugiar num quartel do Exército. Logo depois, João Suassuna impossibilitado de voltar à

¹ Cf. MARTINS, Jossefrânia Vieira. O reino encantado do sertão. 2011. p. 37.

² TAVARES, Braúlio. ABC de Ariano Suassuna. 2007. p. 12

³ MARTINS, Jossefrânia Vieira. O reino encantado do sertão. 2011. p. 38.

Paraíba, conseguiu que a família se instalasse na cidade pernambucana de Paulista, sob a proteção do industrial Frederico Lundgren, seu amigo.⁴

Em 1933, a família chegou à cidade de Taperoá. Com a morte de João Suassuna, em 1930, a família ainda peregrinou até chegar nessa cidade. Ariano viveu em Taperoá até 1937. Assim a maior parte da sua infância foi vivida em fazendas, que lhe permitiram o contato direto com o homem do campo, com o saber popular, com as peças de mamulengos, com os desafios de viola. Leu muito cedo e ainda muito criança já decorava romances e autos que faziam parte da biblioteca que herdou do seu pai. Essas experiências serviram de inspiração para o caráter de “improvisação” que marca toda a sua produção teatral.

Em entrevista para o blog da jornalista potiguar Ana Cadengue, Ariano Suassuna narra como se tornou escritor:

Eu sou escritor que, por acaso, tem interesse por essas manifestações populares da nossa cultura. Desde menino, assim que aprendi a ler, tornei-me um leitor voraz. Eu tive a sorte de encontrar uma coisa que não é muito comum hoje em dia no sertão, imaginem na década de 30, que era uma biblioteca. Meu pai era um grande leitor. Diga-se, ele me deixou uma biblioteca muito boa. Ele era amigo de um estudioso das tradições populares, chamado Leonardo Mota. [...] Eu peguei os livros de Leonardo Mota e comecei a me interessar pela leitura. Naquela ocasião, eu já ouvia cantadores, mas o livro viria a ser como um objeto quase sagrado — era a grande encantação da minha infância. [...]. Para vocês terem uma idéia, para escrever o Auto da Compadecida, eu me baseei em três folhetos, todos três estão citados no livro de Leonardo Mota, intitulado “Violeiros do Norte”. Por isso é que digo: eu não sou pesquisador. Eu sou um escritor que se interessou por esse tipo de coisa desde muito menino. Leio por prazer e como fonte do meu trabalho como escritor. Comecei a escrever aos 12 anos. Escrevi algo que achei horroroso — nem o chamo de conto. Meus irmãos até caçoaram de mim. Mas era a pura verdade porque comecei no teatro a escrever tragédia, passando a escrever comédia no início dos anos 50.⁵

A influência do pai ~~Ariano~~ é fundamental para que Ariano se tornasse amante da literatura popular e conhecesse o mundo através da biblioteca que herdará dele. O circo e o teatro ampliaram seu contato com o imaginário. Suassuna considera o

⁴ TAVARES, Bráulio. ABC de Ariano Suassuna. 2007. p. 20.

⁵ Entrevista com Ariano Suassuna realizada por Ana Cadengue em 26 de junho de 2011. <http://anacadengue.com.br/?p=786>

circo uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do destino do homem sobre a terra.

Ariano mudou-se para Recife em 1942, onde terminou, em 1945, os estudos secundários no Ginásio Pernambucano e no Colégio Oswaldo Cruz. No ano seguinte iniciou a Faculdade de Direito, onde conheceu Hermílio Borba Filho. E, junto com ele, fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco. Em 1947, escreveu sua primeira peça: Uma mulher vestida de sol. Em 1948, sua peça Cantam as harpas de Sião (ou O desertor de Princesa) foi montada pelo Teatro do Estudante de Pernambuco. E a peça, Os homens de barro foi montada no ano seguinte.

No dia 7 de outubro de 1945, o seu poema *Noturno* foi publicado em destaque no *Jornal do Commercio do Recife*. Em 1946, Ariano entrou para a Faculdade de Direito do Recife, fazendo assim uma ponte de grandes conhecimentos e novas amizades, como um grupo de escritores, atores, poetas, romancistas e pessoas interessadas em arte e literatura — entre eles, Hermilo Borba Filho, com o qual Ariano fundou o Teatro de Estudantes de Pernambuco. Mesmo antes de concluir a faculdade, Ariano já tinha planos de escrever uma peça. Em 1947, esse sonho se realizou, com Uma mulher vestida de sol, que rendeu ao escritor o prêmio Nicolau Carlos Magno, em 1948.

Em 1950, concluiu o curso de bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade de Direito e recebeu o Prêmio Martins Pena pelo Auto de João da Cruz. Para curar-se de doença pulmonar, viu-se obrigado a mudar-se de novo para Taperoá. Lá escreveu e montou a peça Torturas de um coração em 1951. Em 1952, volta a residir em Recife. Deste ano ^o ~~A~~ ^{de} 1956, dedicou-se à advocacia, sem abandonar, porém, a atividade teatral. São desta época O castigo da soberba (1953), O rico avarento (1954) e o Auto da Compadecida (1955), peça que o projetou em todo o país e que seria considerada, em 1962, por Sábato Magaldi “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”.

Em 1956, abandonou a advocacia para tornar-se professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco. No ano seguinte foi encenada a sua peça O casamento suspeito, em São Paulo, pela Cia. Sérgio Cardoso, e O santo e a

porca; em 1958, foi encenada a sua peça O homem da vaca e o poder da fortuna; em 1959, A pena e a lei, premiada dez anos depois no Festival Latino-Americano de Teatro.

Em 1959, em companhia de Hermílio Borba Filho, fundou o Teatro Popular do Nordeste, que montou em seguida a Farsa da boa preguiça (1960) e A caseira e a Catarina (1962). No início dos anos 60, interrompeu sua bem sucedida carreira de dramaturgo para dedicar-se às aulas de Estética na UFPE. Membro fundador do Conselho Federal de Cultura (1967); nomeado, pelo Reitor Murilo Guimarães, diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE (1969).

Ligado diretamente à cultura, Ariano iniciou em 1970, em Recife, o "Movimento Armorial", interessado no desenvolvimento e no conhecimento das formas de expressão populares tradicionais. Convocou nomes expressivos da música para procurarem uma música erudita nordestina que viesse juntar-se ao movimento, lançado no Recife, em 18 de outubro de 1970, com o concerto "Três Séculos de Música Nordestina - do Barroco ao Armorial" e com uma exposição de gravura, pintura e escultura.

Dedicou-se também à prosa de ficção, publicando o Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta (1971) e História d'O rei degolado nas caatingas do sertão / Ao sol da Onça Caetana (1976), classificados por ele de "romance armorial-popular brasileiro".

Foi idealizador do Movimento Armorial, que tem como objetivo criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste – como a música, dança, literatura, teatro, entre outras expressões artísticas. A dialógica vida e ideias revelam um Suassuna universal, que se põe questões existenciais comuns a todo os homens de todos os tempos lugares, e favorece a unidualidade que enfoca a diferença num primeiro instante, mas esforçando-se em ultrapassá-la, para ampliar o olhar na direção de territórios mais amplos.

O amor pela arte popular culmina no movimento Armorial, ~~é~~ uma iniciativa artística que tem como objetivo criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura

popular do Nordeste Brasileiro, do qual é um dos fundadores. Tal movimento procura orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas: música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras expressões.

Em 1976, na UFPE, defendeu a tese de livre-docência *A Onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Aposenta-se como professor em 1994. Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, no Governo Miguel Arraes (1994-1998). Considerado por muitos um grande romancista e incansável defensor da cultura popular, em agosto de 1989 Suassuna foi eleito por aclamação para Academia Brasileira de Letras, tomando posse em maio de 1990. Membro da Academia Paraibana de Letras e Doutor Honoris Causa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2000). Suassuna sempre se preocupou com o aspecto cultural, principalmente no Nordeste brasileiro.

2. O Auto da compadecida

texto
 Dentre muitas obras escritas pelo autor, o *Auto da Compadecida*, de 1955, teve um papel de destaque em sua trajetória. O caráter universal dessa obra se faz presente quando Ariano aborda temas como a avareza humana. Relatando o medo da morte e paradoxo do homem entre o mundano e o espiritual é do problema em seu caráter macro o que está em pauta e não seu aspecto isolado. Essas marcas permitem que uma criação brasileiríssima, que é o auto da compadecida, faz dela uma obra universal e de seu autor um imortal.

Auto da Compadecida foi representada no Primeiro Festival Nacional de Amadores, em 1957, no Rio de Janeiro, tendo sido premiada. Com isso ganhou destaque nos grandes centros teatrais do sul do País. Ariano Suassuna, ganhando vários prêmios no Nordeste, no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde conquistou as companhias profissionais.

O texto propõe-se como um auto. Dentro da tradição da cultura de língua portuguesa, o auto é uma modalidade do teatro medieval, cujo assunto é basicamente religioso. Assim o entendeu Paula Vicente, filha de Gil Vicente, quando publicou os textos de seu pai, no século XVI, ordenando-os principalmente em termos de autos e farsas.

Essa proposta conduz a que a primeira intenção do texto está em moldá-lo dentro de um enquadramento do teatro medieval português, ou mais precisamente dentro das perspectivas do teatro de Gil de Vicente, que realizou o ideal do teatro medieval um século mais tarde, isso no século XVI, portanto, em plano Quinhentismo [estilo de época].

O texto propõe-se como resultado de uma pesquisa sobre a tradição oral dos romanceiros e narrativas nordestinas, fixados ou não em termos de literatura de cordel. Propõe, portanto, um enfoque regionalista ou, pelo menos, organiza um acervo regional com vistas a uma comunicação estética mais trabalhada.

A síntese de um modelo medieval com um modelo regional resulta, na peça, como concebida pelo Autor. Se verificarmos que as tendências mais importantes do Modernismo definem-se no esforço por uma síntese nacional dos processos estáticos, poderemos concluir que o texto do Auto da Compadecida se insere nas preocupações gerais desse estilo de época, deflagrado a partir de 1922, com a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Um modelo característico dessa síntese se encontra em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1927, e em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa [1956], entre outros.

Na criação do texto literário *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna fundiu o real e o imaginário, o humor e a crítica; retratou a realidade de uma sociedade, cujas personagens tentam driblar a injustiça e as desigualdades pela subversão da ordem estabelecida. A obra é uma síntese da religiosidade e da cultura popular brasileira. A tradição está presente de várias formas e uma das mais visíveis é a tradição religiosa. A peça inicia-se com um auto de Páscoa, uma festa religiosa de origem popular, preservada por judeus e cristãos. Na expressão da religiosidade, Ariano Suassuna reproduz o modelo de textos religiosos encenados em procissões e átrios e, assim, mantém a tradição medieval e renascentista.

Todas as histórias foram recriadas a partir do universo da poesia popular brasileira, o cordel; foram alinhavadas em romances e histórias populares do Nordeste e na tradição circense, expressa na dupla João Grilo e Chicó: o Palhaço e o Besta. Marcada de força poética e popular, de catolicismo, de simplicidade nos diálogos, podem-se ver na peça tipos de personagens nordestinas e, também, nelas se vê o tipo bem brasileiro, aquele que “dá um jeitinho”. O catolicismo se faz presente na representação do apego que os nordestinos têm a Deus e no grande medo do Diabo. O texto é retrato da sociedade brasileira em que a figura humana, mesmo na miserável labuta, torna-se engraçada.

As histórias parecem ser cômicas e trágicas, nos caracteres de suas personagens, na grandeza de sua fé, na ingenuidade e na esperteza de alguns, na desventurosa sina de outros, no poder de poucos sobre muitos e, principalmente, na crença na vitória do amor e da justiça divina. Elucida-se que a obra é um documento da nossa cultura brasileira, no binômio nacional-popular.

Verificou-se, também, no aspecto mítico, a religiosidade católica devocional típica ao meio nordestino, com seu misticismo e princípios éticos à moda sertaneja. A presença da Virgem Maria reafirma este catolicismo. Ela é a virgem maternal, mãe dolorosa, é a mediadora que pelo amor interfere a favor dos homens. É em torno da Virgem que se criou a devoção mariana, devoção que distinguiu o catolicismo devocional do oficial.

O texto é uma sátira social, uma crítica à Igreja, cujos representantes subvertem a ordem perante o poderio dos coronéis. Nele, podemos identificar 139 elementos da nossa sociedade brasileira, tais como linguagem, hábitos, costumes; um brasileiro engraçado, satírico, engenhoso, capaz de driblar as mazelas sociais e sobreviver a todos os percalços impostos pela vida. Destaque na obra em estudo é a carnavalização do sagrado expressa nas intervenções de João Grilo no tribunal composto por Nossa Senhora, Manuel e o Diabo; nas reclamações feitas pela dupla o Palhaço e o Besta quando vão pagar a promessa a Nossa Senhora; na crítica de João Grilo com relação ao conhecimento que o católico tem da Bíblia. Carnavalizada também é a crença nordestina em Nossa Senhora e no Padre Cícero, expressa na atitude de Severino que se deixa assassinar por acreditar que assim encontraria o religioso que lhe teria enviado o recado por Chicó.

Sua dramaturgia católica vem das formas medievais com características populares e folclóricas e uma religiosidade simples, sadia, irreverente, presidida pela graça, com a condenação dos maus e a salvação dos bons. Seu teatro funde o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal

Uma das maiores qualidades ^{do} autor Ariano Suassuna é sem dúvida perceber que: sendo o homem o mesmo em qualquer lugar do mundo, as paixões e os problemas vividos pelos sertanejos são iguais aos de qualquer ser humano. É por ter ~~entendido~~ enxergado isso ele, com grande sutileza entendeu que o Sertão é um cenário imensurável, no qual o homem sertanejo, como qualquer outro, coloca para si mesmos as questões existenciais comuns a todos os homens de todos os tempos e lugares. O que nos leva a compreensão que quando escritores como

Suassuna pintam o sertão em suas obras estão, de fato, recriando o mundo. O texto de Ariano Suassuna representa a cultura popular e a religiosidade do povo brasileiro. Assim, as ações e representações da cultura popular nordestina constituem o alicerce dos trabalhos de Ariano Suassuna.

Em *Auto da Compadecida*, a busca pela identificação da tradição popular, e dos símbolos representantes do imaginário nordestino, evidencia a preocupação do autor a qual não se limita às características do meio nordestino, e sim, se expande na investigação pela consciência de uma cultura popular nacional. A temática religiosa de sua obra relaciona diferentes aglutinações sociais, além de simbolizar o significado que assume o caráter nacional no cotidiano popular. Desta feita, a investigação de seu texto teatral revela uma identidade coletiva que assegura a perpetuação de uma cultura popular e, ainda, o resgate da memória nacional pela presença constante dos símbolos regionais e ou universais, marcantes em determinada sociedade.

No tocante a forma o aspecto religioso, observam-se as influências do teatro medieval, considerado a mais importante manifestação da literatura religiosa na Idade Média, presença marcante na dramaturgia de Ariano Suassuna. Destacam-se, também, as categorias do teatro medieval: o caráter religioso e o profano. a tradição medieval, está presente no teatro de Ariano Suassuna, seja na religiosidade, na crítica às instituições religiosas, nas personagens picarescas, e até na presença da Virgem Maria, tradição medieval de destaque no *Auto da Compadecida*.

No *Auto da Compadecida*, há a representação do povo nordestino, suas crenças, lendas e também o retorno à cultura medieval, num teatro religioso, moralizante e crítico à sociedade injusta e desigual dos tempos dos coronéis. Sociedade que, ao longo de décadas, não se transformou em relação às disparidades sociais e aos desmandos da classe dominante em detrimento do camponês, do homem rural representado no amarelo João Grilo.

O seu encanto da obra de Suassuna está nesse ar de ingenuidade que a caracteriza, na singeleza dos recursos empregados, no primarismo do argumento,

tudo a nosso ver perfeitamente dentro do espírito popular em que a obra se inspira e que quer manter. A linguagem simplória não deve chocar ninguém. É a rusticidade das personagens e do ambiente retratados, tão pouco. Em Gil Vicente encontramos coisas muito piores. Com expressões por vezes rudes e outras pitorescas, o autor conseguiu um diálogo eminentemente teatral, vivo e saboroso, colorido e descritivo, popular sem ser vulgar e paradoxalmente literário, nada tendo de precioso ou luxuoso. E essa pseudogrosseria e o jeito direto de indicar situações ou comenta-las não lhe tiram o sentido cristão que lhe encontramos. É preciso não esquecer que se quis evocar uma representação de circo, uma farsa muito marcada, portanto, em que a caricatura tinha de ser forte. Quanto à maneira como são apresentados o bispo e o padre, além do que ficou dito acima, forçoso é reconhecer não ser absurdo admitir a existência de maus sacerdotes.

Para o autor, o circo é uma das imagens mais completas da estrada representação da vida, do destino do homem sobre a terra. O Dono-do-circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo. No combate ao mundanismo da Igreja, a trama está nas simplificações mais fáceis, expressas, na verdade, em anedotas e achados de grande efeito sobre o público. Assim, combate-se o preconceito de cor, ridiculariza-se a chicana do palácio da justiça, brinca-se com a ignorância católica da Bíblia; é o império da vitória do fraco sobre o forte, do humilde. Auto da Compadecida é marcado de recursos primitivos como, por exemplo, um julgamento no outro mundo. O texto se aproxima dos autos vicentinos ou dos milagres antigos de Nossa Senhora. A estrutura é de acordo com seu espírito de improvisação. As personagens dão a impressão de que surgem à mercê dos acontecimentos, são chamadas a participar da ação.

O próprio autor, ao agradecer as manifestações que lhe foram feitas no fim da última representação de sua peça, no Teatro Dulcina, reafirmou o sentido católico da mesma, lembrando, a propósito de sua personagem, o famoso bispo Cauchon, que se fez instrumento da política dos ingleses, queimando na fogueira sua compatriota Joana d'Arc, do que resultou venerar a igreja uma santa por ela própria martirizada.

E foi, até falando dessa figura, ~~se não nos enganamos~~, que Georges Bernanos disse que a Igreja eram os seus santos e não os seus padres... Além do mais, no julgamento - verdadeira chave para a compreensão do sentido da peça - Nossa Senhora explica que a visão que dessas figuras nos é dada é a da língua do mundo, portanto piorada, do mesmo modo que pela acusação do diabo. E um ponto importante, nesse particular, é o fato de ao lado dos dois maus padres, ser colocado um bom, o frade, secretário do bispo, cujo processo de santificação se anuncia.

A apresentação da figura ^dDe modo um tanto caricatural não nos deve fazer incidir em equívoco. O tom é o da peça e - note-se - dele são excluídos o Cristo e Nossa Senhora. No mais, o frade sugere um pouco à maneira como Roberto Rossellini concebeu São Francisco e seus companheiros no famoso filme Francisco, Arauto de Deus, a pureza angelical, a santidade, o desligamento das coisas do mundo, do modo como é indicado no v. 8 do cap. 18 do Evangelho segundo São Mateus: tornar-se igual às crianças para poder entrar no reino do céu.

O sentido moralizante, moralizantes do ponto de vista cristão, no Auto da Compadecida, está, aliás, presente tanto na linha geral, como em inúmeros de seus pormenores, que não seria possível evocar aqui. É lógico, porém, que 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, apresentada com a simplicidade do espírito popular, da fé simples, sem complicações, do povo, quase sempre a mais autêntica.

Não queremos silenciar sobre uma fala que tem sido muito discutida. Quando João Grilo se espanta ao ver o Cristo negro, este responde que veio assim para mostrar que para ele tanto faz ser branco como preto, uma vez que não é "americano para ter preconceito de cor, em primeiro lugar, durante a guerra houve bases americanas no Nordeste, cujo ambiente e mentalidade a peça evoca. Possivelmente seus ocupantes, com a inabilidade característica que manifestam no trato com outros povos, deram abundantes provas desse seu lamentável sentimento.

Portanto, a repulsa pode ali ser suficientemente forte, para que o autor se sentisse levado a trazê-la para sua peça. Em segundo lugar, esse preconceito realmente revoltado, como um dos sentimentos mais anticristãos que possam existir; a sua presença - com a sabida intensidade - num povo que é ou pelo menos pretende ser um paladino da liberdade e da democracia é algo que clama ao céu. Noutro trecho da cena do julgamento, quando João Grilo procura recorrer a mais uma esperteza, para livrar-se da acusação do diabo, Cristo o adverte: "Deixe de chicana, João. Você pensa que isto aqui é o Palácio da Justiça?"

Tanto ~~de~~ pois dessa réplica, como da referente ao preconceito de cor - das três vezes em que vimos a peça no Dulcina - o povo ~~pro~~rompia em aplausos. Era a emoção irresistível de sentir o Cristo do seu lado, pois a justiça, infelizmente como é praticada, sufocada por formalismos e complicações que possibilitam a deturpação de seus verdadeiros objetivos, é antes uma ameaça que uma garantia aos olhos do povo. Acusa ainda o Cristo o diabo de ser "meio espírita" e conseqüentemente de ter a "mania de ser mágico". Esses e outros trechos do Cristo e de Nossa Senhora 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 idéia da simplicidade nas relações dele com os homens, essa compreensão da vida e fé na misericórdia, nos parecem aspectos primordiais no sentido religioso da obra, sobre o qual muito haveria que dizer, não nos tivéssemos já alongado demais.

Por isso, limitemo-nos a lembrar a compreensão das faltas humanas, atribuída a Nossa Senhora, que, como mulher, simples e do povo, as explica e pede para elas a compaixão divina. Mesmo para aqueles que "praticaram atos vergonhosos", pois "é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem". "A carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas". Levados pelo medo, "os homens terminam por fazer o que não presta, quase sem querer". E como o diabo - por nunca ter sido homem - não entende o que é o medo, as personagens explicam que é o medo da fome, do sofrimento, da morte e da solidão. Por medo desta o padeiro tudo perdoava à mulher. Essa solidão que o

próprio Cristo viveu em Getsêmani e a sensações de abandono que sentiu na Cruz.

De tudo o que ficou dito, o leitor concluirá que é um programa da humanidade, com suas misérias, suas fraquezas, mas também suas razões de consolo e esperança, que "A Compadecida" evoca. É esse, justamente, o grande mérito do autor e a evidência da qualidade de sua obra: ter conseguido, a partir de uma situação local, regional, típica mesmo, compor um quadro de significação universalmente válida.

O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado. O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo, numa idéia excelente de Clênio Wanderley, que a peça sugeria) pode apresentar uma entrada de igreja à direita, com uma pequena balaustrada ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior. A saída para a cidade é à esquerda e pode ser feita através de um arco. Nesse caso, seria conveniente que a igreja, na cena do julgamento, passasse a ser entrada do céu e do purgatório. O trono de Manuel, ou seja, Nosso Senhor, Jesus Cristo, poderia ser colocado na balaustrada, erguida sobre um praticável servido por escadarias.

Mas tudo isso fica a critério do ensaiador e do cenógrafo, que podem montar a peça com dois cenários, sendo um para o começo e outro para a cena do julgamento, ou somente com cortinas, caso em que se imaginará a igreja fora do palco, à direita, e a saída para a cidade à esquerda, organizando-se a cena para o julgamento através de simples cadeiras de espaldar alto, com saída para o inferno à esquerda e saída para o purgatório e para o céu à direita.

Em todo caso, o autor gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno. Agradece ainda o autor a seus amigos Jean Louis Marfaing, José Paulo Moreira da Fonseca e Henrique Oscar as críticas que fizeram ao quadro final da peça e

que resultaram em sua modificação para a forma em que vai finalmente escrita aqui.

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

3. O Nordeste no Auto da Compadecida

Ariano herda de seu pai João Suassuna a paixão pela cultura popular. Amante da cultura popular seu pai costumava receber em casa, como hóspede, o escritor cearense Leonardo Motta, para juntos ouvirem cantadores, lerem, e anotarem cantigas. O amigo Motta transcrevia versos dos cantadores, dos autores dos folhetos. Esse fato marcaria o autor pelo seguinte, ele já conhecia o cantador, mas quando leu os livros dele, deu a importância devida, pois percebeu que aquilo era objeto de livros.

Na obra O Auto da Compadecida, há a representação do povo nordestino, suas crenças, lendas e também o retorno à cultura medieval, num teatro religioso, moralizante e crítico à sociedade injusta e desigual dos tempos dos coronéis; sociedade que, ao longo de décadas, não se transformou em relação às disparidades sociais e aos desmandos da classe dominante em detrimento do camponês, do homem rural representado no amarelo João Grilo.

A temática religiosa de sua obra relaciona diferentes aglutinações sociais, além de simbolizar o significado que assume o caráter nacional no cotidiano popular. Desta forma, a investigação de seu texto teatral revela uma identidade coletiva que assegura a perpetuação de uma cultura popular e, ainda, o resgate da memória nacional pela presença constante dos símbolos regionais e ou universais, marcantes em determinada sociedade.

A literatura de cordel chegou à Península Ibérica por volta do século XVI e é denominada, de início, de pliegos sueltos na Espanha e de folhas soltas, ou volantes, em Portugal. Neste país, no século XVIII, era comum entre os portugueses a expressão literatura de cego devido à lei promulgada por Dom João V, em 1789, permitindo à Irmandade dos Homens Cegos de Lisboa negociar esse tipo de publicação. É por intermédio dos portugueses que o cordel chega ao Brasil, precisamente na Bahia, a capital Salvador, e daí se irradia para os outros estados do Nordeste.

A denominação cordel surge do fato de os folhetos ^{serem} impressos em linotipo, capa ilustrada com xilogravura de uma cor simples, de gramatura baixa e dobrada

também de forma simples, começaram a serem vendidos nas feiras do Nordeste, pendurados com grampos num cordão que é uma espécie de varal. Galvão (2001, p. 55), citado por Aléssio (2004), afirma que a denominação literatura de cordel foi atribuída aos folhetos brasileiros pelos estudiosos, a partir de um tipo de literatura semelhante ao encontrado em Portugal. Na Espanha e em Portugal, costumavam-se pendurar livretos e cordões nas feiras populares.

São desconhecidas as razões por que o cordel conheceu grande desenvolvimento no Nordeste brasileiro. Segundo Galvão (2001, p. 27) “emerge de muitas explicações a naturalização do Nordeste, que aparece de maneira homogeneizada, a-histórica e predominantemente rural.

Assim, o grande desenvolvimento do cordel explicar-se-ia por ser o Nordeste uma região de atraso, imobilidade, folclore e ruralismo. A literatura de cordel, nessa perspectiva, seria uma produção rude, ingênua, rústica, arcaica e rural, cuja existência seria ameaçada pelo progresso da vida moderna. Desta forma, a literatura de cordel, como meio de comunicação, caracteriza-se por ser um diálogo ou uma narrativa na qual o cordelista tem a intenção de travar, com o ouvinte ou leitor, uma conversa.

A comunicação entre o ouvinte e o cordelista é marcada pela intenção do último de convencer o público acerca da veracidade de suas histórias. Ao mesmo tempo em que cria mitos ou lendas em torno da religiosidade, da visão tripartida entre Céu, Terra e Inferno, o cordel contribui para a reflexão e reelaboração de valores transformando uma realidade social. É válido ressaltar que, só em 1750, surgem os primeiros criadores da literatura de cordel oral. Antes disso, só os portugueses criavam seus cordéis, escritos, e eram conhecidos como poetas de gabinete ou poetas de bancadas.

Galvão (2001, p. 33) afirma que o primeiro folheto impresso é de Leandro de Barros, maior representante desse tipo de literatura. O apogeu da literatura de cordel se deu entre 1930 e 1940. Nessa época, o cordel era de consumo da população interior do Nordeste e seu papel era informação, lazer e socialização. Eram os folhetos lidos em voz alta em reuniões de parentes e vizinhos.

Assim, o cordel era considerado o Jornal do sertão. As notícias chegavam ao interior nordestino por meio dele e, através dele, o leitor procura sua identificação, reproduzindo-a de acordo com a realidade. Por sua vez, o poeta estabelece um elo entre o real e o imaginário. Vê-se aqui o importante papel do cordel, pode-se dizer que ele foi a mídia na região.

Na produção do cordel nordestino, destaca-se a cidade de Juazeiro do Norte. Isso se deu com a chegada de José Bernardo da Silva que fundou a Tipografia São Francisco e se tornou um dos maiores divulgadores dos folhetos de cordel no Ceará. Tem-se em Padre Cícero, fundador da cidade e maior guia espiritual, a figura legitimadora da literatura de cordel o que transformou a cidade numa referência e foco deste estilo literário. Juazeiro do Norte também seria o palco testemunho do surgimento da Sociedade dos Cordelistas Mauditos. Este grupo formado por jovens poetas, vindos dos bancos universitários, promoveu uma revolução no campo da poesia popular. Oliveira (2003) salienta que o grupo surgiu da necessidade de um grito de alerta.

Os Mauditos acreditam que o cordel não pode ser apenas o deleite, o prazer e o entretenimento. Esta manifestação artística tem compromisso com a educação e com a reflexão. Portanto, eles escrevem temas sobre o feminismo, preconceito, sexualidade, drogas, sexo, contestação social e outras questões não discutidas na região. Segundo a Sociedade dos Cordelistas Mauditos, os cordelistas tradicionais têm profundo valor artístico e literário, porém a maioria dos temas por eles abordados reforça ideologia da classe dominante: a opressão, a submissão, o desrespeito à dignidade humana.

Segundo Ângelo (1996), citado por ^{*} Resende (2006), a partir de 1950, os nordestinos migram para o Centro-Sul do país e com eles trazem o cordel. Os próprios cordelistas afirmam em entrevista concedida a Assis Ângelo, que as condições de vendas dos folhetos eram melhores no Rio e São Paulo que no Nordeste.

Não consta na bibliografia

A partir da década de 60, devido a uma crise e a seu público se modificar, o cordel torna-se de interesse dos estudantes e turistas estrangeiros. Com isso, passa a ser vendido nas livrarias e lojas de artesanato. Percebe-se a mudança na forma de fazer a literatura, no público alvo, os cordelistas que antes, em sua maioria, pertenciam à zona rural, agora têm mais acesso à cultura letrada. Destaca-se ainda que, se antes, o cordel exercia a função social de alfabetizar, hoje procura resgatar a utilização da literatura popular em sala de aula, no intuito de contribuir com a valorização da cultura nacional.

A literatura de cordel é fonte inspiradora da obra literária de Ariano Suassuna do Movimento Armorial, intervenção consistente na cultura brasileira. Para autor, o cordel é uma forma de expressão que envolve a Literatura, a Música e as Artes Plásticas, seja no contar histórias, nos cantos de versos ou nas ilustrações de capa de folhetos. A criação das obras mais significativas de Suassuna está embebida dessas três expressões. No cordel, o teatro está presente na ação do cordelista em recitar, cantar seus versos e mudar de postura, de voz, atuando como personagem e ou como narrador diante do seu público, na interpretação de seus diálogos.

O contato de Ariano Suassuna com leitura de cordel e com outras leituras se deu durante toda a infância do autor. O incentivo à leitura de folhetos de cordel intensificou-se quando Ariano Suassuna encontrou na biblioteca de seu pai, dentre outros livros, O sertão alegre, cujo assunto é os causos dos poetas populares cearenses. Leonardo Motta, escritor do livro, dedicou-o a João Suassuna, pai de Ariano. Assim, Ariano Suassuna descobriu que aqueles folhetos que tanto lhe davam prazer eram também de grande valor por quem escrevia livros. Em entrevista à revista Continente Multicultural, Ariano fala da experiência com as formas populares em sua vida. Segundo ele, seu primo, levava-o para ver no mercado popular de Taperoá um espetáculo de mamulengos.

O dramaturgo comenta que a personagem principal da pequena peça dos mamulengueiros era um negro, Benedito. E que outra personagem mandava Benedito soletrar esqueleto e assim, o negro dizia: "Escai-cai-esquelé-teo-tó, calça, colete e paletó" (Revista Continente **M**ulticultural), A personagem era

engraçada o que chamou a atenção de Suassuna. Vale mencionar que mamulengos são, sem dúvida, uma das atrações infantis que mais atraem pessoas de todas as idades. No teatro de mamulengos, os bonecos conversam com a plateia que responde as questões levantadas, havendo total interação entre público e personagem na estória.

Originou-se na Idade Média, quando a Igreja se valeu do teatro de marionetes para difundir o espírito religioso no intuito de atrair a atenção dos fiéis de maneira direta e objetiva. No Nordeste brasileiro, o mais famoso mamulengueiro foi o doutor Babau (LIRA, 2002, p. 2). Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil (~~SETEMBRO~~; 1971) afirma Suassuna: "A literatura de cordel é a fonte autêntica de uma literatura nos termos que eu busco uma literatura brasileira feita à margem da civilização urbana e suas influencias cosmopolitas".

No teatro suassuniano, os folhetos, via de regra, têm estrutura narrativa nitidamente marcada – situações e personagens típicas e encadeamento rigoroso de segmentos narrativos deixam claro o seu funcionamento. Através de uma análise textual inspirada nos estudos da narratologia pode ser visualizada a passagem do texto popular ao texto letrado, a reescritura que se torna recriação por um artista culto, para outro público, numa outra linguagem, a do teatro (MATOS, 1988, p. 236). No que se refere aos temas, segundo o autor, são universais encontrados em contos tradicionais e fabliau medievais.

O mundo suassuniano tem como particularidade geográfica a capital literária Taperoá, pequena cidade dos Cariris Velhos no sertão da Paraíba. Taperoá foi o espaço da infância do dramaturgo. Ali viveu dos seis aos quatorze anos. Estudou, descobriu a caça nas fazendas. Sua relação com o sertão, com a terra, passa obrigatoriamente por Taperoá. Essa relação é dupla. O homem pertence ao sertão quanto o sertão lhe pertence e reencontrando o caráter movediço já evocado, o sertão cresce na proporção das dimensões do mundo. Observam-se aqui a identidade do homem com a terra, suas raízes jamais esquecidas (MATOS, 1988, p 72).

✕ Não consta na bibliografia

Outra referência emblemática da obra de Ariano Suassuna é o ^eCirco. Vale lembrar que o ^eCirco, nessa época, trazia consigo o teatro e o cinema. Este se efetivava com a projeção de filmes os quais deixavam a platéia, pouco acostumada com esses espetáculos, deslumbrada; aquele se efetivava na encenação dos chamados dramas. No circo, Ariano conheceu o palhaço Gregório a quem fez elogio ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras, em (data)

O autor, ao falar do teatro, diz que não gostaria de imitar nem o teatro francês, nem o alemão, nem o americano. Assim buscou na literatura de cordel inspiração para fazer teatro. Suas peças são aos moldes do teatro medieval tanto no religioso quanto no profano. No primeiro, têm-se ilustrações bíblicas: mistérios e milagres; já no segundo, destacam-se a farsa, a comédia italiana e o circo. Das leituras da adolescência e tragédias da infância, o dramaturgo construiu uma visão de mundo marcada pelo sentimento religioso, o qual se manifesta em imagens mitológicas e literárias, mais do que religiosas e filosóficas, o que se pode ver principalmente no Auto da Compadecida (TAVARES, 2007, p. 39).

A dramaturgia de Ariano Suassuna não tem caráter homogêneo. Do popular, procedente das tradições de variadas fontes do povo humilde do Nordeste, recriado e desenvolvido por Suassuna numa visão crítica e envolta de ternura, evoluiu-se para o cômico. Este resultante do jeito de ser alegre do nordestino e da disposição do autor para a comédia. Desta feita, pode-se dizer que o Auto da Compadecida é obra de transição.

O teatro, isto é, o texto teatral é uma forma cultural, diferente de outras formas culturais que têm no texto seu veículo de comunicação. Uma peça teatral, portanto, não é a mesma coisa que um romance, um conto ou um poema, esse últimos indicativos de outra forma cultural, a Literatura.

Em linhas gerais, o teatro recebe um impacto muito maior dos condicionamentos de um dado momento histórico, do que, por outro lado, recebe a literatura. Esses impactos se refletem na temática, no tratamento do assunto, nas técnicas propriamente teatrais cenarização, cenografia, ritmo, iluminação, etc. Por outro

lado, uma peça teatral pode descobrir motivos de criação em outras modalidades essas que podem ou não interessar à Literatura.

Uma tragédia de Ésquilo, concebida nos elementos estruturais da cultura grega clássica, pode adquirir uma roupagem interpretativa moderna, e, como representação de um texto, ser perfeitamente assimilável pelo público contemporâneo, tornando-se com isso uma peça moderna.

O grande dramaturgo brasileiro, Guilherme de Figueiredo, compôs uma série de textos do teatro moderno brasileiro, que consistem na imposição de uma nova "roupagem" a determinados temas da cultura grega clássica.

Em resumo, quando tentamos verificar a que estilo de época se liga um texto teatral, deveremos fazê-lo, não em função de critérios válidos para a Literatura, mas em função de critérios possíveis para a história do teatro.

A História tem registrado, ao longo do surgimento da humanidade, o interesse do homem em contar histórias, relatar "causos". Primeiramente, o homem registrava nas paredes das cavernas as suas caças, seu meio de sobrevivência, seu modo de vida. Essas pinturas rupestres significam a capacidade de o ser humano contar seus relatos antes mesmo de dominar a linguagem oral. Com o evoluir da raça humana, esse desejo de relatar aventuras foi sendo reforçado com a presença cada vez mais constante da imaginação. Assim, o momento de contação de histórias deixou de ser uma oportunidade única e exclusiva de evidenciar o modo como uma determinada tribo caçava ou plantava, para simbolizar a cultura desse povo e fortalecer suas identidades.

O ato de reunir-se em volta do homem mais idoso do clã, o sábio local, para ouvir os enredos que identificavam os costumes daquele agrupamento social hoje é intitulado de literatura, o ato de ficcionalizar a partir da realidade, de forma ágrafa ou escrita. E mais, tais composições passaram a ser posteriormente encenadas, atribuindo um dinamismo ainda maior e dando corpo à imaginação do autor, surgindo, então, as representações teatrais, a materialização dos enredos construídos.

Dessa forma, a literatura, como uma das manifestações artísticas produzidas pelo homem, vem expondo os ensejos e as ideologias da humanidade que sempre renova sua disposição de criar, recriar, entreter e informar os pensamentos, as falhas, os desejos do homem para si mesmo. Essa relação entre literatura e sociedade é algo patente, mas esse engajamento literário não deve sobrepor-se ao seu caráter lúdico, mas se alia a esse ludismo no intuito de que, se houver denúncia social, que ela seja apresentada ficcionalmente, aliás, é tal característica que diferencia a Literatura de outros campos do saber, como a História, por exemplo; é exatamente essa apropriação evidente da ficção que distingue e especializa a Literatura.

Percebemos uma busca por uma maior penetração do livro em camadas não atingidas anteriormente, logo, uma literatura que enfoque a realidade e o cotidiano de tais camadas atrai-as a um mundo outrora desconhecido, a leitura. Indubitavelmente, o povo quer ver-se retratado, reconhecer-se naquilo que lê. Essa adequação da realidade à ficção se justifica no fato de que "todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas. (...) Por conseqüência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana." (DURAND, 2001, p. 41).

Suassuna, para escrever o *Auto da Compadecida*, utilizou-se do imaginário nordestino. Logo, serviu-se da imagem e do sonho de um povo simples, mas de cultura fértil, distante ainda das amarras do conhecimento empírico e, por isso, livre para sonhar, criar, idealizar. A liberdade do autor em criar um enredo cheio do folclore de uma região é a mesma liberdade do homem simples Chicó, contador de histórias, o expressivo representante de uma literatura oral, tão desvalorizada pelo advento da tipografia e relegada a segundo plano pelos mercados editoriais.

A obra do autor paraibano, assim, consegue sensibilizar e fazer rir alguém que desconhece a situação político-social retratada no livro, escrito para ser montado nos palcos, mas que também fora transposto para a televisão e para o cinema.

Não consta na bibliografia

Isso acontece na medida em que uma obra torna-se espelho não somente da região que retrata, mas seu domínio ultrapassa essas delimitações geográficas.

No referido livro, não está somente em enfoque a história e cultura nordestinas, mas está no viés da formação identitária nacional. Segundo ^{*}Laraia (2003) "A participação do indivíduo em sua cultura é sempre limitada; nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos de sua cultura." (p. 80). O Nordeste não é o Brasil, mas também o é, ou seja, exterioriza-o, esclarece-o, materializa-o enquanto ambiente concreto, em paralelo ao país como uma idealização de nação.

Suassuna utiliza-se, então, de uma região que perdera a hegemonia econômica e política, mas manteve a diferença cultural, e é o que o *Auto* pretende explicitar, assegurando o lugar "Nordeste" no cenário nacional, reafirmando conceitos culturais sem juízos de valores. Emitir juízos reduziria a obra a um sentimento de vaidade; dessa forma o sul-sudeste arrebataria a primazia cultural em detrimento das outras regiões, visto que o domínio econômico costuma sufocar as outras vozes, as outras manifestações, com a homogeneidade cultural. Suassuna, ao contrário, defende em sua obra a multiplicidade de estilos, de modos de vida, de capacidade de pensar e agir.

Os contrários não se opõem, mas se atraem, eis aí a formação da identidade brasileira: o heterogêneo que resiste à imagem de uma nação homogênea. Na obra ^{de} Suassuniana observa-se a existência de personagens populares, desempenhando uma comicidade através da linguagem, da simplicidade, da ingenuidade e da fome. A luta pela sobrevivência é retratada com ar risível. Ao contar a história de João Grilo e seu companheiro de trapaças e espertezas, Chicó, para resistir à fome e à pobreza, Suassuna relata a difícil vida do sertanejo, não se distanciando da realidade política. João Grilo, o amarelo farsante, é, contraditoriamente, aquele que busca a integridade de uma sociedade que o mutila e que ao mesmo tempo almeja, fazendo com que a personagem ao mesmo tempo em que denuncia tal situação tente agregar-se a ela, por não conhecer outra via de acesso à inclusão social, diante da eificação do meio.

x Não consta na bibliografia

Ao utilizar o Nordeste e algumas de suas figuras, Suassuna apropria-se do típico para afirmar que a identidade nacional é formada a partir de uma série de expressões culturais, micro-identidades que, juntas, compõem uma identidade maior, reforçando o conceito de nação. Grilo e Chicó simbolizam o Brasil, porque, embora este fora colônia de Portugal e sofrera fortes influências de regiões da África e Europa e das diferentes tribos indígenas, o povo brasileiro, aqui representado pelas personagens do *Auto*, não é lusitano, africano ou apenas índio, mas a diversidade retratando a universalidade.

Cabe lembrar ainda que unidade não significa uniformidade, mas harmonia do heterogêneo, logo, no *Auto* observa-se essa experiência de contradições de caráter, de ação; tudo isto forma a alteridade nordestina e brasileira, rompendo, assim, a barreira de classificação de cultura (erudita, popular, de massa). Pode-se objetivar que lidar na contemporaneidade com o conceito de identidade torna-se problemático devido ao processo de globalização.

Há uma tentativa de Suassuna, porém, em traçar o perfil de uma identidade brasileira com base nos excertos coletados da/na região Nordeste do país através das histórias orais e da literatura de cordel, reescrevendo-as pelo seu crivo de interpretação. A originalidade de Suassuna evidencia-se claramente na sua capacidade de visitar outros autores e o próprio folclore, na construção de uma obra de valor artísticoliterário.

O *Auto da Compadecida* é uma rapsódia moderna, porque encerra uma série de pequenos acontecimentos que, de forte carga de lirismo e, ao mesmo tempo, com alto teor epopeico, fazem soar, em seus diversos atos e cantos, um heroísmo diferente, baseado não em feitos extraordinários, mas na incrível capacidade de o sertanejo sobreviver e resistir frente as decepções e agruras.

Cada ato burlesco do *Auto* é também um Canto que exprime a fortaleza do nordestino, do brasileiro, que embora seja homem, muitas vezes traveste-se de herói e obtém forças para enganar a fome, a miséria, as desigualdades sociais, o descaso do governo e viver o dia depois do outro a cantar, sorrir e inventar histórias tão surpreendentes e fascinantes como o próprio *Auto da Compadecida*.

O texto do autor paraibano, adaptado para o cinema é aqui analisado como obra dramática, levando-se em consideração o processo de criação literária, a construção do texto dramático e sua transposição para a sétima arte, respeitando as devidas diferenças de linguagem entre as expressões artísticas. Aproximar literatura, teatro e cinema é traçar o percurso das três a partir da observação e da oralidade, o ser humano sentiu necessidade de registrar as criações humanas; a partir desses registros o homem resolveu encená-los, acrescentando-lhes um caráter cênico ao espetáculo da vida, esse aspecto fescênico foi ampliado contemporaneamente com os recursos cinematográficos. Desse modo, as três expressões se complementam.

2.2 - Obra cinematográfica

A obra dramática, de Ariano Suassuna, ganha notoriedade nacional a partir de sua montagem em 1957 e suas três filmagens, a última ocorreu em 2000. O *Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, evidencia o diálogo contemporâneo entre Literatura e Cinema e, apesar da aproximação do enredo literário e o roteiro filmico, a obra suassuniana possui um tom mais sacro (religioso), enquanto que a adaptação de Guel Arraes apresenta um tom menos moralizante e mais profano.

Evidentemente, algumas outras inferências devem ser notadas na referida adaptação: A película filmada em 35 mm, com 104 minutos de duração é uma espécie de resumo de toda uma tradição da literatura e do *Auto* do escritor, muitas falas das personagens são mantidas originalmente, mas a história não é narrada de maneira integral e, em certas seqüências, episódios são acrescentados ou levemente alterados: a personagem do Major Antônio Moraes no livro possui um filho, enquanto que na obra filmica mudou-se-lhe o sexo.

No filme, a filha do Major, Rosinha, encanta-se por Chicó, com isso o diretor inseriu um romance que no enredo original não existia. Outros personagens também foram criados por consequência disso, como Cabo Setenta e Vicentão – personagens da peça suassuniana *Torturas de um coração* –, que disputam o amor de Rosinha, juntamente com o próprio Chicó, culminando num duelo entre os três, um “truelo”, quando Chicó é salvo por mais uma artimanha criada por João Grilo.

A face pervertida da Igreja e sua reabilitação, mediante o arrependimento dos reverendos, foram fielmente captadas e mantidas no filme, com a vantagem de usar o artifício do *flash-back*, como demonstração do momento em que houve a “correção” dos pecadores. É o que ocorre com as personagens que foram julgadas: os clérigos, representantes de uma Igreja decadente e corrupta, mais amiga do poder e do dinheiro, esquecendo-se da sua missão e da mensagem cristã da fraternidade.

O padeiro e a sua esposa, exemplos de sovinice e luxúria, respectivamente, também adotam decisões de contemplação e regeneração, renovando os votos de amor e fidelidade outrora esquecidos e recuperando o equilíbrio moral da família. Segundo a ideologia do livro, conservada no filme, o homem necessita da religião para ser feliz e salvar-se. É mister agir de maneira harmônica com os ensinamentos religiosos e divinos como única garantia de uma eternidade feliz.

A verdadeira lei da compensação. Mas, ao errar não há uma condenação imediata, pode-se argumentar perante o Tribunal Divino e, apelando ao juiz Cristo e à advogada de defesa, a Compadecida, mesmo sabendo que o algoz, o Encourado, usará toda a sua asserção para conseguir incriminar o ser humano e levá-lo consigo cativo para o inferno.

A cultura nordestina é farta de símbolos religiosos, intrinsecamente ligados à memória sertaneja. O nordestino valoriza o símbolo e a imagem. O sol escaldante do sertão e a aridez da terra fazem com que o homem fortaleça-se mais e enriqueça o seu imaginário de penitência e fatalismo. Esse imaginário e esses símbolos de vivência criam a experiência implícita com a imagem da alteridade explícita, como mostra o texto do autor paraibano transmutado para o cinema.

A ambigüidade e a pluralidade de uma obra literária pressupõem um número considerável de leituras e, por conseqüência de adaptações, mas acima de tudo não é fácil manter a integralidade de uma obra quando da sua transposição, pois aspectos são abordados em detrimento de outros, observações são acrescentadas mediante a visão do roteirista e dos produtores. Logo, a adaptação adquire autonomia. Já que o texto escrito é concebido em sua forma literária, a

sua adaptação é factível da possibilidade de interpretação. Até mesmo porque o filme precisa, antes de tudo, sustentar-se como obra filmica, a fim de não se tornar uma “tradução servil” ligada a intenções pessoais e leituras mesquinhas. Mas convém manter as performances principais, como o elemento central da cultura nas seqüências narrativas do *Auto da Compadecida* no cinema.

Os roteiristas da película optaram, além de basear-se na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, inspirar-se livremente em outros livros. Assim sendo, o episódio do dote de casamento de Rosinha, uma porca deixada por sua bisavó Rosa Benigna Vaz de Meneses, é retirado de *O santo e a porca*, também de autoria do escritor paraibano, e de evidente influência de Molière.

Na película, a figura da porca é utilizada como dote de casamento da filha de Antônio Moraes. Resultado de anos de depósito, o mealheiro encontra-se repleto de moedas e é motivo da ganância de João Grilo, que, em troca de metade do valor em seu interior, trama uma artimanha para promover o casamento entre Chicó e Rosinha. Os predicados exigidos pelo Major para que um pretendente torne-se apto a casar com sua filha é o homem ser doutor e valente, o que Chicó não se encaixa. Eis o desafio de Grilo para criar um enredo capaz de enganar o rico fazendeiro e ainda lucrar as muitas moedas dentro da porca.

O resultado do artifício do amarelo não logra êxito, visto o dinheiro já estar fora de circulação há certo tempo; desse modo, o Major cobra a dívida e exige a retirada da “tira de couro do lombo” de Chicó e, portanto, há a inserção de um trecho de *O Mercador de Veneza*, obra shakesperiana. Na adaptação para o cinema, o acordo firmado entre Chicó e o Major Antônio Moraes tem como finalidade a reforma da igreja para o casamento daquele com Rosinha. Como o amigo do “amarelo” não possuía condição financeira de doar dez contos de réis para tal finalidade, Grilo novamente irrompe com mais uma de suas idéias: a de dar por garantia uma “tira do couro” de Chicó em troca do valor estipulado, e assim, após hipotecar a pele do amigo, João Grilo fia-se na herança de Rosinha para desatar os nós dessa estória por ele criada, o que só se dá com uma falha do contrato, o fato de esse não contemplar a questão do sangue, certamente vertido caso fosse levado a cabo a retirada do couro.

GRILO: Estou cansado dessa agonia de ficar rico, ficar, pobre, ficar rico, ficar pobre.

CHICÓ: E eu tô cansado dessa agonia de ficar inteiro, ficar sem uma tira, ficar inteiro, ficar sem uma tira..

MAJOR: A festa ta muito boa, mas ta na hora de cumprir o contrato.

CHICÓ: É cedo.

MAJOR: Não se preocupe que a faca ta amoladinha.

CHICÓ: O senhor não teria uma anestesia? (...)

GRILO: Uma tirinha só, nenhuma gota de sangue, que sangue não estava no contrato.

MAJOR: Que história é essa?

ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro, ninguém falou em sangue, não foi? (...)

GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue ou o senhor não tira é nada. (ARRAES, 2000, cap. 19)

Mesmo o *Auto da Compadecida*, de Suassuna, sendo originalmente um texto teatral, e, por isso, com diálogos marcados e rubricas explicitadas, o roteiro tem que se adaptar a uma nova linguagem: a cinematográfica. Cabe, então, não só aos roteiristas essa adequação, mas ao diretor do filme a gerência desse trabalho. No referido filme, o diretor Guel Arraes também assina o roteiro, o que possibilita a execução de uma tarefa mais integrada. Há, na obra filmica de Guel Arraes, a recorrência ao *flashback*, como meio de trazer para o presente ações já ocorridas e que não foram vistas pelo espectador. Ao utilizar esse expediente, o diretor resolve o problema dos atos feitos fora de cena ou ao mesmo tempo de outra, o que, no teatro, seria narrado por uma personagem.

Desse modo, todas as cenas da execução do Padeiro e sua Esposa, do Padre e do Bispo são simultâneas ao episódio do julgamento celestial, como exemplo usado pela *Compadecida* para remissão dos pecados. Tal solução apresenta-se como uma prova do poder de Nossa Senhora, que usa sua capacidade de trazer o passado potencializado em imagens e responde ainda aos anseios do espectador, que tem suas dúvidas respondidas quanto aos motivos da remissão

deleção do texto

dos réus. Na justificação de Eurico e Dora, o elo entre o presente e o passado é exatamente uma pintura da Virgem na parede de trás da igreja, usada como pretexto entre o momento do julgamento e o da morte.

O outro efeito é utilizado para assinalar a passagem da cena do julgamento para a terra: o clareamento total da cena. Dessa maneira, Maria e Jesus partem para o céu, enquanto Grilo retorna a Taperoá. A via utilizada por Arraes para contrapor essas duas fases da vida do 'amarelo' é através de um clarão e, assim, mais uma vez cria uma alegoria da mãe e filho representantes da luz. São eles que iluminam o caminho dos pecadores, ao tempo em que identificam uma nova fase no filme e na vida de João Grilo.

O uso de o passado no presente, portanto, torna percebível que o tempo do cinema é sempre o "agora", o momento presente; quando o passado irrompe é sempre um ontem que se torna o hoje. Não há passado nem futuro numa obra cinematográfica, mas tanto o *flashback* quanto o *flasforward* aproximam a cronologia do presente, trazendo as ações para o momento em que o espectador as vê, fazendo com que esse as analise e inteire-se do enredo, para que não haja falhas na passagem do roteiro para a tela, nem a decepção do espectador, ao perceber lacunas deixadas pelo *script*.

Não se pode olvidar que *O Auto da Compadecida* é um filme de humor, daí o cuidado redobrado ao realizar os cortes, pois muitas cenas estão interligadas e para que surja o efeito do riso é necessário que situações sejam apresentadas ao espectador pelo recurso da hilariedade. Logo, o corte deverá ser feito para eliminar espaços, tempos e ações desnecessárias, não para criá-los. Farias, na obra mencionada, consegue usar os cortes com precisão, fazendo com que o filme, mesmo após ter sido visto na televisão, agrade mais de dois milhões de pessoas no cinema comercial.

Assim, analisar a obra de Ariano Suassuna e sua adaptação fílmica é depararse com aspectos das origens culturais brasileiras e fazer uma viagem pelo tempo, voltando a um passado no presente. É vaguear pelas influências ibéricas e mediterrâneas, com passagens pelos clássicos como Molière e Cervantes,

perpassando pela Bíblia e por Shakespeare, articulados com o discurso o popular, utilizando-se do cordel, do bumba-meu-boi e do mamulengo na união do popular com o erudito.

Resumir esta viagem literária de Ariano Suassuna e Guel Arraes em um conceito, embora seja difícil, poder-se-ia tentar aquilo que simboliza de maneira acertada esta problemática: a "intertextualidade". Os autores, nas obras literária e cinematográfica, conseguiram compilar características capazes de torná-las perenes como as demais: lirismo, imaginação, encanto, incômodo, já que não é possível ler/ver o *Auto* e ficar impassível. Questionamentos certamente permearão a mente do leitor/espectador e este será convidado a desbravar traços da identidade brasileira, particularmente a alteridade do sertão nordestino.

Portanto, a beleza do *Auto da Compadecida* é o encontro dos caracteres eruditos que herdou das leituras do seu autor com a compilação das histórias do imaginário de um povo simples, indouto, o que não o impediu de representar uma cultura complexa, rica em detalhes e transposta para o cinema. Ao tomar o erudito e o popular, o *Auto* não se propõe a ressaltar o preconceito que ainda permeia uma sociedade etnocêntrica e maniqueísta, quando todas as manifestações artísticas precisam ser testadas e eferendadas para entrarem no cânone, mas sim, falando do seu lugar e sem o intuito de qualificar ou hierarquizar, tão-somente caracterizar a identidade dos discursos eruditos e populares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ariano Suassuna em O Auto da Compadecida aproxima o Nordeste de Florença a Roma renascentista, pois consegue realizar uma magnífica síntese de tradições: a dos altos da era medieval e a da literatura picaresca espanhola e cultura popular nordestina através da literatura de cordel. Sua visão de mundo contemporâneo, aliada a fé católica, introduz o universo dramático do autor cujo Auto da Compadecida constitui o texto mais popular do teatro brasileiro.

Consegue de forma maestral ampliar a cultura regional a status de universal rompendo com conceitos reducionistas de regionalismo. A obra é uma síntese da religiosidade e da cultura popular brasileira. A tradição está presente de várias formas e uma das mais visíveis é a tradição religiosa. A peça inicia-se com um auto de Páscoa, uma festa religiosa de origem popular, preservada por judeus e cristãos.

Na expressão da religiosidade, Ariano Suassuna reproduz o modelo de textos religiosos encenados em procissões e átrios e, assim, mantém a tradição medieval e renascentista. Todas as histórias foram recriadas a partir do universo da poesia popular brasileira, o cordel; foram alinhavadas em romances e histórias populares do Nordeste e na tradição circense, expressa na dupla João Grilo e Chicó Palhaço e o Besta. Marcada de força poética e popular, de catolicismo, de simplicidade nos diálogos, podem-se ver na peça tipos de personagens nordestinas e, também, nelas se vê o tipo bem brasileiro, aquele que "dá um jeitinho".

O texto é uma sátira social, uma crítica à Igreja, cujos representantes subvertem a ordem perante o poderio dos coronéis. Nele, podemos identificar elementos da nossa sociedade brasileira, tais como linguagem, hábitos, costumes; um brasileiro engraçado, satírico, engenhoso, capaz de driblar as mazelas sociais e sobreviver a todos os percalços impostos pela vida. [Dessa forma viajar pelo universo Suassuniano foi uma experiência impar e de imensurável prazer, toda via ^{do} ~~sambeasse~~ ^{ador - de} que é tarefa impossível findar a licença poética de um autor de tão fascinante e notório escritor, desta forma esse trabalho é apenas uma centelha de luz desse estrela em plena vida.] dispensável

REFERÊNCIAS

- ALESSIO, Renata Lira dos Santos. **A representação social da violência na literatura de cordel sobre cangaço.** *Psicol. Cienc. Professor*, dez 2004, vol. 24, n. 4, p. 52-59, ^{s, dest.} dez. 2004
- ANDRADE, Vivian Galdino de. **Os Usos das 'Imagens em Movimento' na Escola: o que está presente no currículo?** *Revista Eletrônica Espaço do Currículo*, João Pessoa-PB, ano 1, nº. 2, nov. 2008. ^{s, dest.}
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da Literatura de Cordel.** Fundação José Augusto ^{local:} 1977. ~~P-390.~~
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.v.4.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FELIPE, Aurélio Marcos. **Cinema e educação: interfases, conceitos e práticas docentes.** 2006. 191f. Tese (Doutorado em Educação)- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, 2006.
- GALVÃO, A. M. **Cordel: leitores e ouvintes.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MARTINS, Jossefrânia Vieira. **O reino encantado do sertão: um exame da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna.** Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte / Programa de Pós Graduação em História. 2011. (Dissertação de Mestrado) * * *
- MATOS, Geraldo da Costa. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna.** 1988. Macro-área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia de Itaperuna - RJ. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Carangola, MG, 257 p.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura / Maria Aparecida Lopes Nogueira.** - São Paulo : Palas Athena, 2002.
- OLIVEIRA, M. J. **Benditos sejam: uma nova maneira de perceber a literatura de cordel.** Anais do 26. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003. p. 1-13.
- SASSO, Sandra Maria Dal. **Auto da Compadecida: João Grilo e a carnavalização do sagrado.** 2008. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- CENTRO DE ENSINO SUPERIOR JUIZ DE FORA, 2008.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecia.** 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Disponível em:

http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss01_02.pdf, acessado em 20 de janeiro de 2012.

Disponível em:

<http://anacadengue.com.br/?p=786>

[http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/ariano-](http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/ariano-suassuna/ariano-suassuna.php)

[suassuna/ariano-suassuna.php](http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/ariano-suassuna/ariano-suassuna.php), acessado em 15 de janeiro de 2012.

LIRA, Ana. Trovadorismo popular: diversidade faz literatura de cordel sobreviver ao tempo. *Rabisco: Revista de Cultura Popular*, v. 3, p. 1-2, set/out. 2002. Disponível em <<http://www.rabisco.com.br/03/cordel.htm>>. Acessado em 15 de janeiro de 2012.

RESENDE, V. M. *Literatura de cordel: uma aproximação etnográfica ao gênero*, UNB, 2006, p. 410-420. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/137.pdf>>. Acessado em 15 de janeiro de 2012..