



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS- CAMPUS VI**  
**CURSO DE LETRAS: LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS**

**HELAINÉ ELYCA DA SILVA**  
**MARLEIDE MARQUES DA SILVA**

**A apropriação e ressignificação da obra *Auto da barca do inferno* por Ariano Suassuna na obra *Auto da compadecida*.**

**CAETITÉ**  
**2013**

**HELAINÉ ELYCA DA SILVA  
MARLEIDE MARQUES DA SILVA**

**A apropriação e ressignificação da obra *Auto da barca do inferno* por  
Ariano Suassuna na obra *Auto da compadecida*.**

Monografia apresentada ao Departamento de  
Ciências Humanas da Universidade do Estado  
da Bahia como pré-requisito parcial para a  
obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia da Costa Pina

**CAETITÉ  
2013**

**HELAINÉ ELYCA DA SILVA  
MARLEIDE MARQUES DA SILVA**

**A apropriação e ressignificação da obra *Auto da barca do inferno* por Ariano Suassuna na obra *Auto da compadecida*.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito para obtenção do grau de licenciadas em Letras Vernáculas.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Kátia da Costa Pina - UNEB**  
Orientadora

---

**Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Ricardo Tupiniquim Ramos - UNEB**  
Examinador

---

**Prof.<sup>a</sup> Especialista Aparecida de Fátima Brasileiro Teixeira - UNEB**  
Examinador

**CAETITÉ  
2013**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecemos primeiramente a Deus, pela oportunidade de existir e oportunizar os caminhos trilhados até aqui, por não desistir diante a tantas dificuldades encontradas, nos fazendo fortes e vitoriosas.

Aos nossos pais que nos educaram para o caminho do bem, e por serem à base de nossa vida...

Aos amigos e familiares que sempre nos apoiaram com carinho, nos motivando seguir em frente e nunca desanimar diante as barreiras da vida...

Aos professores que sempre nos deram apoio...

E a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que esse trabalho fosse realizado.

## Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo investigar de que forma os textos *Auto da compadecida* e *Auto da barca do inferno* dialogam e quais as relações existentes entre elas. Para tanto, faremos uma abordagem sobre literatura, teatro, em específico teatro popular e suas diversas áreas temáticas como a religiosidade, cultura, história, costumes e crenças da sociedade. Sequencialmente apresentaremos as obras em destaque evidenciando suas características, e de que forma Ariano Suassuna traz influências da oralidade e da cultura popular na peça *Auto da Compadecida*, que se baseia na tradição Europeia no sec. XV, nas peças de Gil Vicente, representando assim o nordeste brasileiro através das condições sociais e econômicas daquela época. A partir dessas discussões faremos uma análise comparativa das obras citadas, a fim de identificar os aspectos abordados pelos autores em questão, ressaltando que, mesmo as obras sendo escritas em épocas diferentes, apresentam características em comum, reconhecidas pela liberdade de ação, de pensamento e de linguagem do homem com o mundo e consigo mesmo.

**Palavras-chave:** Teatro. Cultura popular. Diversidade Cultural. Ariano Suassuna. Gil Vicente.

## **ABSTRACT:**

This study aims to investigate how the texts *Auto da compadecida* e *Auto da barca do inferno* dialogue and what are the relation among them. So do, we will approach about literature, theater, specific in popular theater and its various thematic areas such as religion, culture, history, customs and society beliefs. In sequence we are present the works featured evidencing their characteristics, and how Ariano Suassuna shows influences of orality and of the popular culture in the play *Auto da Compadecida* based on the European tradition in XV, in the plays of Gil Vicente, representing the Brazilian northeast through social and economic conditions of that time. From this discussions we will analyze comparative of this texts to identify the aspects approached by the authors, noting that, even the texts has been written at different times, they have characteristics in common recognized by freedom of the action, thinking and language of man with the world and with himself.

**Key words:** Theater. popular culture. cultural diversity. Ariano Suassuna. Gil Vicente.

## SUMÁRIO

<b>1- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>2- FUNDAMENTOS TEÓRICOS CONCEITUAIS.....</b>	<b>10</b>
<b>2.1 O CONCEITO DE LITERATURA E SUAS RELAÇÕES COM O CONCEITO DE CULTURA.....</b>	<b>10</b>
<b>2.2 TEATRO E TEATRO POPULAR .....</b>	<b>18</b>
<b>3- RELAÇÕES ENTRE AS OBRAS DE GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA.....</b>	<b>10</b>
<b>3.1 GIL VICENTE .....</b>	<b>27</b>
<b>3.2 ARIANO SUASSUNA .....</b>	<b>30</b>
<b>3.3 A RESSIGNIFICAÇÃO QUE ARIANO SUASSUNA FAZ DA OBRA DE GIL VICENTE.....</b>	<b>33</b>
<b>4-CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>51</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Sempre quando estamos estudando um texto, ou lendo alguma história, não pensamos que tal leitura possa ter surgido em outros tempos, ou, quando vemos um importante personagem de um texto que se destaca por sua atuação, não imaginamos que talvez este personagem tenha sido inspirado em textos escritos em outras épocas.

O fato é que tudo o que é baseado no passado permite reviver a cultura e costumes de outros povos tempos depois, tornando-se uma importante ferramenta para a valorização e sobrevivência dessas culturas.

Assim surgiu a obra *Auto da Compadecida*, do escritor paraibano Ariano Vilar Suassuna, que quatro séculos depois revive e ressignifica o teatrólogo português Gil Vicente, num interessante texto que representa os costumes do povo nordestino.

A obra *Auto da Compadecida* foi inspirada na obra *Auto da barca do inferno* de Gil Vicente. Representa o povo simples do sertão, pessoas humildes que trabalham pela própria sobrevivência num espaço onde de um lado está o sofrimento, a miséria de um povo massacrado pela seca e pela fome, povo este que diante de tanto sofrimento possui a esperança de um novo amanhã, de outro lado, uma classe dominadora, poderosa, que esbanja e desfruta da riqueza e de seu alto poder social para massacrar, humilhar, colaborando cada vez mais com o sofrimento do povo. No entanto, uma característica marcante dessa região é que, apesar de tantas dificuldades e misérias, as pessoas não perdem a esperança de um futuro melhor, buscando incessantemente sobreviver neste cenário de vida tão difícil.

*Auto da Compadecida* e *Auto da barca do inferno* são textos marcados pela profunda religiosidade, de característica moralizante, grande comicidade e riso. Tudo isso relacionado a atitudes humanas, seus vícios e virtudes, apresentados em situações cotidianas dos homens do sertão.

Conforme dito, pretendemos neste estudo, investigar as relações entre os textos *Auto da Compadecida* e *Auto da barca do inferno*; evidenciar como Ariano Suassuna ressignifica a obra de Gil Vicente, abordando aspectos como a crítica social, crítica ao clero, religiosidade e preconceito.

Para tanto, este estudo será dividido em quatro seções, para que possamos de forma clara refletir sobre as questões relevantes para a problemática apresentada.

Os estudos e discussões neste trabalho foram fundamentados principalmente nos seguintes pesquisadores: Moisés (2003), Albuquerque Junior (2001), Guerreiro (1983), Garcia (2000), Rebello (1977), entre outros.

Na seção 1, apresentaremos os fundamentos de nossa pesquisa, com base em autores de grande importância para o desenvolvimento do trabalho, que nos ajudam na construção e numa maior compreensão do tema. Abordaremos questões acerca do teatro, discutindo o teatro como texto e como encenação, para chegarmos ao teatro popular, definindo-o, mostrando suas características e abrangência. Posteriormente, apresentaremos a biografia de Gil Vicente e Ariano Suassuna, evidenciando o momento histórico em que estão inseridos, suas temáticas e as possíveis marcas que fundamentaram suas obras.

Na seção 2, apresentaremos as obras, em seguida uma análise comparativa com fragmentos, discutir as relações existentes e de que forma se dá a ressignificação que Ariano Suassuna faz de Gil Vicente em todos os termos.

Concluiremos com uma breve reflexão, deixando nossas impressões e confirmando a grande importância que os textos possuem para a literatura brasileira.

## **2 Fundamentos teórico – conceituais**

Quando pensamos no tema, percebemos a necessidade de abordar algumas questões intimamente ligadas ao teatro e as obras em estudo, tornando-se fundamentais pela problemática que apresentamos e a possibilidade de maior compreensão do trabalho. Inicialmente trabalhamos com conceitos de literatura, pelo fato de ser de suma importância para a sociedade, por ser um instrumento que possibilita ao ser humano de se auto construir como sujeito de sua própria história, traçando seus caminhos e relacionando -se com outras culturas que também interferem na sua trajetória.

### **2.1 O conceito de literatura e sua relação com o conceito de cultura.**

No sentido ocidental e moderno a literatura era definida como escrita imaginativa, conjunto de textos que grupos culturais reconhecem como pertencentes a literatura. Esse conceito se estendeu até aos teóricos românticos alemães do final do século XVIII. De acordo com Culler (1999, p.32), “poderíamos chamar de literatura um interesse pelas palavras, suas relações umas com as outras e suas implicações e particularmente um interesse em como o que é dito se relaciona com a maneira como é dito”. Dentro de uma visão centralizada, percebemos que, seu grande poder está em oferecer ao indivíduo oportunidades para expor seus pensamentos da maneira em que mais adequa seus anseios. Ariano Suassuna e Gil Vicente fazem desse instrumento um veículo fundamental para compor e mostrar suas obras, desde os costumes e falares do povo português, ao povo do sertão.

Considerada uma importante ferramenta, a linguagem permite e motiva a relação do indivíduo com a literatura, a fim de ressaltar a importância dos esforços de leitura. Os conhecimentos literários são alcançados através das relações vivas que o indivíduo mantém consigo mesmo e com o mundo ao seu redor, ao abrir os olhos para as janelas que se abrem a sua frente, com o intuito de explorar as incertezas e questionar sua finalidade. É assim que conhecemos o povo de Portugal do século XV e XVI, apresentado por Gil Vicente, e o nordeste sofrido e massacrado na fala de Ariano Suassuna. São conhecimentos que são atribuídos através das várias linguagens utilizadas por esses autores, mas que se concretizam sobretudo por sua relação com a literatura.

De acordo com Culler (1999, p.34): “a literatura é um ato de fala ou evento textual que suscitam certos tipos de atenção. Contrasta com certos tipos de atos de fala, tais como dar informações, fazer perguntas ou fazer promessas.” Na maioria das vezes o que leva os leitores a considerar algo como literatura é o que eles encontram num contexto que a identifica ou que traga a definição em si do que esta venha a ser, ou seja, em livro de poemas, numa seção de revistas, biblioteca ou livraria:

Por outro lado, a literatura não é apenas uma moldura no qual colocamos a linguagem: nem toda sentença se tornará literária se registrada na página como um poema. Mas, por outro lado, a literatura não é só um tipo especial de linguagem, pois muitas obras literárias não ostentam sua diferença em relação a outros tipos de linguagem: funcionam de maneiras especiais devido a atenção especial que recebem. (CULLER, 1999, p.34)

Dessa forma percebe-se que, segundo Culler, não é qualquer texto que pode ser considerado como literatura, precisa de algo a mais, uma sintonia que faz surgir no leitor um olhar diferente, respirar o ar da literariedade de maneira continua e inovadora. Abrir-se ao novo como uma mãe que abraça ao filho, e ao velho com um olhar que sempre busca mais.

Para termos uma maior compreensão do que venha a ser literatura, Culler (1999) traz à tona cinco pontos teóricos que dizem respeito à natureza literária:

- 1) A literatura como primeiro plano da linguagem; Literatura é linguagem que coloca em primeiro plano a própria linguagem, mas nem toda literatura coloca a linguagem em primeiro plano.
- 2) Literatura como integração da linguagem; Literatura é linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram numa relação complexa.
- 3) Literatura como ficção; a obra literária é um evento linguístico que projeta um mundo ficcional, incluindo falantes, atores, acontecimentos e um público implícito...
- 4) Literatura como objeto estético; caracterizada pela beleza.
- 5) Literatura como construção intextual ou auto reflexiva: Está fundamentada sobre tudo na intextualidade; ler algo como literatura é considera-la como um evento linguístico que tem significado em relação a outros discursos. “É uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura” (CULLER,1999, p.41)

Todos esses traços podem ser considerados prioridade das obras literárias e marcam um texto como literatura: “A literatura é vista como um tipo especial de escrita que argumenta-se, poderia civilizar não apenas as classes mais baixas, mas também os aristocratas e as classes médias” (CULLER, 1999, p.44). Essa visão de literatura como objeto estético nos permite tornar ‘pessoas melhores’ e se vincula a uma certa ideia de sujeito chamado pós teóricos de “sujeito liberal”.

Os traços teóricos apresentados por Culler reforçam mais uma vez a ideia de que a literatura possui várias funções e por isso é difícil defini-la, pois possui varias formas de se manifestar, como uma espécie de girassol que a cada momento procura e causa um posicionamento diferente.

É através da literatura que o sujeito tem oportunidade de mudar o rumo de suas histórias, permitindo-se colocar diante de várias situações de forma hábil e brilhante. Assim, possibilita reviver sentimentos variados, tornando-nos pessoas melhores e mais companheiras:

Os teóricos sustentam que a literatura encoraja a leitura e as reflexões solidarias como modo de ocupar do mundo e dessa forma se opõe as atividades sociais e políticas que poderiam produzir mudanças. Na melhor das hipóteses, ela encoraja o distanciamento ou a apreciação da complexidade e, na pior, a passividade e aceitação do que existe. Mas por outro lado, a literatura foi vista historicamente como perigosa: ela promove o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais. (CULLER, 1999, p.45)

Percebe-se na fala de Culler (1999) que através da literatura é possível uma sociedade mais justa, solidaria, compreensiva, que produz indagações sobre o percurso da vida. É inevitável a relação que esta possui com as peças em estudo, embora na maioria dos personagens, estes questionamentos fossem realizados após a morte.

Em vários processos históricos, culturais, a literatura se faz presente exprimindo assim através da linguagem diferenciada as variadas concepções de mundo e da humanidade, obtendo importante significado na sua história, e a cada época, adquire um novo sentido. Assim faz parte das histórias das civilizações e influência nas realizações da humanidade:

A literatura é a atividade de uma elite cultural é o que se chama as vozes de 'capital cultural': aprender literatura dá a você uma baliza na cultura que pode compensar de variadas maneiras, ajudando-o a se entrosar com pessoas de status sociais mais alto. (CULLER, 1999, p.46)

Há tempos atrás, quando a literatura era usada como instrumento de poder ou dominação, pensava-se que só quem a 'possuía' eram as pessoas de alto nível das sociedades, tornando um instrumento perigoso pela sua grande capacidade de conhecimento e poder. No entanto tornou-se uma atividade popular, visível em vários aspectos, e muitas vezes só existe entre o povo. Ela vem para transfigurar o real, representando os sentimentos humanos e as diversas formas de relação do homem com aquilo que sente. Nela também podemos encontrar as verdades de uma mesma condição humana, o que possibilita ao homem ver seus costumes representados numa reavaliação da postura que assume.

A literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com as forças existentes- produzir algo que parece um soneto ou que segue as convenções de romances- mas é também zombar dessas convenções e ir além delas... é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que aconteceu do que escrevermos de modo diferente. (CULLER, 1999, p.47).

Assim, fica claro que não se pode defini-la, o que se pode e deve é sentir, vivenciar, degustar, olhar, etc. Pois, ao mesmo tempo em que se pensa que entendeu ou que se pode conceitua-la, surgem interrogações difíceis de explicar. No entanto, é uma questão de grande importância e relevância para os estudos.

A questão, o que é literatura? Tem importância porque a teoria ressalta a literariedade dos textos de todos os tipos. Refletir essa literariedade é manter diante de nós como recursos de análises desses discursos práticas de leituras trazidas a luz pela literatura: a suspensão da exigência de inteligibilidade imediata, a reflexão sobre as implicações dos meios de expressão e a atenção em como o sentido se faz e o prazer se produz. (CULLER 1999, p.47)

Sentir prazer e encontrar sentido nas coisas que fazemos é um ponto forte de realização do ser humano, que não existe sem objetivo. O sentido e o prazer provêm das coisas que julgamos importantes para a nossa vida e nos fazem felizes. Dessa forma, a literatura vai adquirindo várias modalidades, pois cada povo possui desejos e forma de manifestações diferentes, que vão modelando a cara da literatura de uma determinada região, no qual, temos como exemplo a literatura popular.

Dentro da literatura, encontra-se a literatura popular que pode ser conceituada como a arte verbal de um povo, tudo que se ouve, conta e reconta em uma linguagem popular e de fácil entendimento. Segundo Luyten, (1984, p.16)

Aparece no ocidente em duas etapas; a primeira é a partir do século.XII como manifestação leiga independente do sistema de comunicação eclesiástico. Ela se caracteriza, sobretudo, por ser uma linguagem regional e não em latim, que naquela época era a língua oficial de toda a Europa cristã. Aos poucos, porém, as pessoas do povo iam contando suas histórias e compondo seus versos de forma primitiva.

A arte popular tem aspectos muito abrangentes, que vão desde as danças, a música e as representações dramáticas até as artes plásticas e a arquitetura. A arte popular expressa a sabedoria de um povo. A cultura que persiste por séculos, desde os primórdios e é transmitida de geração a geração. Os temas abordados pela arte popular representam o cotidiano da vida: “A arte popular é a expressão da experiência de vida peculiar de uma coletividade.” (TIRAPELI, 2006, p. 13)

De acordo com Tirapeli (2006) nos estudos das artes e culturas não cabem as classificações de melhor ou pior. O que se pode afirmar é que aquilo que é adquirido ou feito por meio de estudos de literatura, é a cultura erudita, sendo a cultura popular aquela que faz a transmissão oral e de maneira prática. Ambas refletem o pensamento de um grupo e dos sujeitos pertencentes àquela classe social. “E isso é fundamental, pois mostra a urbanidade, a civilidade, a erudição é portanto a arte desenvolvida por cada grupo” (TIRAPELI, 2006 p.19)

A literatura popular é acima de tudo a voz do povo, que mesmo reprimida encontra forças para gritar pelo universo da vida. E não há como silenciá-la porque é fundamental para sobrevivência da cultura popular:

A meu ver a cultura popular é aquela feita pelos integrantes do quarto-estado, fazendo uma alusão à revolução francesa e ao escritor russo Dostoiévski, pelo qual eu tenho grande admiração. Na revolução francesa havia três classes sociais: Nobreza, Clero e o chamado povo. Mas esse povo, na época da revolução, era uma ficção porque, de fato, aí se ocupavam duas classes: a burguesia, que estava começando a emergir como classe dominante, e a classe proletária, formada pelos operários urbanos. Aplicando os termos no Brasil de hoje, o que eu chamo de arte popular é a arte criada pelos integrantes do quarto-estado, essa imensa maioria de despossuídos que formam o povo do Brasil real. As pessoas, às vezes, chamam de arte popular aquela que tem uma divulgação muito grande. Já me disseram algumas vezes: ‘A sua peça Auto da compadecida é uma das obras do teatro popular brasileiro.’ Eu fico muito honrado, mas isso não é verdade. Dentro da minha visão, o Auto da compadecida é uma obra escrita por uma pessoa que não pertence ao quarto-estado. Ela é baseada em obras de arte que são, de fato, populares. E, por ser criada pelo povo, a expressão artística reflete as aspirações, desejos, crenças e formação desse povo. A grande força da arte popular é que ela

expressa aquilo que o povo vê e o que o povo sente. (SUASSUNA, apud [...] VICTOR; LINS, 2007.p.82) A arte popular não é uma arte inferior – é uma arte diferente, na qual o povo se expressa como quer e como acha que deve se expressar. Não há qualquer relação de superioridade ou inferioridade entre as artes erudita e popular. (SUASSUNA, apud VICTOR; LINS, 2007, p.83)

Considerar uma arte superior a outra é denunciar uma visão distanciada do que realmente esta venha a ser, pois arte popular origina-se desde a simplicidade de uma pessoa humilde, ao luxo e a riqueza das classes denominada alta.

Vivemos num país onde tanto se fala das variedades e das artes culturais do nosso povo. Muitas são as ideias concebidas sobre o que vem a ser esse fenômeno tão expressivo que caracteriza todos os povos de nossa terra. Mas será que estamos realmente convictos do que seja cultura?

Para Laraia, (2009) uma das primeiras preocupações dos estudiosos com relação à cultura refere-se a sua origem. O homem produziu cultura a partir do momento em que seu cérebro, modificado pelo processo evolutivo dos primatas, foi capaz de assim proceder. O autor começa a problematizar a origem da cultura como parte unicamente do ser humano. Assim, ele expõe algumas teorias, como a de Leackey e Lewin, a de Pilebam e o bipedismo; a de Oakley sobre o desenvolvimento de um cérebro mais volumoso e complexo; sobre a de Lévi-Strauss sobre a invenção da primeira norma; a de White sobre a elaboração dos símbolos. Laraia critica que tais teorias induzem a um aparecimento espontâneo do início da cultura, sendo partidário de que o aparecimento da cultura se deu de forma contínua e lentamente, juntamente com o próprio equipamento biológico.

Ainda de acordo com Laraia (2009), homens de culturas diferentes usam lentes diversas, tendo assim visões desencontradas das coisas. O autor cita diversos exemplos de como o ser humano, em decorrência da cultura, pode ter comportamentos diferentes, possuindo o mesmo aparato biológico. Assim, por consequência da nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, reagirmos de forma estranha quando nos deparamos com uma outra cultura, fora dos padrões aceitos pela nossa sociedade: “O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura” (LARAIA, 2009, p.68)

Dessa forma, percebe-se um indivíduo de outra cultura, pois este carrega uma série de características facilmente notáveis. Segundo Laraia (2009), os homens têm desperdiçado grande parte da sua história, separando-se em pequenos grupos, cada um com sua própria linguagem, sua própria visão de mundo, seus costumes e expectativas. Infelizmente, dessa forma, o homem vê o seu modo de vida, sua cultura como única e exclusiva. Agindo assim, o homem se fecha no individualismo de sua cultura, tem dificuldade em reconhecer a diversidade cultural, e acaba por não usufruir, conhecer e maravilhar-se pela cultura do próximo.

A cultura é, então, vista como algo constitutivo do ser humano. Não existe ser humano sem cultura e todos são capazes de absolver qualquer cultura, não importando sua raça ou origem, assim o homem é capaz de construir sua visão de mundo.

Não existe cultura superior a outra, nem mais desenvolvida, nem mais lógica. Todas possuem seus princípios válidos para seus respectivos portadores. Antes de tudo, todas as culturas têm o mesmo valor e por mais diversas que possam ser, obedecem regras elementares para que se possa compreender a maior característica do ser humano, numa tentativa de se conviver sem conflitos interiores e exteriores.

Culler (1999, p.47) considera que: “A literatura é o ruído da cultura assim como sua informação. É uma força entrópica assim como o capital cultural. É uma escrita que exige uma leitura e envolve os leitores nos problemas de sentidos.” Fica evidente a grande relação de literatura com a cultura, uma está fundamentada na outra, na falta de uma a outra não poderia existir, ou seja, são fundamentais para a construção de significados: que segundo Culler (1999), a literatura é uma prática cultural específica.

Santaella (1995, p.17) traz que para Augusto Boal “A cultura é produzida pela sociedade e, portanto, uma sociedade dividida em classes produzirá uma cultura dividida. Uma sociedade submetida produzirá uma cultura de submissão”. Toda sociedade é formada por camadas populares, que possuem sua cultura de acordo aos seus costumes e crenças. Porém as classes dominantes veem sua cultura como superior às outras e conseqüentemente tentam impô-la sobre as demais, como se elas não fossem válidas:

As classes dominantes tentam instituir como cultura a ‘sua’ cultura e como incultura a cultura das classes dominadas. Quando muito, concedem à cultura do povo o status de *folk-lore* (“conhecimento do povo”). Nessa medida, no território

cultural, “os valores estéticos, defendidos como eternos e imutáveis pelas classes dominantes, são mantidos e ativados, através dos mais diferentes recursos, como elementos de uma estruturas econômico – política que assegura o poder dos opressores. (SANTAELLA, 1995, p.17)

A cultura ou pratica cultural surge de camadas populares, independentemente da classe social a que pertencem, dessa forma é caracterizada, de acordo com os costumes e práticas que as classes possuem. É construída pelo povo e, ao mesmo tempo, influenciado por ela: “A cultura como uma expressão do povo e a cultura como imposição sobre o povo” (CULLER, 1999, p.50)

Por outro lado, a cultura é vista como ferramenta de alienação porque prende as pessoas a certos costumes e práticas e a faz adquirir vontades para que se possa pertencer ou se manter vivo dentro de determinada cultura: “A cultura como um conjunto de códigos e práticas aliena as pessoas de seus interesses e cria os desejos que elas passam a ter”. (CULLER,1999, p.51). Assim, a cultura passa a ser um instrumento desfavorável à realização do ser enquanto sujeito.

Segundo Deleuze (2000), todo ser é construído na diferença, na multiplicidade. A diversidade é o dado e a diferença aquilo que faz com que algo seja diverso, permitindo, assim, reflexões acerca da diferença que existe em si mesmo: “Pensar a diferença em si mesmo significa antes de tudo, distanciar o pensamento do puro ato cognitivo” (DELEUZE, 2000, p. 75).

A diversidade cultural pode ser entendida como multiplicidade. É um caminho que proporciona as diversas sociedades o direito de se expressar através de suas culturas, as diferenças culturais, fazem com que existam variações na forma de como a cultura se manifesta e se organiza.

Diante do conceito de diversidade compreendemos que na sua amplitude deve-se reconhecer que as diferenças existem, sendo um fator indispensável para a composição e construção da cultura. São as relações mantidas pelos povos que caracterizam a cultura em suas diversidades.

## 2.2 Teatro e teatro popular

O teatro é uma estratégia de representação da realidade, de culturas, de religiões, de vivências e reproduz, de forma inigualável, os anseios de um povo. Seu significado se transforma junto com a sociedade, seja nas diversas linguagens, seja na maneira e função de representar. Esta arte possibilita o crescimento social, e auxilia na formação do ser como indivíduo. Desde os tempos remotos, o homem sempre teve a necessidade de representar, inicialmente em louvor e agradecimento aos deuses, posteriormente como uma atividade dramática cultural, como instrumento de diversão, denúncia, encenada por muitos povos. A partir de então, o teatro se consolidou como arte, essencial para a história da humanidade. A palavra teatro poder ser assim definida:

A palavra teatro deriva dos verbos gregos “ver”, “enxergar”, lugar de ver, ver o mundo, se ver no mundo, se perceber, perceber o outro e sua relação com o outro. O teatro clássico vem da velha Grécia, das festas a Dionísio (BAKON, em latim, isto é, para Romanos) o Deus da fertilidade, do vinho e dos instintos humanos; ou a Ceres Deusa da colheita). (CARVALHO, 1985, p. 265).

A história do teatro não deve ser considerada como uma simples fase da história brasileira, tese defendida pelos aristotélicos que considerava o espetáculo à parte menos importante do teatro, tornando-se um dogma absoluto. O teatrólogo Inglês Gordon Craig cristalizou em 1905 uma definição da arte teatral:

A arte do teatro não é a representação dos atores, nem é peça escrita pelo autor, nem é encenação, nem a dança; é, sim constituída pelos diversos elementos que compõem o espetáculo, o gesto, que é a alma da representação; as palavras que são o corpo da peça; as linhas e as cores que são a própria existência do cenário; o ritmo que é a essência da dança. (GORDON CRAIG apud REBELO, 1977, p.7)

Dessa forma, o teatro é uma totalidade, não se limita ao ato puramente literário de que é originado, pois as palavras e personagens, dependem dos atores que vão interpretá-las, dando-lhe uma existência única. Elementos como a palavra, a voz, o personagem, o gesto, o tempo dramático e o espaço cênico coexistem dentro do texto, promovendo uma encenação e projetam exatamente a dimensão. Isso possibilita o momento final e discursivo da criação teatral, que é o encontro com o público destinado.

Aliás, a especificidade do teatro não é definida apenas pela materialização do texto no palco, mas pela poesia em que está fundamentado: assim, o espetáculo deve atingir o público, estabelecendo uma correspondência entre ambos.

Durante a Idade Média, surgiu um tipo de teatro chamado teatro popular, ficou assim conhecido por sua característica popular nos temas, na linguagem, atores, etc. Tinha como objetivo divertir o público. A igreja Católica possuía grande prestígio e exercia forte domínio sobre as artes, gerando um teatro religioso baseado em textos bíblicos, com o objetivo de levar ao povo seus ensinamentos. Nesta época, a maioria das obras literárias abordavam temas voltados para a religiosidade: assim, alguns gêneros, como a tragédia, por exemplo, deram lugar a outras peças de cunho popular.

De acordo com Moisés (2003), inicialmente as apresentações eram feitas dentro das igrejas, mas ao longo do tempo, o espetáculo passou a ser representado em praças, mercados, deixando de possuir um caráter religioso.

O teatro popular, definido como aquele compreendido pelo povo, traz na sua essência o intuito de envolver camadas populares através do espetáculo e todos os seus outros elementos.

A arte popular é uma arte criada e preservada pelo povo, fundamentada por suas tradições, costumes, histórias e culturas. Foi considerada uma arte constituída por um povo sem cultura, analfabeto, sem tempo para refletir sobre as práticas da vida, uma arte sem arte, grosseira, irregular, tosca. A literatura popular é a arte verbal de um povo, exprimindo seus anseios e valores; é feita ou inventada para ser ouvida, tornando-se, assim, uma literatura oral, com valores imensos relacionados ao estético, pedagógico, linguístico, sociológico, histórico, psicológico e filosófico, com o intuito de distrair e alegrar pessoas de várias idades, fundamentando valores como a moralidade, o ensino da experiência, formando o caráter e enriquecendo o saber.

Quem já teve a oportunidade de ouvir contos ou histórias deve ter percebido que a relação assim como o espaço entre narrador e ouvinte forma um todo e é muito importante para a consecução e eficácia da história contada ou cantada. Tudo é minuciosamente relacionado com o outro, formando um todo completo. “É uma arte fundamentada e substanciada na imaginação, mas que nem por isso deixa de traduzir

anseios e ideais de um mundo que passou e do outro que foi e sempre há de ser” (GUERREIRO, 1986, p 34).

O teatro está em constante transformação, sempre obedecendo as novas exigências e necessidades do homem, porém, mesmo passando por diversas transformações em função do processo histórico, conserva uma série de elementos diferenciadores enquanto expressão artística. No entanto, é fundamental que não se perca o verdadeiro sentido dessa arte, que tantos benefícios traz para a sociedade em geral.

Segundo Peixoto (2003), o princípio do teatro tem sido objeto de inúmeras especulações:

[...] Desde de cedo os homens sentem a necessidade do jogo, e no espírito lúdico aparece a incontida ânsia de ‘ser outro’, disfarçar-se e representar-se a si mesmo ou aos próprios deuses ou assumir o papel dos animais que procura caçar para sua sobrevivência, às vezes inclusive fazendo uso de máscaras e ainda, ao que tudo indica, o jogo teatral, a noção de representação, nasce essencialmente vinculada ao ritual mágico e religioso primitivo. (PEIXOTO, 2003 p. 12-13).

O teatro corresponde às exigências do homem, é uma arte aberta que estabelece uma reflexão e um diálogo vivo com o público e tem assumido, em diferentes épocas, diversas funções. Mesmo muitas vezes censurado, reduzido a um papel insignificante, alienado, ele tem conseguido sobreviver.

Segundo Peixoto (2003), ao representar deuses, os homens fazem as divindades descerem ao mundo material corporificando-as e tornando-as visíveis e acessíveis a seus anseios, medos, necessidades; imitando, os homens buscam se observarem de outro lugar, utilizando o riso e o deboche como forma de autonomia para autocriticar-se:

O teatro nasce no instante em que o homem primitivo coloca e tira sua máscara diante do espectador, ou seja, quando existe consciência de que ocorre uma ‘simulação’, quando a representação cênica de um deus é aceita como tal: a divindade presente é um homem disfarçado. (PEIXOTO, 2003 p. 13)

Essa ambiguidade entre o real e o imaginário é a essência do teatro, que faz com que o espectador formule, através da encenação ali representada, sua capacidade de agir e consiga perceber o que é invenção e o que é realidade.

De acordo com Peixoto (2003), um espetáculo de teatro, seja tragédia ou comédia, entre outros, pode ter como ponto de partida um texto escrito em seus mínimos detalhes, assim como obra literária estaria completa: porém texto teatral exige ser encenado, ou seja, necessita de um confronto de emoção e comunicação com o público. No entanto, isso não quer dizer que para se fazer teatro seja necessário um texto escrito, pode iniciar por uma narrativa que tenha elementos cênicos, entre outros. Isto porque a encenação nasce de uma série de hipóteses, ou seja, de um texto dramático, poema, romance etc. O texto pode ser escrito sob alguma perspectiva, sobre determinado assunto que talvez na época em que foi escrito não surtiu tanto efeito, quando retomado em um outro momento.

Há quem considere o teatro como veículo da literatura dramática, reduzindo-o apenas à literatura dramática. Não devemos esquecer que a literatura tem o seu espaço e valor, porém no teatro, a palavra não desempenha papel de destaque na peça: “O que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro.” (ROSENFELD, 1996, p.24). Ou seja, são duas artes diferentes, interligadas, porém, cada uma com sua função: a literatura é uma arte auditiva e visual, pois depende da leitura, enquanto o teatro é uma arte audiovisual.

Segundo Rosenfeld (1996), o que constitui de fato a obra literária é a sequência das unidades significativas projetadas pelas palavras e orações, que se formam na mente do leitor ou ouvinte, o mundo imaginário da ficção literária. Já no teatro, o que constitui o espetáculo e se percebe de imediato, além dos atores, são os cenários. Assim, o mundo imaginário torna-se quase real, possibilitando uma aproximação do real com o ficcional.

Tanto a obra literária quanto o teatro possuem um caráter de representação. Na obra literária, o leitor utiliza da imaginação como meio de perceber de que forma se deu determinado acontecimento; descreve e domina o personagem à sua maneira, lê segundo suas intenções e perspectivas. O teatro, exige a presença física do personagem e recorre aos signos teatrais, como voz, gestos, cenário etc. para entender o significado real da encenação.

De acordo com Rosenfeld (1996), na literatura, a palavra constitui a personagem, enquanto no teatro é a personagem que constitui a palavra, ou seja, o personagem por si só já fala, antes mesmo de pronunciar algo, pois até mesmo no silêncio ele transmite a mensagem, podendo mais expressivo que milhares de palavras. Então o que importa no espetáculo é o ator e a apresentação das personagens que incorpora e não conceitos, palavras ou unidades significativas:

Todo leitor, individualmente, traduz os signos tipográficos, sonoridades, palavras e conceitos em 'representações' mentais, através da sua imaginação. Só o teatro, contudo, lhes dá a plenitude da existência perceptual. (ROSENFELD, 1996, pág. 26).

Como um dos representantes da arte teatral, na passagem de uma arte para outra, o ator tem a livre escolha de como fazer a mediação do mundo imaginário para o momento presente, ou seja, o que em sua mente era apenas imaginário passa a manifestar-se como realidade áudio visual.

Percebe-se que, mesmo ligado a literatura dramática como meio necessário, o teatro não deve se reduzir à literatura, pois no espetáculo já não é a palavra que constitui o mundo imaginário, mas o ator que, em toda essência, na condição fictícia representada, constitui o mundo imaginário e como parte deste, a palavra:

As personagens e o mundo em que se situam são irrealis, imaginários; são 'seres puramente intencionais', como ocorre em qualquer outra arte; com a diferença de que a realidade mediadora, das pessoas fictícias, em vez de consistir de cores, mármore, sucessão de sons ou sinais tipográficos, é agora a de pessoas reais; daí surgir a impressão da 'realização' do texto. (ROSENFELD, 1996, p. 29).

Na peça *Auto da compadecida*, Suassuna consegue confrontar o mundo irreal que as personagens representam, mantendo uma comunicação direta com o público. Ele utiliza de problemas que afligem a sociedade, para demonstrar que o que hoje é ficção, amanhã pode ser realidade, ou o que para muitos é ficção, para tantos é real.

Ao disfarçar-se, o homem consegue desempenhar papéis de outras pessoas, o desempenho é uma criação imaginária como de qualquer outro artista:

... Os gestos, a mímica e o jogo vocal através dos quais o ator exprime a emoção nunca chegam a ser sinais de estados ou atos internos reais, isto é, 'sintomas' que anunciam tais estados e atos. Permanecem expressão das imagens desses processos íntimos, isto é, símbolos. Têm, portanto, caráter 'semântico' e não sintomático. É precisamente esta intercalação do mundo simbólico e imaginário que permite ao homem distanciar-se de si mesmo, conquistar a autoconsciência e, deste modo, desempenhar papéis, dar forma à sua atuação. (ROSENFELD, 1996, p.32).

O gênero dramático significa ação, ação que se realiza nos palcos, apesar de nem sempre se restringir a isso, pois consiste em um estilo literário com características relacionadas totalmente à representação. Através de encenação dramática que compreende um espetáculo com cenário, atores e público, o teatro encerra sua função. Por outro lado, toda essa forma de arte e toda representação em que o teatro se firma encontra-se alicerçada através do diálogo, o aspecto do gênero dramático que interessa a literatura. Assim, Rosenfeld (1996) afirma que o diálogo é uma das convenções essenciais do drama. Mesmo nas suas formas épicas que introduzem a narração, o texto dramático é inimaginável sem o diálogo. Se de um lado este é a forma imediata da comunicação humana, é de outro no seu significado dramático, expressão do conflito, do choque de vontades, etc.

A área da representação possui um modo particular de dar forma as experiências humanas, não se limita a critérios de observação factual, nem a características e relações que formam os padrões dos modos de ver a realidade e as famílias de nações, conceitos que pretendem descrever e explicar diferentes planos da realidade. O texto teatral ultrapassa e transgride os limites físicos para construir outras mediações de sentidos entre o sujeito e o mundo, entre a imagem e o objeto, mediação que possibilita e autoriza a ficção e a interpretação do mundo atual e dos mundos possíveis.

Tratando das articulações de elementos das diversas linguagens na produção do teatro, Guinsburg (1998) diz que a arte do espetáculo é, entre todas, aquela em que o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade. Tudo é signo na representação teatral; no entanto, os signos raramente se manifestam em estado puro. Na análise semiológica, a palavra encontra-se em níveis diferentes, como o semântico, o fonológico, entre outros; assim, as palavras podem, em determinados momentos, causar efeitos diversos no público: "O discurso do ator no palco é um sistema de signos bastante

complexo; veicula quase todos os signos do discurso poético...” (GUINSBURG, 1998, p.75).

A fala do dia-a-dia exprime inúmeros e diferentes signos. Através dela, o indivíduo revela seu estado, pensamentos etc. Todos esses signos são utilizados pelo ator como meio de exprimir as relações de caráter social ou nacional da personagem representada. Dessa forma, a manifestação linguística de qualquer ator em cena veicula vários signos e, por intermédio da fala, é possível identificar em que representante de classe este está incorporado.

Segundo Bogatyrev (1988), a expressão teatral é uma estrutura semiótica composta por signos verbais e não verbais, tais como o discurso, a fala, o figurino, as cores, a iluminação, a música, o cenário, o próprio ator. Para ele, o teatro popular, sobretudo, apresenta uma semiose capaz de internalizar elementos trágicos e cômicos para a utilização simultânea de estilos diversos em uma mesma peça. Ainda existem no teatro, em geral, meios de distinguir através da linguagem, classes, ou seja, pessoas do povo e da alta sociedade. A linguagem denuncia em que sistema se encontram os menos favorecidos, pessoas sem condições e muito menos espaço para viver dignamente. No entanto, no teatro, não se localiza necessariamente a região do personagem representado, mas a linguagem descreve quem é e de que lugar esse personagem representado origina. Uma mudança de estilo no discurso, no teatro é acompanhada de uma mudança de traje.

No teatro popular, a utilização de estilos diversos na mesma peça é um fenômeno usual, por exemplo, no teatro de marionetes, segundo Bogatyrev, utilizam uma variedade de elementos do teatro naturalista; realismo e simbolismo se encontram também na mesma peça teatral. No entanto, esta reunião de estilos não acontece apenas no teatro popular, mas também em outras artes: “No que se refere à arte popular, nela encontramos a cada passo a reunião dos estilos os mais diferentes no mesmo objeto de arte, no mesmo relato, na mesma canção.” (BOGATYREV, 1988, p.81)

De acordo com Bogatyrev (1988), um dos mais importantes e fundamentais traços do teatro é a transformação, pois o ator muda suas características, incorporando uma outra personalidade, voz, aparência etc. Assim, essa transformação é o que possibilita distinguir o drama da poesia épica e lírica. No entanto, na transformação teatral, tanto o

espectador quanto o ator devem perceber que a ação do teatro é meramente ficcional e não real.

No teatro popular, os atores dão vida a personagens diversos, animais de vários tipos; assim, é necessário que espectador e ator reconheçam que ali estão representando, homens caracterizados de animais. Dessa forma, a percepção do teatro como vida real pode violar a arte do teatro. Conforme Bogatyrev (1988), muitas peças populares tinham uma ligação com dramas urbanos de caráter não folclórico, com peças assim chamadas 'camadas mais altas'. Outras peças populares originaram-se em peças escolares. No entanto, a 'alta poesia' e 'alto drama' sofreram a influência do folclore. Uma vez que as peças da arte 'elevada' atingiam o povo, elas mudavam mais e mais na direção do folclore, distanciando-se da tradição teatral das 'camadas elevadas':

O conhecimento das fontes da peça popular capacita-nos, através do método comparativo, a identificar o que é peculiar e original no teatro popular... Considero peças 'populares' mesmo aquelas que se originam de dramas artísticos, religiosos ou seculares, e que, depois de haver atingido a aldeia, se tornaram populares, sendo substancialmente alteradas e aproximadas em sua forma de outras peças folclóricas; assim, converteram-se em um constituinte da estrutura que o folclore da área particular cria. (BOGATYREV, 1988, p.270):

Portanto, uma representação teatral é a junção de vários elementos pertencentes a artes diferentes, como a poesia, música etc., cada um dos quais adquire novos significados no contato com outros meios do teatro. Assim, torna-se possível uma cena chegar ao espectador de formas diferentes: "Esta polissemia da arte teatral, que a distingue das outras artes, permite que espectadores com gostos diferentes e com exigências estéticas diferentes compreendam a mesma peça." (BOGATYREV, 1988, p.85).

Dentro de sua amplitude, o teatro busca, através da realidade, trazer para dentro da dramaturgia problemas cotidianos, como forma de denúncia. Dessa forma, conduz o espectador a posicionar-se diante dos fatos, de forma crítica e consciente. No entanto, nota-se que embora o teatro de Gil Vicente tivesse como ponto central a crítica à sociedade daquela época, as pessoas achavam suas representações engraçadas e divertidas, mas não conseguiam perceber que ele estava representando a realidade daquele mesmo público.

Assim, percebe-se que Gil Vicente e Suassuna, em suas respectivas obras, se encontram inteiramente comprometidos com essas questões. Escreveram autos de caráter moralista; no entanto, no teatro vicentino, as peças eram baseadas no princípio religioso do cristianismo, enquanto Suassuna constrói suas escritas baseadas na cultura regionalista. Percebe-se então que, cada autor tinha um objetivo, escreveram de acordo suas intenções e realidade do momento. Fatos marcantes ficam registrados na história. Assim o autor tem a possibilidade de reescrever esses fatos de maneira fiel ou trazendo sob um novo olhar, em outro contexto, levando o leitor/expectador a refletir e posicionar criticamente.

### 3 Relações entre as obras de Gil Vicente e Ariano Suassuna

#### 3.1 Gil Vicente

O teatro português surgiu entre o século XV e XVI com Gil Vicente, que passou a ser reconhecido, com a obra “O Auto da Visitação”, abrindo portas para todas suas obras. Não se sabe exatamente quando e onde nasceu Gil Vicente. Alguns registros históricos datam seu nascimento entre os anos 1465 e 1470, numa cidade chamada Guimarães, rica em artistas e artesãos, onde provavelmente aprendeu o ofício. Viveu a maior parte de seu tempo em Lisboa, centro cultural e comercial de Portugal. De origem popular, questiona-se onde adquiriu a vasta e diferenciada cultura que marcou sua obra.

O teatro popular expandiu-se por feiras, mercados, entre outros. Segundo Moisés (2008), esse teatro chegou em Portugal pelas mãos de Gil Vicente, seguindo o exemplo de Juan Del Encina (1468-1529), que, entre os catorze e vinte e cinco anos, escreveu peças de caráter pastoril e religioso. Durante os anos da sua trajetória teatral, Gil Vicente escreveu e representou dezenas de peças de vários temas e estruturas, desenvolvendo em Portugal um teatro até hoje incomparável em sua grandeza histórica e social. Sua produção inicia-se em 1502, com o “Monólogo do Vaqueiro”, conhecida também como o “Auto da Visitação”, e termina em 1536, com “Floresta de Enganos”. Foram 24 anos de intensa produtividade e 46 peças, uma em castelhano, 16 bilíngues e as restantes em língua portuguesa.

Gil Vicente é situado num período histórico chamado de Humanismo, que termina em 1527 quando o poeta Sá de Miranda (1481 a 1558) retorna da Itália trazendo consigo novidades estéticas que mudaram em parte os rumos da história da literatura portuguesa. No século XV, o país estava ingressado na modernidade mercantil e expansionista e, conseqüentemente, num período de abandono da era medieval. Era a época das Grandes Navegações, de muitas descobertas e inovações um período de transição do fim da Idade Média para a Idade Moderna, caracterizado pelo enfraquecimento do feudalismo e o

crescimento das cidades. Gil Vicente cresce nesse universo, escrevendo autos, comédias e farsas, com a finalidade de divertir, moralizar ou difundir a fé cristã.

Conforme Moisés (2008), o teatro vicentino pode ser dividido em tradicional e de atualidade. No tradicional, as peças são de caráter litúrgico, assunto bucólico ou inspirado nas novelas de cavalaria. O teatro de atualidade caracteriza-se por conter o retrato satírico da sociedade do tempo, em seus vários aspectos; a burguesia, o clero etc.: “O teatro de Gil Vicente caracteriza-se antes de tudo, por ser primitivo, rudimentar e popular, embora tenha surgido e se tenha desenvolvido no ambiente da corte, para servir de entretenimento nos animados serões oferecidos pelo rei.” (MOISÉS, 2008, p.56-57)

O teatro vicentino é rico e variado; compõe um painel da época e do mundo em que viveu o autor: um teatro crítico e ao mesmo tempo satírico e moralizante. Gil Vicente não curvou ao seu tempo, bombardeou praticamente todos os setores da sociedade, criticando a hipocrisia do clero em nome da fé crista, condenou a corrupção dos burocratas, desbancou a tirania, não perdendo a realidade de vista. O dramaturgo foi um privilegiado, pois pode desenvolver com tamanha liberdade seus objetivos e opiniões sem se preocupar com o que poderia lhe atingir. Em nenhum momento deixou se levar por medos, prisões, não deixou de criticar a sociedade do seu tempo, acreditando que uma das funções sociais da literatura é a problematização da realidade.

A linguagem é especialmente importante na obra de Gil Vicente. Ele faz o texto fluir de maneira clara, sem deixar perceber que por trás se trata de uma rede de ironias, denúncias, metáforas etc. Dentre as várias qualidades e conhecimentos que Gil Vicente possuía, Garcia (2000, p.10) lhe atribuiu vários: “... Com toda certeza, dramaturgo, diretor teatral, ator, cenográfico, mestre de cerimônias, enfim animador cultural da corte fim – medievo portuguesa”

Desde os tempos anteriores a Gil Vicente, existiam em Portugal representações devotas como presépios, danças dramáticas, romarias populares, etc. Gil Vicente as tomou como pretexto para seus autos, transportando-os para suas peças. Também exaltava os defeitos, vícios e virtudes da sociedade daquela época, num teatro movimentado, onde se canta e dança com o propósito de expressar integralmente a vida do povo, tornando-se, assim, eterno pela alegria.

Gil Vicente buscava inspiração para seus temas nos autos pastoris castelhanos, no tão importante e tradicional teatro religioso, na lírica trovadoresca, enfim em vários aspectos que pertenciam à cultura medieval, popular e erudita. Foi muito influenciado pelas ideias renascentistas, em suas ricas e diversificadas obras divertia num tom crítico, social, moral e religioso.

A obra vicentina é escrita numa época de transição entre a Idade Média e o Renascimento. Dessa forma, apresenta discursos bíblicos que se estendem ao Humanismo, primórdio da Renascença, apresentando, assim, valores culturais da Idade Média, tradições populares e a ideologia imperialista de Portugal do início do século XVI. Nota-se então que a obra de Gil Vicente representava todos os aspectos da sociedade de Portugal, em especial o *Auto da barca do inferno*, que denuncia as discriminações, os preconceitos da época, expondo as censuras e os abusos da sociedade portuguesa. Em sua fala apresenta compromisso com o discurso bíblico, principalmente com a relação do maniqueísmo, que propõe uma reflexão sobre o mundo espiritual e terreno e as privações que marcavam a vida social daquele tempo.

Foram cerca de 56 textos produzidos por Gil Vicente, iniciando com o “Auto da Visitação” ou “Monologo do Vaqueiro” e cessado com “Fantasia Alegórica” ou “Florestas de Enganos”. No entanto, nem todas foram publicadas em vida. Era através do riso que Gil Vicente buscava apontar e punir os “injustos” (sociedade portuguesa), a fim de aplicar-lhes uma correção, refletindo anseios humanos universais e eternos, e conseqüentemente construir um mundo melhor através do riso. Gil Vicente esboçava um roteiro básico, no entanto, o resto ficava por conta do momento: “... O grande mérito de Gil Vicente reside no fato de ser, antes de tudo, um poeta, e poeta dramático.” (MOISES, 2008 p.57)

Gil Vicente continua atual por expor de forma humorística e verdadeira problemas presentes na sociedade. Nota-se que os problemas que Gil Vicente denunciava são praticamente os mesmos que também estão presentes em nossa sociedade e que Suassuna faz questão de abordar também em seus textos.

### 3.2 Ariano Suassuna

Ariano Vilar Suassuna nasceu em Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa (PB), em 16 de junho de 1927, filho de Cássia Villar e João Suassuna.

Passou seus primeiros anos de vida em um sítio no sertão paraibano e aos três anos vivenciou um dos momentos mais marcantes de sua vida: o assassinato do seu pai, João Suassuna, por motivos políticos durante a Revolução de 30. Tal fato levou a família a mudar-se para Taperoá, onde Suassuna iniciou seus estudos.

Em 1942, foi morar em Recife (PE), onde concluiu seus estudos secundários. Em 1946, ingressou na Faculdade de Direito e lá se tornou amigo de Hermilo Borba Filho, com o qual fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco.

Em 1947, escreveu “Uma mulher vestida de sol”, sua primeira peça. Formou-se em Direito no ano de 1950, e devido a problemas de saúde, mudou-se novamente para Taperoá.

Em 1952, voltou a morar em Recife, onde passou a dedicar-se a advocacia, mas sem abandonar sua carreira de dramaturgo. Junto com alguns intelectuais, fundou o Teatro Popular do Nordeste (1959).

Também foi professor, membro fundador do Conselho Nacional de Cultura, Diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE e Secretário de Educação da prefeitura de Recife e da cultura de Pernambuco.

Apaixonado pelo sertão e guiado pelo interesse de propagar as tradições populares e suas formas de expressão, Suassuna criou, em 1970, o Movimento Armorial, que tinha como principal objetivo, propósito divulgar as raízes culturais nordestinas por meio da música, da dança, teatro, literatura etc.

Em 1971, publicou o Romance da “Pedra do Reino”, com a qual conquistou o Prêmio Nacional de Ficção.

É poeta, romancista e dramaturgo e desde sua infância aprendeu a amar o sertão e a valorizar as raízes culturais de seu local de origem.

De acordo com Victor e Lins (2007), a peça de maior sucesso de Ariano Suassuna é totalmente influenciada pela literatura do Nordeste. O enredo do primeiro ato baseia-se em “O dinheiro”, folheto escrito por Leandro Gomes de Barros e registrado pelo pesquisador cearense Leonardo Mota como “o enterro do cachorro”.

O segundo ato tem o enredo baseado em outro folheto; “História do Cavalo que defecava dinheiro”, também registrado por Leonardo Mota e de autoria desconhecida. No terceiro ato, quase todos os personagens são mortos e se deparam com o julgamento divino; alguns são socorridos pela intervenção de Nossa Senhora, a Compadecida. O episódio é baseado em “O castigo da soberba”, mais um auto popular.

Conforme Victor e Lins (2007), Ariano Suassuna foi, primeiro leitor de cordel, depois passou também a estudar esse tipo de literatura, analisar suas origens e importância para a formação da cultura do Nordeste e do Brasil. Ele identifica cinco ciclos da literatura popular em versos: o heroico, o maravilhoso, o religioso ou moral, o satírico e o histórico.

O cordel é, para Suassuna, um representante legítimo da arte popular brasileira, desempenhando um papel tão importante quanto um clássico como “Os Sertões”, de Euclides da Cunha:

A arte é, sim, um acerto de contas com a realidade. [...] Eu acho que a arte, por natureza, não é uma imitação do real, é uma recriação. Os valores sertanejos não são nem modernos nem arcaicos; eles buscam somente uma identificação consigo mesmos. (SUASSUNA,2000)

Ariano Suassuna, na grande diversidade com que é capaz de representar o Nordeste e ressaltar sua cultura, tem seu perfil definido por Albuquerque Jr. (2001, p. 215):

Ariano constrói o Nordeste como um mapa desdobrado, onde surgem serras pedregosas e castanhas, outras azuladas pela distância, com rios, açudes, lajedos, reluzindo ao sol como espelhos de quartzo, lascas de mata e de cristal de rocha. Um Nordeste tramado pelos fios dos destinos de seus personagens, onde se destacam os pontos de cruces e estrelas de sangue feitos a fogo, a faca e a tiros. Nordeste de personagens barrigudos, feridentos, gafos, fedorentos, andrajosos, paralíticos, perseguidos pela seca, pela miséria e pela injustiça, mas que conseguem manter o seu ‘orgulho sertanejo’. Nele há homens capazes ainda de sonhar, de conviver com o maravilhoso, de profetizar visões de volta a um passado idílico, visões de um paraíso perdido em algum momento do passado, da volta do Reino de um milênio.

Observa-se então como ele define o sertão, a representação do Nordeste com imagens que a todo tempo se intercalam com os rituais ibéricos medievais. Representa o sertão como um caminho duro sofredor, mas ao mesmo tempo como um lugar maravilhoso que muitas vezes coloca todo o sofrimento em segundo lugar.

O Nordeste construído por Suassuna nascido das variedades humanas, um nordeste de seca, espinhos, de cantadores, romeiros, reisados e profetas, é o sertão que Albuquerque Jr. (2001, p. 214) define:

O sertão surge, em sua obra, como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais. Sertão das bandeiras, das insígnias e dos brasões, das lanças e mastros, das armaduras pobres de couro. Sertão em que todos são iguais diante de Deus, o que não significa reivindicar o mesmo aqui na vida terrena, condenada a ser sempre imperfeita, por ser “provação”, mas que a igualdade divina permite manter a esperança e a resignação diante das condições mais adversas. O Nordeste de Ariano luta contra o mundanismo, aceita a imperfeição das instituições terrenas e não acredita na criação de um novo mundo. É um espaço e um povo em busca de misericórdia.

Fruto de várias pesquisas realizadas na cultura popular nordestina, o Auto da Compadecida é considerado um clássico do teatro brasileiro. Escrita em 1955 e publicada em 1957, a peça gira em torno da moral católica e está repleta de humor, sarcasmo e crítica social e religiosa. Uma linha de força que caracteriza bem o teatro brasileiro, especialmente o nordestino, é a carga religiosa, que se articula entre bem e mal. A cultura religiosa do nordestino é se apegar a Deus, temendo as influências do mal. Essa intervenção do elemento religioso provem da tradição do teatro medieval, já que durante a Idade Média as manifestações artísticas estiveram sempre vinculadas à Igreja.

Outra linha de força presente em Ariano Suassuna é a proposta para examinar, refletir sobre os valores sociais, a moral estabelecida, a fragilidade e a experiência de nossas convicções. Ele traz à tona reflexões de ordem moral por meio das quais problematiza as fraquezas humanas, relativizando valores e convicções. Não se pode ignorar a linha marcante do humor que percorre toda a estrutura da peça, caricaturando não apenas as personagens, mas também as circunstâncias em que elas se envolvem.

### 3.3 A ressignificação que Ariano Suassuna faz da obra de Gil Vicente.

A obra *Auto da Compadecida* origina-se de várias pesquisas realizadas dentro da cultura popular nordestina, em específico, Ariano Suassuna utiliza os folhetos de cordel pelos quais, possuía grande apreço desde sua infância, fato esse que o levou a se dedicar também ao estudo desse tipo de literatura, analisando suas origens e importância para a formação da cultura do Nordeste e do Brasil.

Apesar do autor deixar bem claro de onde se originou o texto, percebe-se uma continuidade do teatro de Gil Vicente no sertão brasileiro. Suassuna também recebeu forte influência de escritores ibéricos, como Fernandez e Calderón de La Barca:

... Eu comecei a introduzir a marca, a cor da Espanha, por intermédio de Fernandez e de Calderón de La Barca, principalmente esses dois escritores. Eu achava que havia uma afinidade, uma certa semelhança de espírito e de forma entre o romanceiro popular do Nordeste e o teatro de Calderón de La Barca. (SUASSUNA, 2005, p.71)

Os quatro séculos que separam o *Auto da Compadecida*, de Suassuna, do *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, são marcados por profundas mudanças históricas que revolucionaram o mundo. Foram descobertas científicas, revoluções, lutas de classes sociais, mudanças sociopolíticas e econômicas, enfim, marcos que dividiram diferentes épocas e firmaram suas diferenças. Foi após todo esse período que Ariano Suassuna veio reinterpretar Gil Vicente. As obras em evidência se distanciam, no entanto, pertencem ao mesmo gênero dramático auto, entendido como uma breve composição cômica de fundo popular que surgiu provavelmente no final do século XIV, “ligado aos mistérios e as moralidades e, na Idade Média, designou toda peça curta de tema religioso ou profano”. (SOARES,2000, p.58)

Gil Vicente cresce nesse universo, escrevendo autos, comédias e farsas, com a finalidade de divertir, moralizar ou propagar a fé cristã. Uma das mais representativas do estilo satírico, definida como auto da moralidade, *O Auto da barca do inferno* tem como cenário fixo duas embarcações, num porto imaginário para onde vão as almas no instante em que morrem. Cada embarcação possui um comandante: de um lado está a barca que conduz ao paraíso, cujo comandante é um anjo; do outro, aquela cujo destino é o inferno, e o comandante, o diabo; esses são personagens principais, que exercem papéis referentes a absolvição e condenação, julgando conforme as atitudes terrenas.

A ação da peça desenvolve-se a partir da chegada dos personagens que, um por um, vão passando por esse porto, com intuito de encontrar a passagem para a vida eterna. Serão julgados pelo o que fizeram em vida. Tanto o diabo quanto o anjo acusam; no entanto, o poder da absolvição está nas mãos do anjo. Em seguida, após o julgamento, as almas são encaminhadas a uma das barcas. Os personagens são típicos sociais: a nobreza, o clero e o povo. A primeira cena da peça mostra o diabo e o seu companheiro, ambos eufóricos, na preparação do navio infernal que receberá as almas. Essa euforia vai gradativamente aumentando pelo fato deles saberem que muitas viriam para sua barca. Em oposição a essa situação, está a figura do anjo, sério e calado, como uma estátua. As diferenças entre esses dois personagens são marcantes. O anjo representa o condutor do homem bom e justo ao céu; o diabo, personificação do mal, conhecido como adversário de Deus, faz também o julgamento baseado nas falhas humanas. Na peça, o diabo age com uma relação independente com o anjo, pois o julgamento é feito separadamente. O divino e o inferno dividem o mesmo espaço; no entanto, não dialogam entre si e também não há quem interceda pelos julgados, a contrário do *Auto da Compadecida*, em que, além do diálogo entre Cristo e o diabo, temos a intercessora Nossa Senhora que através da qual é concedida aos julgados a oportunidade de salvação: João Grilo assim como o parvo são absolvidos e perdoados e aos outros é dada a chance de redenção através do purgatório.

As obras de Gil Vicente são localizadas no período humanista, os elementos dessa época estão presentes em seu teatro, bem como a grande relação dos seus autos com as raízes populares da literatura lusitana; seus temas estavam sempre relacionados aos humildes, ao homem do campo, do sagrado ao profano sempre mostrando a realidade da época; sua linguagem era a fala do povo, tomando-a como instrumento para caracterizar as classes sociais.

O teatro de Gil Vicente é popular, com um vocabulário reformulado e aproximação das personagens com a plateia através da informalidade. Suas obras são marcadas pela liberdade com que criticava os diferentes tipos que compunham a sociedade da época. (FERREIRA, 2008, p.28)

Nos autos, os personagens são mitológicos ou históricos, com muitas figuras que representam a sociedade da época. Não somente uma visão da sociedade, mas uma visão do homem de forma total, retratando os problemas da vida cotidiana a grandes situações morais. Seus personagens eram satíricos ou folclóricos, alegóricos ou

religiosos, era por meio deles que Gil Vicente construía suas sátiras sociais e expunha suas ideias a respeito daquele tempo.

*Auto da Compadecida*, tem como personagens principais Chicó e João Grilo, que conseguem um emprego na padaria da cidade, onde vivem o Padeiro e sua mulher. Ambos cuidam melhor da cadela do que dos seus empregados. João Grilo sempre reclama que há “bife passado na manteiga para a cadela e fome para João Grilo”(SUASSUNA, 1979, p.39).

Quando a cadela morre, a Mulher do Padeiro exige que João Grilo e Chicó peçam ao padre que benza sua cachorra antes do enterro. O padre não concorda e João Grilo alega que a cachorra é do temido Major Antônio Morais e, então, o padre aceita benzê-la.

Para conseguir que o padre realizasse o enterro em latim, João Grilo também diz que a cachorrinha era uma cristã devota e deixara em testamento dez contos de reis para a igreja. O padre realiza o desejo de todos e quando voltam à igreja encontram o bispo contrariado; mas este logo se transforma ao saber que a cachorrinha deixara sete contos de reis para a paróquia, ou seja, sob sua responsabilidade e 3 contos de réis para a igreja. Chicó apaixona-se por Rosinha, filha do Major Antônio Morais, e junto com João Grilo tramam um plano para conseguir a benção do major.

Em uma de suas armações, na qual Chicó deveria parecer valente diante de todos, juntamente com seu amigo João Grilo, se encontram com o cangaceiro Severino, que faz com que seu subordinado mate o padre, o bispo, o padeiro e sua mulher. No momento da morte, João Grilo e Chicó enganam Severino com uma gaita mágica que ressuscita mortos e Severino, crente que visitaria seu padrinho Padre Cícero e depois voltaria, pede ao seu guarda que o mate. O subordinado vendo que seu chefe não voltara a viver, mata João Grilo e foge.

Então, se inicia uma nova saga. Todos se encontram no céu para o julgamento final e, após uma discussão acirrada com o Diabo, João Grilo intercede pela presença de Nossa Senhora, mãe de Jesus para acudi-los. Ela sugere ao filho, Jesus Cristo, que envie Severino diretamente para o céu, pois ele não era responsável pelos seus atos; que envie o Padeiro, sua mulher, o padre e o bispo para o purgatório e que João Grilo volte para a terra. Quando João Grilo volta, encontra Chicó, os dois conseguem fugir com Rosinha e seguem juntos seus caminhos pelo sertão.

As duas peças são compostas por temas em comuns: a vida, a morte, o julgamento de seus personagens, a plena convicção do que é certo e errado, etc. Durante a vida sofrem os mesmos destinos, na morte sofrem os mesmos questionamentos e julgamentos pelo o que fizeram em vida. São vários pontos que unem os autores: origens, ambiente, personagens, linguagem, condenação, perdão, etc. E são esses pontos que fazem com que o *Auto da Compadecida* torne-se espelho do *Auto da barca do inferno*.

Ariano Suassuna e Gil Vicente fundamentam as raízes de sua dramaturgia na cultura popular: Gil Vicente, nas tradições europeias para representar os aspectos universais de sua região e Suassuna, nos temas e tipos sociais pertencentes ao teatro de Gil Vicente. O juízo final é uma constante em suas peças, tendo assim uma visão cristã de justiça muito próxima da visão de Gil Vicente. Para ambos, a justiça do homem é falha e somente a divina é perfeita. Suassuna explora tanto quanto Gil Vicente as baixezas humanas, os tipos característicos de sua sociedade, o discurso popular, a comicidade oriunda da inversão de valores e hierarquias sociais.

Não houve cópia, imitação ou mera transposição entre as obras de Gil Vicente e Ariano Suassuna, mas uma autêntica recriação em termos brasileiros, tanto pela ambientação como pela estrutura, sendo uma obra inédita em suas características, absolutamente originais.

A religiosidade na obra vicentina é tratada como meio salvador que coloca os pecados mundanos como pecados mortais. Para Gil Vicente, o homem é um ser onde o mal cria raízes e por isso não merece salvação.

*Auto da compadecida* aborda a questão dos personagens se comportarem de acordo com seu *status* e papel social. O reino celeste pertence aos pobres e o inferno aos ricos coronéis e padres que exploram o povo. Ela consegue de fato dar espaço ao pensamento popular e cristão que serve de base a sua arte. Recriou todas as artes vividas na infância em sua obra, provocando entretenimento e muitos risos, numa reflexão e denuncia social, buscando conscientizar as pessoas sobre sua realidade com espetáculos populares da região, estimulando a produção de uma literatura dramática fundamentada em raízes brasileiras especialmente a nordestina, pois segundo Suassuna o sertão é a verdadeira raiz do Brasil:

Dessa forma Suassuna buscava fazer de sua arte dramática um espaço estético para a denúncia das desigualdades sociais por meio 'desse veículo para gritar ao público as qualidades e desassombro daqueles que são humilhados na vida real (MAGALDI, 1963, p. 72)

Suassuna reinventa e revive em sua obra a junção de características do medievo com elementos da cultura popular nordestina. Dessa forma, é através de sua obra que a Idade Média permanece viva no Brasil, fazendo uma síntese de várias tradições. Assim, proporciona também um alicerce nos princípios ideológicos da Idade Média como, por exemplo, a relação entre bem e o mal. É através do teatro que Ariano transporta a realidade do sertão, utilizando da linguagem dramática, transfigura a realidade na arte que o teatro é.

É surpreendente como Suassuna transforma em ficção pessoas e fatos reais. É dessa forma que a realidade sertaneja pode ser apresentada com uma grande diversidade de elementos que traz para o palco, elementos estes que representa a cultura popular nordestina.

Gil Vicente alegrava sua plateia por meio de sátiras, numa forma de recuperação humana em que objetivava atingir a consciência humana. Reportou seu tempo através de suas composições, constituindo-se como um imenso e completo documento que representava a vida e os costumes dos povos portugueses daquela época.

Não se pode (...) esquecer que o texto vicentino faz parte de um sistema discursivo de base moralizante e catequética, que em última instância servia plenamente aos objetivos dos donos do poder, tanto político como religioso, uma vez que as 'vítimas' de sua sátira eram justamente as pessoas cujo comportamento encerravam um desvio em relação ao código de conduta dominante. (GARCIA, 2000, p.89)

Possuía uma intenção crítica apresentando um juízo de valores, enfim, impõe na história através de seus personagens o povo português que viveu e lutou no século XVI como também os mitos fundadores da nacionalização. Em ambos os casos, tanto em Portugal como no Brasil, suas tradições foram exaltadas ao ponto de permanecerem para sempre na história:

Este primeiro aspecto (...) de convergência (...) diz respeito ao aproveitamento das tradições como reservas imprescindíveis ao trabalho de síntese que, para a realidade literária de Portugal e do nordeste, o teatro vicentino e o Auto da compadecida representam. (CASTRO apud GARCIA, 2000, p.51)

A obra de Gil Vicente foi fundamentada e alicerçada na tradição portuguesa enquanto Suassuna fundamentou na tradição popular nordestina, porém, empregando aspectos utilizados por Gil Vicente há quatro séculos, assim apresentava duas fontes:

Daí julgarmos perfeitamente admissível defender para o Auto da Compadecida um parentesco com gêneros bem mais antigos, de outras épocas e regiões, que, de algum modo, devem ter sido a origem remota dos folhetos que inspirem imediatamente Ariano Suassuna: as peças da alta idade média e o próprio Gil Vicente que, assim estaria duplamente vinculado ao teatrólogo paraibano, não apenas pelo processo de trabalho desenvolvido, mas ele próprio como o “mais-que-perfeito”, passado do passado, na medida em que o seu teatro se estrutura e enriquece pela revivescência das tradições medievais. (CASTRO apud GARCIA, 2000, p.51)

Seria basicamente uma origem comum para ambos os autores. Vale ressaltar que o ambiente, espaço e tempo constituem um forte elo entre eles:

(...) hipótese (...) de que o contínuo bidimensional espaço tempo pode ser considerado um forte elo de identidade entre Gil Vicente e Ariano Suassuna, ao (...) [analisar] o circunstancial, a base plausível que se reflete, indiscutivelmente, no trabalho artístico dos dois teatrólogos. Isto é, quando (...) [se confronta] a realidade sócio – cultural do mundo do português dos albores do renascimento com a realidade sócio – cultural do nordeste brasileiro dos nossos dias. O que (...) [se vai] descobrir, deste ponto de vista, é a quase total anulação dos séculos que se interpõem entre Portugal da época vicentina e o nordeste do Auto da Compadecida. (CASTRO apud GARCIA, 2000, p.52)

Dessa forma, fica evidente que as diferenças entre o teatro vicentino e o de Suassuna são mínimas:

Basicamente, em nada diferenciam os palcos onde se movimentam os personagens de Gil Vicente e de Ariano Suassuna. O nordeste que se revela no Auto da Compadecida reflete a mesma estrutura feudal que o teatro vicentino deixa de escrever na maioria de suas peças. Nem lhe falta sequer o poder temporal da igreja para a perfeita correspondência com o quadro social, econômico e político que o dramaturgo português analisou, de ângulos tão diversos. (CASTRO apud GARCIA, 2000 p.52)

Quanto aos personagens, pode-se considerar a grande relação entre o teatro vicentino com o *Auto da Compadecida*, ou seja, os personagens dos autos nordestinos são meros correspondentes do teatro vicentino, é como que se revivessem quatro séculos depois:

João Grilo e Chicó, anti-heróis, encontram sua possível matriz no porteiro, nos moços e nas moças vicentinos. Antônio Moraes está para o fidalgo quinhentista assim como o padeiro e sua mulher estão para o onzeneiro. O bispo, o padre e o sacristão se relacionam com a corte pontifícia vicentina, representada na grande maioria de suas peças. A mulher do padeiro, deslocada de seu par, desempenha o papel das mulheres infiéis. (GARCIA, 2000, p.53).

No que diz respeito à condenação e ao perdão, os autores levaram em conta as ações terrenas e as intenções que os espíritos possuíam. Vem, então, criticar não apenas as mesmas pessoas e instituições, como a igreja e a justiça, mas os mesmos defeitos, atingindo primeiro as classes dominadoras, que possuíam poder e causavam opressão. Gil Vicente se enquadra na corrente da arte contra-ideológica, apresentando a divisão que a sociedade distingue entre grandes e pequenos: “e nas mãos de João Grilo a linha condutora da ação, orientada para a verdadeira inversão de valores estabelecidos contra a ideologia” (CASTRO apud GARCIA, 2000, p.54).

Quanto ao perdão, é necessário recorrer à ideia de morte pois é através dela que tudo se iguala num só rebanho de condenados. Quanto ao julgamento, é a figura da mãe, representada por Nossa Senhora que intercede junto ao seu filho Jesus Cristo a favor dos homens. Essa presença de Cristo fundamenta no teatro vicentino uma ordem de valores inalcançáveis para a compreensão humana, do mesmo modo que ocorre no *Auto da Compadecida* a intervenção de Nossa Senhora.

Gil Vicente e Ariano Suassuna apresentam de forma descontraída e marcante a diferenciação das classes sociais de cada personagem. Mais uma vez retomam a cultura do povo e os preconceitos em seus falares.

Destacamos novamente os pontos que estão fortemente marcados nas obras em estudo: religiosidade, crítica social, crítica ao clero e preconceito. Na peça *Auto da barca do inferno* demos destaque para alguns personagens e passagens da obra, para exemplificar tais temas.

O fidalgo exibia durante a vida sua alta posição social e mesmo após a morte, ainda demonstrava grande arrogância típica de sua classe, desrespeitando os pobres, e julgando-se merecedor da recompensa divina, pois teria deixado na terra quem rezasse por ele:

Que me deixeis embarcar,  
Sou Fidalgo de solar,  
É bom que me deixeis ir embora.  
[...]  
Porem ao ser rejeitado mostra-se arrependido por sua existência vazia.  
Folgava ser adorado,  
Confiei em meu estado  
E não vi o que perdia. (VICENTE, 1995, p.14-15)

Gil Vicente critica os costumes da sociedade portuguesa do século XVI, tendo como alvo os poderosos, materialistas e corruptos. Nota-se uma alta crítica social que o personagem apresenta, de uma sociedade marcada por poderes, abusos, prepotência e desprezos ao menos favorecidos, representando o poder, seja ele político, econômico, religioso ou judiciário, a nobreza e as pessoas de alta posição social, que se acham digna de salvação. É o que se percebe no personagem do corregedor e do procurador. O corregedor equivale a classes dos juizes, era considerado homem da lei naquele tempo. O procurador também era um homem da lei que cometeu muitos crimes em vida. Assim, ambos representavam a justiça, porém de forma corrupta, oportunista, injusta, embora considerassem passíveis da salvação divina:

Confessastes-vos, doutor?  
Bacharel sou... dou-me ao demo!  
Não cuidei que era extremo,  
Nem de morte minha dor  
E vós, senhor Corregedor?  
Eu mui bem me confessei,  
Mas tudo quanto roubei  
Encobri ao confessor... (VICENTE, 1995 p.38)

Já o onzeiro era um personagem considerado como agiota, roubava o dinheiro das pessoas. Possuía grande ganancia e apego exagerado ao dinheiro, sendo acusado pelo anjo da feia profissão que exercia: “Ó onzena como és feia; É filha da maldição. (VICENTE, 1995 p.19)

A condenação destinada ao onzeiro foi pela usura, ganância e avareza. Mais uma vez Gil Vicente critica a sociedade portuguesa, por seus maus costumes, uma sociedade que subornava principalmente os mais pobres e tudo fazia para acumular riquezas. Que não praticava sinceridade na religião.

Outra personagem aliada ao poder, a alcoviteira Brísida Vaz, vivia da prostituição. Possuía joias e apetrechos usados em feitiçaria e prestava serviços desonestos. Por sua relação com o clero e a nobreza, utiliza-se da baixa classificação social para atacar a desonestidade do clero, uma das classes sociais mais poderosa da época, através principalmente das meninas que se prostituíam com os homens mais importantes e com padres:

Três armários de mentir,  
E cinco cofres de enleios,  
E alguns furtos alheios,  
Assim em joias de vestir;  
Guarda-roupa de encobrir;  
Enfim- casa movediça  
Um estrado de cortiça  
Com dois coxins de encobrir  
A maior carga que é:  
Essas moças que vendia  
Daquesta mercadoria  
Trago eu muita, bofé. (VICENTE, 1995 p. 31- 32)

Podemos, então, perceber a forte crítica ao clero que, como classe de alto prestígio, acreditava ser digna de salvação, no entanto, grandes pecados praticavam como prostituição, abuso de poder. O frade, grande representante dessa classe, vivia acompanhado da namorada, vestido com roupas ambíguas, trazia consigo instrumentos de prática de esgrima, era grande conhecedor da arte da dança e de cantos populares, muito apegado às coisas terrenas, aos prazeres do mundo;

Um padre tão namorado  
E tanto dado a virtude!  
Assim que Deus me de saúde,  
Que eu estou maravilhado! (VICENTE, 1995 p. 26)

A sentença dada ao padre é a condenação do falso moralismo religioso, uma das características marcantes do clero.

O sapateiro era um ladrão que durante 30 anos de profissão roubou o povo com o exercício de seu ofício. Era marcado pela hipocrisia e pelo materialismo, pois além de roubar seus clientes, ia a missa todos os domingos com propósito de alcançar a salvação:

Tu morreste excomungado  
 Não o quiseste dizer  
 Esperavas de viver;  
 Calastes dois mil enganos  
 Tu roubastes bem trinta anos,  
 O povo com teu mister. (VICENTE, 1995 p. 23)

O sapateiro é julgado pela má fé no comércio e pela hipocrisia religiosa. Mais uma vez, percebemos como os personagens que praticavam atos considerados errados, buscavam na religiosidade desculpa para seus pecados e uma futura garantia de salvação. Neste caso, vemos que pertencer a religião era um meio considerado fonte de salvação, independentemente da vida praticada na terra, não como algo que resulta dos bons atos praticados na vida terrena, para que na vida celeste possa gozar dos bons frutos.

Outra personagem passível de corrupção era o enforcado testa-de-ferro, o escrivão Pero de Lisboa, homem que cometia muitos crimes mas por ter se enforcado, se achava digno de salvação. Era uma espécie de testa-de-ferro por praticar crime no exercício da profissão:

Eu vos direi o que ele diz  
 Que fui bem-humorado  
 Que, pelos furtos que eu fiz,  
 Sou santo canonizado  
 Pois morri dependurado  
 Como o tordo na boiz." (VICENTE, 1995 p. 40)

O Enforcado é uma reflexão crítica da burocracia corrupta, já exploradas anteriormente nas personagens do corregedor e do procurador.

As marcas dos preconceitos aparecem principalmente na personagem do judeu. Gil Vicente evidencia seu compromisso com os preconceitos inerentes à ideologia dominante, no momento em que até mesmo o diabo rejeita a presença do judeu, demonstrando grande desprezo.

O judeu era considerado um desrespeitador da religião católica por sempre carregar um bode considerado como símbolo do judaísmo, alvo de críticas de Gil Vicente. Percebe-se a seguir os desrespeitos praticados por este personagem:

“E ele mijou nos pecados  
Na igreja de São Gião!  
E comia carne de panela  
No dia de nosso senhor! (VICENTE, 1995 p.34)

Os personagens que mereceram a salvação e entraram na barca do anjo foram o parvo Joane e os quatro cavaleiros de Cristo ficando passíveis da salvação divina pelos bens que praticaram.

O ingênuo Joane era um homem de grande simplicidade, que não praticou nenhum ato condenando pela Igreja Católica. Embarcou na barca do anjo e foi glorificado pela modéstia e pela humildade.

Os quatro cavaleiros de Cristo morreram nas cruzadas. Trazem como símbolo armas e uma cruz, são aliciados pelo diabo, mas evidenciam: “Quem morre por Jesus Cristo, não vai em tal barca como essa” (VICENTE, 1995, p.44)

Os personagens dos quatro cavaleiros estão marcados pela moral cristã exemplar, pois morreram em defesa da fé. Sua sentença é a glorificação do ideal das cruzadas e do espírito puro do cristianismo.

O *Auto da barca do inferno*, através do julgamento, apresenta o ser humano como capaz de se deixar levar por pecados mundanos e acumular inutilidades como riquezas, vaidades, vícios, que não possuem nenhum valor depois da morte. Os personagens tentam ainda fazer uso de suas atribuições, classes, para serem absolvidos. No *Auto da compadecida* o ser humano é apresentado dessa mesma forma ficando evidente na fala de Chicó quando se trata da morte, é o único destino conhecido capaz de igualar a todos, sem distinção de raça, classe etc.:

Chicó:

Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é o nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre(...) (SUASSUNA, 1979, p. 133)

Ao se apropriar de textos do romanceiro popular do Nordeste para compor o *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna traz ao nosso conhecimento um pouco das tradições populares nordestinas tão defendidas por ele como também de extrema importância para reconhecimento e valorização da identidade de nosso país. O autor mostra um povo religioso, de crenças fortes, acuado pela seca, atormentado pela fome e em constante luta contra a miséria. Traça o perfil dos sertanejos nordestinos submetidos à opressão e ainda hoje são subjugados por famílias de poderosos coronéis que possuem terras e almas por vastas áreas do Brasil.

De acordo com esse contexto, Suassuna cria João Grilo, figura representativa dos pobres oprimidos, o homem do povo, típico nordestino amarelo que tenta viver no sertão de forma imaginosa, utilizando a única arma do pobre, a astúcia, para conseguir sobreviver. Como representante da classe explorada, ele se mostra revoltado por não ter e muito menos poder fazer algo que deseja devido as suas condições de vida:

João Grilo: [...]

Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? [...] E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando encima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo. (SUASSUNA, 1979, p.39)

Na peça, são acusados o bispo e o padre João por 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 avarento, 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.

Baseado nas suas crenças religiosas, Gil Vicente criticava os sacerdotes cristãos, não a Igreja em si. Não tinha medo de denunciar seja quem fosse, desde as classes altas às classes menores, sempre de forma transparente e firme seguido de uma mistura de humor satírico, modelo seguido por Ariano Suassuna que, através do cômico e da ironia, ia tecendo suas denúncias de forma espontânea e verdadeira.

Nota-se também a crítica que envolve todo o texto de Suassuna. Não tem como não mencionar o Cristo apresentado em sua obra que, além de humanizado, é de cor negra, o que provoca estranheza nos personagens da obra e crítica na voz de João Grilo:

Fala o "Encourado" (de costas, 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 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 dos meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus... Ele gosta de me chamar de Manuel ou Emanuel, porque assim quer 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 a quem chamavam Cristo?

JESUS: – A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?

JOÃO GRILO: – Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado. (SUASSUNA, 1979, p.145-146)

Segue-se um protesto do Bispo, a reprimenda do Cristo por ele ter mandado João Grilo calar-se, chamando-o de atrevido e a sintomática observação complementar deste último:

JOÃO GRILO: – Muito bem. Falou pouco, mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.

A fala seguinte do Cristo, justificando a figura que assumira é também culturalmente reveladora:

MANUEL: – Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceito de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim tanto faz um branco ou um preto. Você pensa que sou americano para ter preconceito de raça? (SUASSUNA, 1979, p.147-148).

Em sua fala, Manuel revela que o preconceito é proveniente dos americanos. Em uma entrevista concedida a Revista de cultura Preá, Suassuna esclarece o porquê dessa fala: “... você deve se lembrar que a ‘Compadecida’ tem alguns elementos de farsa. Eu sei que existe americano bom, como tem gente boa em todo canto. Mas como nação, os Estados Unidos estão exercendo um papel tão horroroso no mundo.” Segundo Ferreira (2008), “durante a guerra, o Nordeste foi ocupado por bases americanas, momento em que o preconceito racial e destrato destes estrangeiros ficou em evidência”.

Suassuna traz a questão do preconceito representado na fala de Joao Grilo, mostrando através da comicidade, do riso, problemas que envolve toda a sociedade e que exige reflexão sobre o assunto.

Assim, fica claro o caráter renovador de Suassuna, que não deixa de estender sua crítica, entre tantas, para o universo social, dando um foco maior para alguns pecados da sociedade como a soberba e a imposição dos mais favorecidos, a corrupção, em nome da fé cristã e da justiça social, sem deixar de ser realista. Tanto Gil Vicente quanto Ariano Suassuna representam problemas do cotidiano de uma forma real, sem máscaras.

Ariano Suassuna traz influências da oralidade e da cultura popular na peça *Auto da compadecida*, que se baseia na tradição europeia no século XIV, nas peças de Gil Vicente, retratando o nordeste brasileiro através das condições sociais e econômicas daquela região. Assim o faz para que possamos reconhecer e valorizar a identidade do nosso país, mesmo estando ligadas ao sec. XV, ao serem inseridas em nosso universo cultural, adquirem características próprias de nossa região. Trazer o pensamento de um outro autor sob uma nova perspectiva não torna a obra original desvalorizada, mas ao contrário, além de enriquecer, permite observar as transformações que ocorrem entre os séculos.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o estudo realizado, refletimos sobre os conceitos acerca do teatro popular e das temáticas que rondam as obras de Gil Vicente e Ariano Suassuna. Dessa forma, podemos perceber que as obras em estudo possuem várias formas de manifestação, e um fator relevante é que são obras que, apesar de escritas em épocas distantes, continuam com um valor imenso, contribuindo de forma necessária não só para a sociedade como também para os estudos literários. Assim, Ariano Suassuna traz a sua recriação de forma real, idêntica e original, capaz de despertar no leitor novas sensações, ideias e até mesmo dúvidas quanto à existência de pessoas que não buscam melhorias para a humanidade e vivem num mundo alienado.

O *Auto da Compadecida* e *Auto da barca do inferno*, pertencem ao teatro popular; conseqüentemente, os mesmo tipos de personagens, ambiente, estruturação, uma autentica recriação em termos brasileiros da obra vicentina. Essas relações se configuram principalmente por meio da religiosidade, crítica social, crítica ao clero e preconceito, que permanecem vivas na obra de Suassuna.

A ressignificação de Ariano Suassuna a Gil Vicente se dá de forma clara. As duas obras trazem em seu enredo personagens que após a vida terrena, são julgados de acordo os seus atos praticados na terra. Esse julgamento acontece diante de um tribunal dirigido pelo bem e pelo mal, e nos leva a refletir sobre essa concepção de bem/mal.

Ao se basear em escritas de Gil Vicente para compor a obra *Auto da Compadecida*, Suassuna permitiu-nos conhecer um pouco das tradições populares portuguesa daquela época, e, ao fundamentar sua obra em folhetos de cordéis populares nordestinos, nos dá a chance de obter um conhecimento aprofundado das tradições populares nordestinas, que tanto defende e enfatiza. Ao mesmo tempo que Suassuna traz para a nossa realidade conhecimentos sobre essa cultura tão rica, favorece sua expansão e preservação da história nordestina no Brasil.

Mesmo pertencente a cultura medieval, O *Auto da barca do inferno* e os textos portugueses ao serem implantados na cultura nordestina, adquirem características particulares de nossa tradição. Percebe-se então que a cultura brasileira, em específico a nordestina é formada por vários povos e culturas de várias épocas, que fazem do nordeste uma região riquíssima.

A partir de tantas colocações, pode-se concluir que o trabalho de Gil Vicente e o de Ariano Suassuna possuem estreitos vínculos, pelos elementos que fundamentam as fontes de suas criações, utilizando idêntico processo de criação, trabalhando realidades semelhantes quanto ao aspecto social, político e econômico, são esses aspectos que fazem surgir as instituições como as classes sociais e caracterizam os personagens alvos das críticas. E dessa forma surge o riso que provem do trágico, na resistência humana em querer lutar contra as forças divinas na persistência de viverem um destino que o final só pertence a Deus.

Portanto, quando Ariano Suassuna se propôs resgatar as tradições populares nordestinas através do *Auto da Compadecida*, foi mais além do que estabelecer uma relação e um diálogo com o *Auto da barca do inferno*, ele deu continuidade ressignificando a obra de Gil Vicente em um novo contexto, tornando sua obra inédita, considerada uma das mais importantes da literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca 1999.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Prefácio de José Gil. Lisboa: Relógio D'água. 2000.

FERREIRA, Valéria Marcelino. **Os Autos da Barca do Inferno, da Barca do Motor Fora da Borda e da Compadecida sob a óptica da Moralidade**. 2008. Dissertação/Mestrado em Literatura Portuguesa) Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: [www.bdttd.uerj.br/tde\\_arquivos/2/TDE-2008-07-08T083558Z-296/Publico/Valeria%20Ferreira\\_dissertacao.pdf](http://www.bdttd.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2008-07-08T083558Z-296/Publico/Valeria%20Ferreira_dissertacao.pdf) Acesso: 27/11/13

GUERREIRO. M. veigas. **Para a história da literatura popular portuguesa**. 2 ed. Local: Breve, 1983.

GARCIA, Flavio. **Gil Vicente, estudos e estudos**. Editor: Darcília Simões. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2000.

GUINSBURG J; NETO; CARDOSO (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo; Perspectiva, 1988.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**, São Paulo: Cultrix, 2008.

ROSENFELD, Anatol. "O fenômeno teatral" In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REBELO, Luiz Francisco. **O primitivo teatro português**. 5. ed. Local Breve, 1977.

SANTAELLA, Lucia. **(Arte) e (Cultura):** equívocos do elitismo. 3 ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SUASSUNA, Ariano. Resistência da cultura nordestina é espantosa: **Preá revista de Cultura** nº 14, set/ out, 2005. São Paulo: Entrevista concedida a Gustavo Porpino e Racine Santos. Disponível em: [www.fja.rn.gov/pg\\_revista\\_prea.asp](http://www.fja.rn.gov/pg_revista_prea.asp) Acesso: 13//11/13

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** 15 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

TIRAPELI, Percival. **Arte popular séculos 20 e 21.** São Paulo: Companhia ed. Nacional, 2006.

VICENTE, Gil. **O Auto da barca do inferno.** 13 ed. São Paulo: Klick, 1995.

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