AS RAÍZES IBÉRICAS E POPULARES DO TEATRO DE ARIANO SUASSUNA

Livia Petry (Mestranda, UFRGS)

liviapetry@terra.com.br

RESUMO: Este artigo tem por objetivo fazer um recorte das obras de Suassuna, em especial das peças *Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*, para mostrar como essas obras dialogam com a tradição ibérica e popular desde os autos vicentinos e da literatura de cordel até as farsas e o pícaro ibérico, trazendo para a realidade brasileira do séc. XX toda uma manifestação artística e popular gerada na Europa do séc. XVI e que se perpetuou na região do Nordeste. O referencial teórico é embasado pelos estudos de Vassalo (1993), Guidarini (1992), Bergson (1987), Palma (1996), Ataíde (2007) e nas próprias reflexões estéticas de Suassuna (2008).

Palavras-chave: Auto, tradição, cultura popular, Suassuna, teatro.

O objetivo deste trabalho é evidenciar as raízes populares e ibéricas do teatro de Ariano Suassuna, através da literatura popular, que a partir da Espanha e de Portugal veio para o Brasil com os primeiros colonizadores, e dos autos vicentinos que, como disse Suassuna (1995) em ensaio do *Almanaque Armorial*, influenciaram sua escrita e sua concepção de teatro.

O autor explora personagens do imaginário medieval e cristão que permanecem vivos até hoje, como é o caso do demônio, de Cristo e da Virgem Maria em peças como o *Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*. Ariano também dá voz e vez a personagens tipicamente populares e representativos do universo nordestino, como o padre, o cangaceiro, o vaqueiro, o Major, o senhor de terras, o cabo Rosinha, o padeiro.

Destacam-se a análise destes tipos e formas para mostrar como Ariano Suassuna vale-se da gênese da cultura ibérica para alavancar novos sentidos na cultura brasileira, popular e nordestina.

O riso e a comicidade em Gil Vicente e Ariano Suassuna

Desde a Antiguidade, o riso e a comédia têm servido para manifestar os vícios e as fraquezas humanas. Segundo a perspectiva de Aristóteles na sua *Poética*, a comédia era a via por onde passava o homem inferior, aquele que não era digno de se prestar às tragédias e ser chamado de herói. Foi na Grécia que o homem inferior surgiu. Desde então, aquilo que provoca o riso tem sido, no mais das vezes, o que é condenável e baixo na humanidade. Tanto é assim que os romanos cunharam a expressão *rident castigat mores.* Através do riso, os costumes que estavam em desacordo com a moral eram castigados e, a partir disso, o riso passa a ser um fenômeno sobretudo social e humano e que ocorre somente em circunstâncias onde, de alguma forma, a sociedade vê-se ameaçada. Segundo Ariano Suassuna, em sua *Iniciação à Estética*, "do ponto de vista social, o riso é uma espécie de castigo ou reprimenda que a sociedade inflige a alguma coisa que a ameaça" (2008, p. 155), o que explica o fato de o riso ser considerado tão perigoso ao longo do tempo, por diversos segmentos.

Para Bergson (1987), o riso não é apenas uma reprimenda social, mas vem de um desajuste entre a natureza primeira do homem (que é mutável) e uma espécie de *rigidez e mecanização.* Essa rigidez se manifestaria tanto no nível físico como no caráter, ou seja, no âmbito moral e psicológico. O risível e o cômico seriam uma forma de *desfazer a rigidez, evidenciá-la, corrigi-la.*

O risível seria uma maneira de humanizar ainda mais aquilo que se degrada de alguma maneira no humano. A comicidade surge como uma espécie de alerta sobre algo que não está funcionando bem nas sociedades. Ainda, segundo Bergson (1987), o que torna um vício ou uma virtude risível não é sua natureza, mas o excesso que tais atitudes podem representar. Explicando melhor: um vício como a avareza torna-se cômico, na medida em que ele é um comportamento extremamente fixo, imutável, independente das circunstâncias que se apresentem. Ao tornar-se tão rígido, ele acaba sendo também contrário ao movimento da própria vida e da sociedade. O avaro termina por tornar-se antissocial, e teremos a partir daí uma razão para que o cômico instale-se como forma de correção dessa atitude fixa. Mas esta não é a única explicação que encontramos para compreender a natureza do cômico na sociedade. Concordamos com Bergson, Aristóteles e Suassuna.

O risível passa a existir como uma forma de evidenciar um *desvio*, seja ele uma torpeza ou não. A seguir, analisamos como esses desvios se manifestam nas obras de dois grandes autores do teatro: Gil Vicente e Ariano Suassuna. Fez-se tal escolha levando em consideração que estes dramaturgos seguem as formulações do teatro medieval e ao mesmo tempo as inovam. Eles não só têm em comum a comicidade das farsas e a religiosidade dos autos, mas também uma série de construções dramáticas às quais se ligam utilizando recursos da retórica popular. São autores que buscam na linguagem popular uma fonte para os temas, os diálogos e os tipos de personagens em suas peças.

Gil Vicente e o mundo às avessas

Para a alta cultura, fosse da Grécia, fosse da Idade Média, o riso era um elemento banido, proscrito; mas num dado momento, ou seja, no séc. XVI, surpreendentemente a cultura do riso passou a ser incorporada na cultura oficial através de dramatizações executadas nas Cortes. É neste âmbito que Gil Vicente, em Portugal, foi, entre outras coisas, um inovador, pois trouxe para dentro de sua dramaturgia elementos da cultura popular, tais como os chistes, os praguejamentos, as expressões de baixo calão, o riso.

Se boa parte de suas peças constituem-se de autos religiosos, nem por isso deixam de produzir no público os efeitos da comicidade que carregam, seja pela representação caricata de tipos sociais, seja pela forma como os entes sobrenaturais (anjo, diabo) referem-se a estes tipos. A verdade é que, através de situações aparentemente absurdas, o cômico instala-se como uma forte crítica aos desvios e vícios da sociedade portuguesa. Dessa forma, à medida que estabelece uma visão crítica de seu tempo, Gil Vicente não choca o público, antes angaria sua simpatia e, com isso, consegue que haja uma catarse e uma identificação da plateia com o que está sendo representado.

O riso entra em suas peças como um elemento que subverte a ordem pré-estabelecida e hipócrita de certos ritos sociais e determinadas hierarquias. Assim, a Igreja Católica é mostrada através dos clérigos que namoram, do bispo que pratica a simonia; a Justiça é representada por um juiz ignorante e bufonesco ou por corregedores que aceitam propinas antes de darem seus veredictos. Desta maneira, instaura-se a desordem, o mundo às avessas, e é justamente esse desequilíbrio o que, em última instância, leva ao riso aquilo que deveria ser sério ou até mesmo trágico. O homem vê-se desnudo através da obra de Gil Vicente. Há um desmascaramento da sociedade portuguesa que surge através da incongruência, da distorção de papéis sociais antes aceitos. É através da distorção que o cômico se instaura: o clérigo transforma-se num

homem namorador, o juiz, num fora da lei. É justamente a transgressão das regras, o vício, o erro que trazem, para dentro das peças do dramaturgo português, o cômico e a crítica às hierarquias que estão representadas em seus autos e farsas. Ao subverter a ordem, Gil Vicente apresenta o outro lado da moeda: o que há de podre, o que há de corrupto no tecido social.

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

Esta desordem que impera no mundo terreno se vê bem representada na farsa "O Juiz da Beira". Gil Vicente apresenta um juiz que não passa de um parvo e que dá sentenças baseado numa justiça subjetiva criada por ele mesmo. A partir de sentenças aparentemente absurdas, o dramaturgo português cria situações hilárias e desconcertantes que acabam levando a figura do juiz e da própria justiça portuguesa para um nível de rebaixamento. O magistrado, ao perder os critérios de avaliação, perde também a autoridade, e a justiça vê-se ridicularizada e contestada.

O juiz Pero Marques é, antes de mais nada, a caricatura de um tipo social. Pero Marques é em outra peça (na "Farsa de Inês Pereira") o marido enganado que leva a mulher às costas no dia em que ela vai se encontrar com um antigo namorado. É esse sujeito parvo e analfabeto, mas possuidor de grandes extensões de terras, que Gil

Vicente elege para ser juiz. Suas condenações serão tão bufonescas quanto o é sua própria figura. E se o juiz só se distingue da plebe pelo cargo que ocupa, também as pessoas do povo irão rebaixá-lo ao contestar sua autoridade. Assim, há uma inversão de valores, já que a hierarquia juiz-réu, a certo ponto, deixa de ser respeitada e o próprio postulante de seus direitos pragueja contra o juiz e diz-lhe como deveria agir para fazer cumprir a lei. Exemplo disso são as prédicas de Anna Dias, alcoviteira, que tem a filha violada e vem trazer sua queixa ao juiz. Diante da posição de Pero Marques frente ao rapaz que desonrou sua filha, ela sentencia:

> Deixára-a elle mondar:
> Que ôlho mao se meta nelle,
> E muito do mao pesar.
> Maos exemplos, maos ensinos;
> Hum moço já homem barbado
> (Benz´o Deos) e mancipado
> Ir fazer taes desatinos!
> Pero Marques: 'São cousas de moços'.
> Anna Dias: 'Assi, Boa concrusão trazeis'.
> Pero Marques: 'Que he o que vós quereis?'
> Anna Dias: 'Que o mandeis vir aqui
> Preso, e que o castigueis' (VICENTE, 1965, p. 702).

Outro exemplo é o julgamento do sapateiro judeu que tem sua filha alcovitada por Anna Dias. Ao saber da sentença de Pero Marques, que manda açoitar a moça, assim reage:

> Páscoa mala dé Dios al Juez,
> Y mala páscoa al Portero,
> Y negra páscoa al herrero,

Y al Juez otra vez,
Y mala páscoa a Anna Diez,
Y a mi negra vejez
Me dé si cristiano muero (VICENTE, 1965, p.707).

Através das falas destas personagens, não só notamos a inversão de papéis sociais como também a presença da linguagem popular e oral através dos praguejamentos. Dessa forma, a oralidade manifesta-se na obra erudita de Gil Vicente levando o discurso popular para dentro da cultura oficial. Esse discurso popular serve aqui como representação da plebe e também como desmascaramento da autoridade instituída. Com o uso da oralidade, há um rebaixamento no próprio discurso do juiz, que perde em força de lei, mas ganha ares de fala cômica. A hierarquia juiz/réu/postulante inverte-se: os postulantes, no caso o sapateiro judeu e Anna Dias, passam a sentenciar o próprio juiz com pragas e com imprecações de como deve exercer-se a lei em cada caso. O juiz é retirado de seu lugar hierárquico de julgador e passa a ser réu, visto que sua justiça é falha e ambivalente.

Com esse deslocamento, Gil Vicente consegue um efeito cômico e ao mesmo tempo critica o favoritismo que distribui cargos na Corte e a parcialidade da Justiça, que tem seu papel ridicularizado ante as demandas do povo. Note-se que todos os personagens que exigem justiça são tipos populares. Em nenhum momento é julgado o direito de um conde ou clérigo, ou de qualquer outro representante da elite portuguesa. Essa escolha de Gil Vicente não ocorre por acaso, mas para mostrar que a justiça portuguesa geralmente julga mal quando se trata dos direitos do povo. É na realidade uma crítica contundente ao sistema judiciário português sem, no entanto, entrar em confronto com os interesses da aristocracia.

Convém ressaltar-se que Anna Dias era uma alcoviteira e exercia uma atividade ilícita, o sapateiro era judeu, ou seja, um homem marginalizado socialmente, e, finalmente, o último personagem da peça é um escudeiro, típico parasita da Corte, que geralmente explorava seu Moço.

Assim, todos os postulantes que vêm buscar a justiça são, em certa medida, pessoas que vivem à margem da lei ou fora-da-lei. Daí as sentenças de Pero Marques terem uma lógica, pois aquele que busca justiça, na visão de Gil Vicente, deve viver também de acordo com a lei, e não burlando-a. Desta forma, se as sentenças de Pero Marques causam espanto e ao mesmo tempo expõem ao ridículo a figura do juiz, também desmascaram uma falsa moral carregada pelos personagens. Não só a justiça portuguesa é falha, mas também a própria sociedade que busca essa justiça é cheia de vícios, erros, corrupção. Através da inversão de valores mostrada na fala do juiz, a sociedade portuguesa vê-se desnudada, já que os tipos sociais representados na peça agem de acordo com a hipocrisia. Anna Dias, alcoviteira, postula justiça para sua filha que foi violada; o sapateiro judeu pede que Anna Dias seja castigada por alcovitar a filha dele; o escudeiro pede indenização depois de explorar seu Moço. Todos, de alguma forma, buscam na lei o alívio para suas queixas, ao mesmo tempo em que, de alguma maneira, colocam-se à margem da lei. É justamente essa lógica que traz ao texto de Gil Vicente toda a sua comicidade. Pela desordem, ele impõe uma nova ordem, ou, dito de outro modo, através da inversão de papéis sociais, ele traz à tona os valores que deveriam nortear os costumes, mas que, em suas comédias, mostram-se corrompidos. É justamente esse desconcerto que Gil Vicente aponta em suas farsas e autos, na busca por moralizar e trazer uma visão mais cristã e ética aos homens da sua época.

Ariano Suassuna e a continuidade do teatro de Gil Vicente no sertão brasileiro

Através de uma dramaturgia popular, Gil Vicente inicia toda uma tradição que irá perdurar até mesmo no teatro d'além mar. Refiro-me especificamente ao teatro brasileiro e, mais particularmente, de Ariano Suassuna.

Por diversas razões, é justamente a presença do dramaturgo português que vemos com clareza na peça *A Pena e a Lei*, escrita em pleno séc. XX pelo autor pernambucano, que se inspira na melhor tradição do teatro medieval. A primeira é que Ariano Suassuna também busca as raízes de sua dramaturgia nas festas populares e na literatura oral nordestina, caracterizada pela literatura de cordel e pelo teatro de mamulengos. Lembremo-nos de que o cordel surge na Espanha e em Portugal no séc. XVI e é trazido ao Brasil pelos primeiros colonizadores. Esta literatura de corte popular, oral e medieval embasa toda a obra teatral de Suassuna.

Depois temos a própria forma de seu teatro se expressar, seja como farsa ou auto, o que nos remete de volta aos primórdios do teatro na Península Ibérica. Segundo as palavras do próprio autor, o cordel e o teatro medieval tiveram importância capital em sua formação: "mal aprendi a ler, descobri esse material e decorei alguns dos romances, autos e moralidades que ainda hoje são meus temas obsessionais em teatro" (SUASSUNA, 2008, p. 53). Ainda se referindo ao cordel, o autor proclama: "quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como o nosso romanceiro popular" (p. 47).

Desta maneira, o autor brasileiro retoma temas e tipos sociais pertencentes ao teatro de Gil Vicente. O tema do Juízo Final é uma constante em suas peças. Teremos, assim, uma visão cristã da justiça muito próxima da visão do dramaturgo português. Para ambos, a justiça dos homens é falha e somente a justiça divina é perfeita. Tanto na peça *O Auto da Compadecida* quanto em *A Pena e a Lei* repete-se no terceiro ato uma

cena de julgamento com entes sobrenaturais que personificam Jesus Cristo, a Virgem Maria, o Diabo. Há em ambas as peças uma moral regida pelo que é sobre-humano e que conduz as escolhas dos seres humanos na terra. Porém, em *A Pena e a Lei*, ainda há a questão filosófica de julgar se a vida vale a pena apesar dos sofrimentos que ela inflige aos seres humanos, o que mostra uma visão cristã de mundo norteando as ações dos personagens e explicando seu significado.

Quanto aos personagens, o dramaturgo brasileiro cria como seu antecessor vários tipos caricatos. São eles que irão personificar as falhas, os vícios, os desvios e as trapaças que tão bem caracterizam o ser humano. Desta maneira, Ariano Suassuna explora tanto quanto Gil Vicente as baixezas humanas, os tipos característicos de sua sociedade, o discurso popular, a comicidade que vem da inversão de valores e hierarquias sociais. Na peça *A Pena e a Lei*, vê-se essa inversão já a partir do primeiro ato, quando Benedito, o negro esperto, a fim de ganhar o amor de Marieta, ludibria os dois valentões da cidade: Cabo Rosinha e Vicentão. Desmoralizando-os através de artimanhas, ele os desmascara frente à Marieta. Porém, mesmo que os valentões mostrem-se covardes, isso de nada adianta, já que Marieta termina enamorando-se de outro homem que mal aparece na trama, o caminhoneiro Pedro.

Essa inversão de papéis sociais serve a um propósito: pôr em destaque como o pícaro da trama justamente o homem mais frágil e despossuído: o negro Benedito. Este personagem, um marginal, que foi vaqueiro, mas já não exerce mais este trabalho, é o protótipo do "malandro", do "Pedro Malasartes", do pobre diabo que vence pela astúcia e pela inteligência os mais poderosos da cidade. Ele é o pícaro e o trapaceiro por excelência, exerce seu poder de persuasão e assim vence o Cabo Rosinha e o fazendeiro Vicentão.

Através de um personagem "marginal" e esperto, os poderosos vêem-se ridicularizados, e justamente essa inversão causa o riso e a empatia do público. Ou seja, o pícaro, segundo G. Díaz Plaja: "es un vagabundo; su profesion más frecuente es la de criado. Asi sorprende la intimidad de muchas vidas elevadas - aristocratas, militares, religiosos – y advierte lo que hay en ellas de falso y de criticable" (apud GUIDARINI,1992).

Assim, através do engano e da trapaça protagonizados por personagens que vivem num sistema de exclusão social, as autoridades, as hierarquias, enfim, toda a organização e estratificação da sociedade nordestina será posta à prova e criticada. Um exemplo desta crítica surge no segundo ato da peça, que trata basicamente do problema da justiça no Brasil sertanejo. É interessante averiguar o quanto se aproxima da problemática tratada por Gil Vicente na Farsa "O Juiz da Beira". Se, na peça de Gil Vicente, o juiz é um parvo que profere sentenças aparentemente absurdas, ou pelo menos injustas, na peça de Suassuna, a autoridade que julga (o Cabo Rosinha) é extremamente parcial e corrupta. Seus julgamentos também não são isentos e, no mais das vezes, acabam num engano ou injustiça. Vejamos a seguir alguns trechos da peça, onde isso fica explícito:

> Benedito: 'Mateus não cria bois, só cria carneiros e bodes. Aliás, ele trouxe esse carneiro e quer dá-lo a você, para os presos pobres de Taperoá'.
> Rosinha: 'Agradeço pelos pobres presos de Taperoá! Obrigado, meu caro Mateus! Pode contar com a imparcialidade da justiça a seu favor! [...]. (SUASSUNA, 2005, p. 65).

Sendo assim, a autoridade muda de posição e de discurso. Ao receber o suborno de Mateus, o Cabo Rosinha põe-se a seu lado e a seu favor e termina por proferir as seguintes palavras ante o fazendeiro Vicentão:

> Você pensa que pelo simples fato de ser rico, eu vou protegê-lo, é? Está muito enganado! O costume agora é esse: um fazendeiro quer botar um morador pra fora, acusa logo o pobre de roubo, para facilitar a expulsão! Mas a autoridade não pode nem quer ser cúmplice desses abusos! Roubou, está certo! Não roubou, o acusador fica preso! (SUASSUNA, 2005, p. 67).

No entanto, essa indignação é passageira e a sentença muda de figura depois da seguinte oferta de Vicentão:

> Meu caro Cabo Rangel, tenho observado a verdadeira penúria em que se encontram os presos pobres de Taperoá! Gostaria de lhe dar quinhentos mil-réis para ajudá-los. Tome!
> Cabo Rosinha: 'Muito bem senhores, a autoridade está pronta! Absolutamente imparcial, disposta a esclarecer se houve *engano* da parte do senhor fazendeiro Vicente Gabão, ou se houve *algum descuido* da parte do honrado cidadão, vaqueiro Mateus das Cacimbas! (SUASSUNA, 2005, p. 68).

Note-se neste discurso a hipocrisia e o cuidado com que o Cabo Rosinha profere suas palavras.

Verificamos, assim, como a noção de ética e justiça é distorcida a partir da figura da própria autoridade, que deveria ser imparcial e justa. Nos diálogos finais, ficamos sabendo que quem havia furtado o novilho era o irmão de Mateus, Joaquim, em razão de ter sido mandado embora da fazenda sem ao menos receber seu salário. E que Mateus furtara o carneiro para "financiar o processo", já que seu patrão, Vicente Borrote, resolvera dar queixa dele achando-o culpado pelo sumiço do novilho.

Através de todos estes enganos, furtos e trapaças, pode-se ver desenhada a sociedade nordestina, onde uns têm mais direitos que outros. Onde o fazendeiro explora seus empregados e por eles é enganado, onde a autoridade judicial é corrupta, onde o único a viver de acordo com a verdade é o padre, onde a ética não tem lugar. Nesta sociedade o mais forte explora e subjuga o mais fraco. Para vencer os poderosos é preciso astúcia, inteligência, saber subornar as pessoas certas. Não há necessidade de agir com correção, mas sim, com esperteza. Assim, através da farsa e da inversão de valores, Suassuna desnuda a sociedade em que vive, faz uma crítica feroz e contundente sem, no entanto, chocar o público. Mostra as mazelas do povo nordestino e ao mesmo tempo expõe o sistema judiciário e a polícia, duas instituições que deveriam regrar a sociedade, mas que se omitem e se corrompem.

O Auto da Compadecida: uma visitação aos autos vicentinos e ao pícaro ibérico

O desfecho da peça *O Auto da Compadecida* dá-se em forma de auto, seguindo as linhas do auto vicentino. É necessário salientar aqui a diferença que há entre os autos da Idade Média e os autos de Gil Vicente. Como aponta Ataíde (2007), os autos da Idade Média caracterizavam-se pelo caráter religioso de que se constituíam, em alegorias sobre o conflito entre a virtude e a dissipação moral. Já nos autos de Gil Vicente, havia toda uma comicidade e não somente o lado religioso se sobressaía. Sendo assim, apresentava crítica feroz à sociedade da época através da sátira de tipos sociais. Ou seja, no auto vicentino, a sátira social liga-se de modo nítido ao objetivo da edificação espiritual, colocando-se a questão da salvação *post mortem.*

Neste aspecto, vemos personagens como o frade, que carrega sua amante para o além, o usurário (onzeneiro), que não quer desfazer-se de seu dinheiro mesmo depois de morto e

é recusado pelo Anjo e aceito na barca do Diabo, o fidalgo, que mesmo sendo tirano com os mais humildes, ainda assim argumenta que merece salvação, pois há quem reze por ele, e que acaba sendo levado pelo Diabo na barca do Inferno sentado numa cadeira especial digna de sua fidalguia. Desta forma, todos os personagens que surgem aparecem como tipos sociais que por vaidade, avareza ou luxúria acabaram merecendo a condenação divina, com exceção do Parvo, ingênuo e burro (mas digno do perdão divino) e também dos quatro cavaleiros que morrem lutando pelo cristianismo e que por isso merecem ir para o paraíso. Há na obra de Gil Vicente uma religiosidade dos primórdios do cristianismo onde a fé e a pobreza são exaltadas como virtudes e onde a avareza, a vaidade e os vícios mundanos são vistos como pecados mortais merecedores do inferno. Para Gil Vicente, o homem é um ser onde o mal cria raízes e por isso não merece salvação.

Para Ariano Suassuna, a ligação de seus personagens com Deus se dá de forma diferente e muito mais flexível. O desfecho de seu auto também é moralizante segundo os preceitos do catolicismo, mas como diz Nogueira,

> (...) há toda uma concepção da religião como algo simples, agradável, doce e não como uma coisa formal e solene, difícil e mesmo penosa. Essa intimidade com Deus nas relações dele com os homens, essa compreensão da vida e fé na misericórdia parecem – nos aspectos primordiais no sentido religioso da obra. [...] a compreensão das faltas humanas, atribuída a Nossa Senhora, que como mulher simples, do povo, explica-as e pede para elas a compaixão divina (NOGUEIRA, 2002, p.102).

Assim, tanto o sacristão quanto o padre e o bispo que haviam praticado a simonia (venda de indulgências, enterro do cachorro em latim em troca de dinheiro), como também o padeiro (por sua avareza) e a mulher do padeiro (pela prática do adultério)

são enviados ao purgatório após um pedido de João Grilo a Nossa Senhora. *A Compadecida* também realiza um milagre, ressuscitando João Grilo, para que este tenha uma nova chance de viver sobre a terra. Somente vão para o inferno o cangaceiro e seu comparsa. João Grilo estabelece, assim, uma nova ideia de Deus na peça, pois tanto ele dialoga com Jesus Cristo (um Jesus negro e humano) quanto com Nossa Senhora (a advogada da humanidade). Assim, Deus surge como justiceiro, mas também humano e misericordioso. As falhas humanas não são dignas de penas capitais como o inferno com raras exceções. Por outro lado, a peça também aborda a questão de personagens se comportarem de acordo com seu status e papel social. Nesse âmbito, o reino dos céus aos pobres pertence, e, aos ricos coronéis e padres que exploram o povo, fica reservado senão o inferno, pelo menos o purgatório. Suassuna faz, desta maneira, uma crítica feroz à sociedade semifeudal que ainda se mantém no sertão nordestino, utilizando um expediente maniqueísta e moralista. Ainda assim, o autor consegue dar um certo espaço ao pensamento popular e cristão que serve de base à sua arte.

Como se vê, Suassuna aproxima-se dos autos vicentinos através da noção de julgamento final, mas distancia-se na medida em que na sua peça não há um diabo que seja o corregedor, o juiz. No "Auto da Barca do Inferno", de Gil Vicente, o diabo ocupa o lugar do ente que preza pela moral. Sendo assim, ele castiga o fidalgo, o clérigo, a alcoviteira, o onzeneiro, o sapateiro, por entender que eles não merecem a salvação, pois seus pecados em vida foram muitos e não são dignos de perdão. Já em Ariano Suassuna, os pecadores são dignos da misericórdia divina e, por isso, terminam indo ao purgatório. Há em Suassuna toda uma moral cristã, bem como em Gil Vicente, mas ela se distingue da moral do dramaturgo luso na medida em que olha para os homens com maior benevolência, compreendendo seus erros e perdoando-os. Há, no *Auto da*

Compadecida, duas instâncias que se entrecruzam: a vida terrena e o divino. Tanto Cristo como a Compadecida fazem parte da instância supraterrena, sem, no entanto, perderem sua identidade com o povo nordestino. É através dos personagens sobrenaturais que surge a verdade dos outros personagens, antes acobertada por uma série de máscaras sociais. João Grilo, junto com os entes sobrenaturais, é o responsável por desvelar a verdade de cada um dos indivíduos representados na peça. Por ser pícaro, ele exerce o papel de denúncia do que há de criticável e falso nas personagens aparentemente mais elevadas na escala social (padre, bispo, major, padeiro). Dessa maneira, exerce o papel de crítico dos representantes da Igreja Católica e da elite local que explora o trabalho dos mais pobres. Por ser aquele que desvenda o que há por trás da falsa moral e da hipocrisia é que João Grilo recebe como prêmio o fato de ressuscitar na peça. Ele se iguala no desvendamento da verdade na vida terrena aos dignos representantes de Deus na vida supraterrena.

ABSTRACT: This paper aims at outlining the works by Ariano Suassuna, mainly the plays *Auto da Compadecida* and *A Pena e a Lei*, trying to demonstrate how these plays have dialogued with the popular and Iberian tradition from the Acts of Gil Vicente and the String Literature, until the farses and the Iberian picaresque narratives, bringing to the Brazilian reality of the 20th Century a popular and artistic expression which began in Europe in the 16th century and it has been perpetuating in Northeastern Brazil. For this, the theoretical background is based on the studies of Vassalo (1993), Guidarini (1992), Bergson (1987), Palma (1996), Ataíde (2007), and the aesthetic reflexions of Suassuna himself (2008) were used.

Key words: Acts, Tradition, Popular culture, Suassuna, Theatre.

REFERÊNCIAS

ATAÍDE, Sâmara Rodrigues de. A irreverência social nas obras Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente e Auto da Compadecida Psicanálise & Barroco. Juiz de Fora: Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura. **Revista de Psicanálise**, v. 5, n.1, p. 87–95, jun. 2007.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GUIDARINI, Mário. **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**. São Paulo: Ateniense, 1992.

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

PALMA, Glória Maria. O Mundo às Avessas na Farsa "O Juiz da Beira". Bauru: **Cadernos de Divulgação Cultural**, 1996.

SUASSUNA, Ariano. **Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária, 1974.

_____. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

_____. **A pena e a lei**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

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

_____. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

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

VICENTE, Gil. **Obras de Gil Vicente**. Porto, Lello & Irmão Editores, 1965.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.