

MARIA ISABEL AMPHILO RODRIGUES DE SOUZA

**O AUTO DA COMPADECIDA:
DA CULTURA POPULAR À CULTURA DE MASSA**

UMA ANÁLISE A PARTIR DA FOLKMÍDIA

**UMESP - Universidade Metodista De São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
São Bernardo do Campo, 2003.**

MARIA ISABEL AMPHILO RODRIGUES DE SOUZA

**O AUTO DA COMPADECIDA:
DA CULTURA POPULAR À CULTURA DE MASSA
UMA ANÁLISE A PARTIR DA FOLKMÍDIA**

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da UMESP – Universidade Metodista de São Paulo para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Joseph M. Luyten

**UMESP - Universidade Metodista De São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
São Bernardo do Campo, 2003.**

FOLHA DE APROVAÇÃO

A dissertação de mestrado, sob o título: *O Auto da Compadecida: da cultura popular à cultura de massa – uma análise a partir da Folkmídia*, elaborada por Maria Isabel Amphilo Rodrigues de Souza foi defendida e aprovada em 18 de fevereiro de 2003, perante a banca examinadora composta por: Prof. Dr. Joseph M. Luyten (Presidente), Prof. Dr. José Marques de Melo (Cátedra Unesco/UMESP) e Prof^a. Dr^a. Dulcília Schroeder Buitoni (ECA/USP).

Assinatura do Orientador: _____

Nome do Orientador: **Prof. Dr. Joseph M. Luyten.**

Data: São Bernardo do Campo, 18 de FEVEREIRO de 2003.

Visto do Coordenador do Programa de Pós-Graduação: _____.

Área de Concentração: Processos Comunicacionais.

Linha de Pesquisa: Comunicação Massiva.

Projeto Temático: Folkcomunicação / Folkmídia.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida e por sua infinita misericórdia.

Ao CNPq que tornou possível esta pesquisa.

Ao meu orientador Prof. Dr. Joseph M. Luyten que foi um grande provocador; instigando-me ao conhecimento e à pesquisa.

Ao Prof. Dr. José Marques de Melo que trouxe significativas contribuições no início deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Ariano Villar Suassuna por ter me recebido de forma tão amável em sua residência, no Recife, e ter-me concedido uma entrevista preciosa a esta pesquisa.

A Alexandre Nóbrega, seu genro, e Maria, sua filha, por terem me recebido de maneira tão acolhedora e apresentando-me alguns lugares como a Fundação Joaquim Nabuco e o Museu do Homem do Nordeste, meus sinceros agradecimentos.

Ao meu sogro, Sr. Adimar Ferraz de Souza e minha sogra Olga Rodrigues de Souza, pelo apoio moral e financeiro. Pela força e coragem que me deram. Por me ajudarem a concretizar o sonho de fazer meu mestrado.

Ao meu esposo, Hebert Rodrigues de Souza, pois sem seu apoio e compreensão, eu jamais teria concretizado meus sonhos.

À Luíza, sua mãe Ana Lúcia, Zenaide sua tia, e Nena pelo acolhimento e pelos bons momentos em Recife. Recebam minha gratidão.

DEDICATÓRIA

EM ESPECIAL, À MINHA MÃE,

Que em 1968 saiu do sertão baiano fugindo da seca, da região de Paulo Afonso/BA, com destino a São Paulo e jamais retornou. Este trabalho eu dedico a você minha mãe, porque é por sua falta tão grande que sinto que não hesitei em conhecer a realidade do nordeste: seu povo, sua cultura e sua religiosidade.

Te amo muito.

AO MEU PAI,

Que teve enterrado seus sonhos por conta de uma realidade dura no interior de São Paulo. Na infância, trabalhou no plantio e colheita de café na Fazenda Rodrigues Alves, em São Manuel. Na cidade de Sorocaba, perdeu seu pai na fábrica de cimentos Votorantim com tuberculose, e como Ariano Suassuna, "viu-se como um cego sem seu guia".

AO MEU IRMÃO, EDUARDO,

Meu único e amado irmão, que tenho em grande estima. Que sempre me apoiou e esteve pronto a ajudar-me. Obrigada pelo seu amor e carinho que sempre me dá, pelo seu braço forte que está sempre pronto a me acolher e me acalmar.

AO MEU ESPOSO, HEBERT,

Que sempre esteve ao meu lado em momentos bons e difíceis. Amigo, companheiro e cúmplice. Esteve comigo em muitas madrugadas trabalhando nesta dissertação. Encorajou-me, deu-me forças, esteve ao meu lado. A você meu amor, dedico este árduo trabalho e lhe agradeço por tudo. Te amo.

AO MEU SOGRO E MINHA SOGRA, ADIMAR E OLGA,

Que sofreram conosco e, agora, se alegram por esta conquista.

Dedico a vocês, minha família, que foram meu suporte em todos os sentidos em momentos de dificuldades. A vocês dedico esta conquista.

*Por isso, não vou nunca envelhecer:
Com meu Cantar, supero o Desespero,
Sou contra a Morte e nunca hei de morrer.*

Ariano Suassuna

SUMÁRIO

RESUMO.....	11
RESUMEN	12
ABSTRACT.....	13
INTRODUÇÃO	14
METODOLOGIA.....	18
CAPÍTULO I: FOLKMÍDIA	21
1.1. A Comunicação	21
1.2. A linguagem.....	23
1.3. Processos Comunicacionais.....	26
1.4. Teoria da Folkcomunicação.....	29
1.4.1. LUIZ BELTRÃO.....	36
1.5. Processos Folkcomunicacionais	38
1.6. A Indústria Cultural como antecessora da FOLKMÍDIA.....	48
1.7. Folkmídia	53
1.7.1. A cultura e a inovação tecnológica	59
1.7.2. A Cultura de Massa	63
CAPÍTULO II: ARIANO SUASSUNA	69
2.1. Síntese biográfica de ARIANO SUASSUNA: Sua Vida e Suas Obras	69
2.2. Lágrimas, Sangue e Poder: o outro lado da História	76
2.3 O Mago das Palavras: Ariano Suassuna enquanto Comunicador.	77
2.3.1. A Linguagem e a Ideologia imbuídos no discurso Suassuniano	81
2.3.2. Temática	85
2.3.3. A Estética Suassuniana	88
2.4. O Movimento Armorial.....	89
2.4.1. Música Armorial.....	92
2.4.2. Artes Plásticas.....	97
a) A Pintura	97
b) A Escultura	99
c) A Cerâmica e a Tapeçaria.....	99
d) A Gravura	101
e) A Arquitetura	103

2.4.3. Dança	105
2.4.4. Literatura.....	106
a) Poesia	106
b) Romance	108
2.4.5. Dramaturgia	109
<i>O romance tradicional</i>	116
<i>O folheto de feira</i>	117
<i>Religião e Moralidade</i>	119
<i>Bumba-meu-boi</i>	120
<i>O teatro de mamulengo</i>	122
CAPÍTULO III: AUTO DA COMPADECIDA.....	123
3.1. A Literatura Popular.....	123
3.2. O Teatro Popular.....	128
3.2.1. Teatro: origem e conceituação	128
3.2.2. Drama: tragédia e comédia	129
3.2.3. Auto, Entremez e a Farsa: as origens do teatro popular medieval.....	131
3.2.4. O Teatro Popular de Pernambuco.....	133
3.3. Análise: “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna	137
3.3.1. A Estrutura do Auto da Compadecida	139
3.3.2. Personagens	140
3.3.3. O Contexto Medieval e Renascentista: influência sobre os autores lidos por Suassuna	153
3.3.4. Temas abordados:.....	157
a) O Circo	158
b) O Movimento do Cangaço, ou Banditismo Social.....	159
c) Arquétipo do herói.....	163
d) Provérbios populares e contos.....	165
e) Burguesia	165
f) O Povo	167
g) Religiosidade Popular.....	167
h) Simonia.....	173
i) Pecados Capitais.....	177
j) Padim Ciço	178
l) Preconceito	181
m) Justiça x Injustiça	182
n) Moralidade x Imoralidade	182
o) Mulher	183
p) Morte	184
q) Visão dualista da realidade	186
3.3.5. Tempo e espaço	186
3.3.6. Metáfora	187
CAPÍTULO IV: O “AUTO” DE GUEL ARRAES	191
Influências Modernistas no Cinema brasileiro	191
Guel Arraes	192

4.1. As adaptações do Auto da Compadecida	195
4.2. Cultura Popular na TV: a briga pelo IBOPE	198
4.3. A repercussão inesperada no cinema	199
4.4. O Processo de Criação d'O Auto de Guel Arraes.....	202
4.4.1.Roteiro	203
4.4.2.O enredo.....	203
4.4.3.Cenário	204
4.4.4.Figurino.....	205
4.4.5. Fotografia.....	206
4.4.6. A trilha sonora	206
4.4.7. Os efeitos especiais	208
4.4.8. Utilização de cromia	209
4.4.9. Ruídos de Comunicação	209
4.4.10.Câmera.....	210
4.4.11. A Montagem para o Cinema	211
4.5. Sistematizando pontos importantes da adaptação de Arraes.....	212
4.5.1. Regionalidade	212
4.5.2. Intertextualidade e Intratextualidade	213
4.5.3. A metalinguagem.....	215
4.5.4. Trágico e cômico	216
4.5.5. Influências da Literatura popular.....	217
4.5.6.Indignação com o sistema estabelecido.....	219
4.5.7. Destaques de personagens na adaptação	219
a) <i>Chicó</i>	219
b) <i>João Grilo</i>	220
c) <i>Major Antônio Moraes</i>	221
d) <i>Rosinha</i>	222
e) <i>Severino de Aracaju</i>	222
4.5.8.O processo de encaixamento: estórias dentro de outras estórias	226
a) As presepadas de João Grilo	226
b) Entre as estórias e as fantasias de Chicó	228
c) As traições de Dora.....	231
d)O Corno	234
4.6. Questões Sociais Enfatizadas na adaptação	235
4.6.1.Situação de miséria, fome e sofrimento.....	235
4.6.2.A humanização do animal e a animalização do ser humano	237
4.6.3. A busca de dignidade	238
4.6.4. Os três poderes.....	240
4.7. Análise Estrutural d'O Auto da Compadecida	242
4.7.1. Estrutura narrativa	242
4.7.2. Estrutura baseada no Quadro Actancial de GREIMAS	244
a) Conjunção e Disjunção	247
4.7.3. Maluquice, Sacrilégio ou Sacramento?	249
a) <i>A morte e o enterro da cachorra</i>	249

b) Em “latindo”: uma situação embaraçosa para a Igreja	254
4.7.4. O gato dos “ovos” de ouro	258
a) O gato que “descome” dinheiro	258
b) A falsa morte de João Grilo	260
c) Os heróis de Taperoá	262
4.7.5. Tribunal das Almas	262
a) Na Igreja, um encontro marcado com a morte.	262
b) A visita de Severino	264
c) “... na hora de nossa morte”	264
d) A morte de João Grilo, o amarelo mais safado do nordeste.	267
e) A lamentação de Chicó pela morte de Grilo e seu monólogo.	269
f) O Além de João Grilo: cada um por si e Deus por todos	270
g) O Diabo no imaginário cristão ocidental	273
h) O Tribunal	275
i) O julgamento	280
j) Uma chance para viver	285
l) O gênero fantástico	289
4.8. A conquista de Rosinha	292
4.8.1. Os valentões	292
4.8.2. A bênção da Padroeira	294
4.8.3. O rapaz pobre e a moça rica: Romeu e Julieta do Sertão	294
4.8.4. O Casamento	295
4.8.5. Uma estratégia para conseguir Rosinha	296
4.8.6. A Promessa sem jeito!	299
4.8.7. Pretendente a Pretendente	300
4.8.8. O casamento entre Rosinha e Chicó	304
4.8.9. A última ceia – A Páscoa dos personagens	304
4.9. A Contribuição de Guel Arraes para a Folkmídia	305
CONCLUSÃO	310
BIBLIOGRAFIA SUASSUNIANA	319
ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS	320
BIBLIOGRAFIA GERAL	323
ENTREVISTAS:	336
ANEXOS	337

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma análise sistemática da obra de Ariano Suassuna “*Auto da Compadecida*”, escrita em 1955, e suas transcodificações para TV e cinema. Nesta pesquisa procuramos apresentar a apropriação da cultura popular pela cultura de massas num processo folkmediático, onde Guel Arraes realizou a adaptação mais elogiada pela crítica, sendo esta a terceira versão cinematográfica da obra de Suassuna.

Buscamos apresentar, primeiramente, a importância da Folkmídia para o resgate da cultura nacional, tornando uma obra clássica do ponto de vista da cultura popular, da cultura erudita e da cultura de massa, acessível ao público massivo brasileiro em TV aberta.

“Decifrador de brasilidades”, Ariano Suassuna resgata o folclore, as danças, os contos míticos e heranças ibéricas, onde percebemos a semelhança entre “*Auto da Compadecida*” e os autos de Gil Vicente, por exemplo. Seus personagens sofrem o processo de descarnavalização, perante o trono de Emanuel, onde as máscaras despencam. São defendidos por uma mãe “Compadecida” desesperada para salvar seus filhos do sofrimento e da dor. Auto de moralidade e misericórdia, o “*Auto da Compadecida*” revela, não somente a alma do sertanejo “severino”, mas suas crenças, sua cultura e seu sofrimento.

Palavras-chave:

Ariano Suassuna, Folkmídia, cultura e literatura popular, televisão e cinema.

RESUMEN

El presente trabajo consiste en un análisis sistemático de la obra de Ariano Suassuna “Auto da Compadecida”, escrita en 1955, y sus transcodificaciones para la televisión y cine. En esta pesquisa procuramos presentar la apropiación de la cultura popular por la cultura de masas en un proceso folkmediático, donde Guel Arraes realizó la adaptación más elogiada por la crítica, siendo esta la tercera versión cinematográfica de la obra de Suassuna.

Buscamos presentar, primeramente, la importancia de la Folk media para el rescate de la cultura nacional, tornando una obra clásica de lo punto de vista de la cultura popular, de la cultura erudita y de la cultura de masa, accesible al público masivo brasileño en televisión abierta.

“Decifrador de brasilidades”, Ariano Suassuna rescata el folklore, las danzas, los cuentos míticos y herencia ibéricas, donde percibimos la semejanza entre “Auto da Compadecida” y la semejanza entre “Auto da Compadecida” y los autos de Gil Vicente, por ejemplo. Sus personajes sufren el proceso de descarnalización, delante del trono de Emanuel, donde caen las máscaras. Son defendidos por una madre “Compadecida” desesperada para salvar sus hijos del sufrimiento y del dolor. Auto de la moralidad y misericordia, el Auto da Compadecida”, revela, no solamente el alma del sertanejo “severino”, pero su creencia, su cultura y su sufrimiento.

Palabras-clave:

Ariano Suassuna, Folk media, cultura y literatura popular, televisión y cine.

ABSTRACT

This dissertation consists of a systematic analysis of Ariano Suassuna's *Auto da Compadecida*, written in 1955, and its transcodifications for TV and cinema. In this study we are aiming at presenting the appropriation of popular culture through mass culture in a process of folk media, in which Guel Arraes worked out the most praised adaptation, by the critics the third cinematography reading of Suassuna's work.

In the first place, we aim at presenting the importance of the folk media in rescuing the national culture, making a classical work in the perspective of popular culture, erudite culture and mass culture accessible to a massive Brazilian population in the open TV.

The "Decipherer of Brazilanity", Ariano Suassuna rescues the folklore, dances, mystical tales and Iberian heritage, in a way in which we perceive a similarity between "Auto da Compadecida" and the medieval plays by Gil Vicente, for example.

Facing Emmanuel's throne, the characters suffer a process of "discarnivalation" (Bakhtin), in which their masks fall. Protected by a "Compadecida" mother, desperate to save her children from suffering and pain. The play of morality and mercy – the "Auto da Compadecida" – reveals not only the soul of "severino" inlanders, but also their beliefs, their culture and their suffering.

Keywords:

Ariano Suassuna, folk media, transcodification, popular culture and literature, television and cinema.

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em uma análise da obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, escrita em 1955, e da adaptada para a televisão e cinema, pelo Diretor Guel Arraes “*O Auto da Compadecida*”.

O Auto da Compadecida é uma comédia de tipo sacramental dividida basicamente em três atos, contando com o processo de encaixamento de outras estórias em seu enredo. A obra destaca problemas sociais como a fome, a miséria e a discriminação. Como é um auto sacramental, o tema da moralidade permeia toda a estória de cunho religioso, onde as pessoas são desmascaradas, passando por um processo de descarnavalização, perante o tribunal das almas.

Alguns personagens típicos e farsescos, como João Grilo e o Major, trazem um tom medieval à obra recebeu influência de clássicos da literatura universal. Porém, na transição do popular para o erudito, Suassuna teve o cuidado de selecionar quatro folhetos da literatura de cordel, buscar inspiração em autores medievais e renascentistas e adaptar todas as informações que possuía à realidade nordestina. O espírito mágico, que faz parte do gênero fantástico, aparece na ressurreição de João Grilo, que recebe uma chance para voltar.

A Folkcomunicação tem sua origem explícita na tese de LUIZ BELTRÃO, que sustenta que:

Folkcomunicação é a ciência que estuda o “*Processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, idéias e atitudes de massa através dos agentes e meios ligados direta e indiretamente ao folclore*”. (Mídia e folclore, p. 30).

A partir da tese de Luiz Beltrão e de seus discípulos, veremos como Suassuna conseguiu aplicar esse processo de intercâmbio de informações, através da apropriação de contos populares e mitos da literatura de cordel ligados ao folclore regional aos seus escritos, realizando um intercâmbio de informações entre a literatura popular e a literatura ibérica levando a cultura nacional ao teatro moderno.

Então, frente à riqueza cultural de tantas obras ricas deste Sujeito da Cultura Popular Brasileira, que é Ariano Suassuna, escolhemos a peça que mais repercutiu no Brasil e no exterior: “*Auto da Compadecida*”.

Nosso objetivo é mostrar o processo folkmediático pelo qual passou o *Auto da Compadecida*. A transposição da peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna para a televisão, em forma de microssérie em quatro capítulos e exibida pela Rede Globo de televisão, portanto TV aberta, e a versão cinematográfica mais elogiada pela crítica, foram processos folkmediáticos.

Assim, Guel Arraes apropriou-se da obra de Suassuna, resgatou contos míticos da Literatura Oral, tradições medievais, literatura de cordel, a religiosidade popular, enfim, a cultura popular brasileira, tornando-a possível a um público massivo, e o mais importante, sem banalizá-la, onde quem não conhecia Suassuna ficou extasiado pela sua simplicidade e complexidade ao mesmo tempo, e quem já conhecia suas obras, pôde apreciar este incrível trabalho de adaptação e recriação de Guel Arraes com mais profundidade no seu sentido mais restrito.

A admiração pela obra em questão aconteceu no decorrer do curso de Especialização, Lato Sensu, Português: Língua e Literatura na UMESp, quando realizamos um trabalho sobre Macunaíma e o Cinema Novo, e outro grupo apresentava um seminário sobre Ariano Suassuna e o “*Auto da Compadecida*”.

O contato com a cultura popular brasileira, mais especificamente nordestina, nos trouxe a possibilidade de resgatar os valores culturais familiares. Estudar e analisar o *Auto da Compadecida* foi um mergulho na identidade cultural nordestina, sua cultura, sua gente, sua religiosidade.

A associação do *Auto da Compadecida* com outras obras da literatura brasileira, como por exemplo “*Morte de Vida Severina*”, de João Cabral de Melo Neto, com obras na literatura universal como “*O Auto da Barca do Inferno*”, de Gil Vicente e “*Dom Quixote*” de Miguel de Cervantes, com obras da literatura de cordel como “*Proezas de João Grilo*” de João Martins de Athayde, “*Vida e Testamento de Cancão de Fogo*” e “*O cavalo que defeca dinheiro*” de Leandro Gomes de Barros, e “*História do valentão do mundo*” de Severino M. da Silva, permite a inserção da obra de Ariano Suassuna na literatura universal devido à sua temática e a sua essência na cultura popular.

Explicitamos em nossa pesquisa a importância de Ariano Suassuna para a literatura pós-modernista e para a dramaturgia brasileira, verificando que o alto teor de comunicabilidade da sua obra deve-se a identificação com a essência da cultura popular brasileira, tornando-o, o que chamamos de um, Folkcomunicador.

Nosso objetivo geral é analisar a obra “*Auto da Compadecida*”, de Ariano Suassuna, mostrando o poder do folclore para literatura oral e a sua sedimentação através da folkcomunicação e folkmídia, verificando as transposições, observando a preservação da essência da cultura popular e sua herança medieval e renascentista, os mitos populares e religiosos presentes, sua crítica social e religiosa e a preservação da mentalidade popular.

Defendemos a hipótese de que a adaptação feita por Guel Arraes é uma obra folkmidiática, pois além de resgatar as tradições populares e as levar para um meio massivo, a televisão e o cinema, Arraes trabalhou a intertextualidade em Suassuna. Ele lançou mão de outras obras de Suassuna, adaptou-as, e trouxe-as para O Auto da Compadecida, como é o caso da personagem Rosinha, que era de *Torturas de um Coração*. Esse moldar (pensamos num oleiro quando tem o barro em suas mãos e vai moldando-o), é o trabalho do *folkcomunicador* e do *folkmediador*. Não é só fazer a adaptação e levá-la ao *media*, mas recriar em cima daquela obra de arte, aprimorando-a, e transformando-a em outra obra de arte, de forma a não perder sua essência primária.

A divisão em capítulos foi elaborada de forma a proporcionar ao leitor uma leitura sistemática e agradável sobre esta obra clássica da literatura brasileira.

Capítulo I – Folkmídia

O primeiro capítulo trata das bases teóricas dos estudos da folkcomunicação e da folkmídia.

Capítulo II – Ariano Suassuna

Este capítulo trata-se de uma exposição detalhada sobre Ariano Suassuna: sua vida, obras e influências marcantes sobre o Movimento Armorial.

Capítulo III – Auto da Compadecida

O terceiro capítulo trata das origens do teatro, teatro popular, influências presentes detectadas e análise da obra “*Auto da Compadecida*” de Ariano Suassuna.

Capítulo IV – “O Auto” de Guel Arraes

O quarto, e último capítulo, expõe uma análise explicitando todo o processo de criação da TV e do cinema, realizado pelo diretor de TV, Guel Arraes.

METODOLOGIA

1. Embasamento teórico e metodológico

Para nossa análise lançaremos mão de conceitos básicos como os conceitos de: folclore, mito, teorias da Folkcomunicação e Folkmídia, iniciando pela tese de Luiz Beltrão, passando pelos doutores: José Marques de Melo, Joseph Maria Luyten e Roberto Benjamin, importantes referências da Folkcomunicação no Brasil.

Em primeiro lugar precisamos esclarecer o conceito de Folclore, termo pelo qual se origina a palavra *Folk*. Conforme CÂMARA CASCUDO (Dicionário do Folclore Brasileiro, 1998, p. 400), Folclore “*é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição....Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico*”. Portanto, ao que entendemos de folclore, é a tradição dos nossos pais, independente da classe social, que percebemos na expressão da sua religiosidade, na sua culinária, nas suas festas comemorativas, que na sua maioria são festas religiosas, e tudo aquilo que refere-se a preservação de um modo de ser de um povo.

“*O folclore deve estudar todas as manifestações tradicionais na vida coletiva*” (CÂMARA CASCUDO, Dicionário do Folclore Brasileiro, 1998, p. 400). Assim, a folkcomunicação é a dinâmica da transmissão folclórica utilizando-se de algum meio de comunicação, seja ele oral - contos, gestual - autos, escritos – cordéis e folhetos, através de signos que possam transmitir a mensagem desejada – utilizando-se de códigos icônicos, lingüísticos ou sonoros, como coloca UMBERTO ECO (Apocalípticos e Integrados, Debates, p. 385).

Para ele, a mensagem televisiva necessita da imagem, dos sons musicais ou ruídos, e de emissões verbais, que podemos dividir em 3 tipos de códigos, com seus subcódigos. Como também, é necessário ponderar a referência cultural, no entendimento da mensagem, levando em consideração o contexto da emissão e da recepção da mensagem. Podemos perceber que estes recursos são utilizados tanto pela folkcomunicação, como pela folkmídia, dependendo da circunstância.

No tocante a conceituação, pode-se dizer que “*Folkcomunicação é comunicação em nível popular. Por popular aqui, deve-se entender tudo o que se refere, especificamente ao homem do povo, aquele que não se utiliza dos meios formais de comunicação*”. Mais precisamente: Folkcomunicação é a comunicação através do folclore. (JOSEPH LUYTEN, *Mídia e folclore*, p. 29).

A Folkcomunicação é a forma de um povo transmitir sua cultura, seus pensamentos, sua maneira de viver. Isso pode acontecer de diversas formas, p. ex., através das danças nos seus rituais religiosos e de passagem, através da Literatura Oral, e muitas vezes dos versos cantados, os conhecidos repentes, tradição presente em algumas partes do Brasil, porém, com as peculiaridades de cada região devido à colonização das cidades.

Para a nossa pesquisa utilizaremos, mais especificamente, o item 5 do livro de ROBERTO BENJAMIN, “Folkcomunicação no contexto de massa” (2000, p. 16): “*A apropriação de elementos da cultura folk pela cultura de massa e pela cultura erudita (projeção do folclore) – produção e efeitos da mensagem*”. Dessa forma, identificamos o processo realizado por Ariano Suassuna como Projeção do Folclore, conforme a classificação de Roberto Benjamin, levando sua obra teatral *Auto da Compadecida*, que ele traz do popular para o erudito, para o teatro. Seu grande objetivo era trazer as nossas raízes populares para a o meio erudito, formando, assim, a uma cultura erudita brasileira. A partir disso, podemos afirmar que Folkmídia é o processo de inter-relação e de intercâmbio de informações entre os *mass media* e a cultura popular.

Na nossa análise mostraremos, também, a origem dos autos, entremezes e farsas medievais que chegaram até nós pela Folkcomunicação.

2. Técnica de Pesquisa

Como técnicas de pesquisa, utilizamos a pesquisa exploratória bibliográfica, entrevistas e conversas com o orientador, que direcionou este trabalho de forma enriquecedora.

Textos de jornais, revistas, internet foram buscados de forma exaustiva, onde arrecadamos boa quantidade de entrevistas de forma escrita e oral com o autor.

Entrevistas realizadas na TV Cultura, nos programas:

- Provocações, com Antonio Abujamra
- Conexões Roberto d'Ávila, com o jornalista Roberto d'Ávila, e
- Roda Vida, com o jornalista Paulo Markun.

Essas entrevistas foram gravadas em vídeo e utilizadas como fontes de informação nesta pesquisa, fazendo parte de nosso acervo particular.

Pudemos estar, pessoalmente, com Ariano Suassuna em momentos como:

1. Na 17^a. *Bienal do Livro*, em São Paulo;
2. SESC Pompéia na exposição do *Lunário Perpétuo*, em comemoração aos 30 anos de carreira de Antonio Nóbrega;
3. Entrevista realizada em junho de 2001, em Recife (em anexo).

O material coletado nos auxiliou nas questões de interpretação e resgate histórico-descritivo da obra e do autor, buscando mostrar um Ariano Suassuna, além da mídia. Um ser humano que valoriza a vida a tal ponto de não desejar a morte eterna, nem mesmo ao demônio. E, ao mesmo tempo, uma obra riquíssima em termos de cultura popular, onde o resgate da identidade cultural é realizado num processo harmônico.

CAPÍTULO I

FOLKMÍDIA

1.1. A COMUNICAÇÃO

O termo comunicação tem sua origem no latim *communicare*, que vem de *tornar comum*. A comunicação existe desde que existem comunidades, ou *comum+unidades*, pessoas que vivem juntas, compartilhando de um modo de viver, de pensar e agir. É difícil dizer se a comunicação subsiste pela ou para a sociedade, ou ambas, simultaneamente e mutuamente, subsistem e interagem.

Chamamos comunicação social porque ela estimula, permite, auxilia na vivência em comunidade, portanto, em sociedade.

A comunicação existe, portanto, para promover a interação e a inter-relação entre duas ou mais pessoas. Assim, para falar em comunicação retornamos a Aristóteles, que analisou “*o processo da comunicação interpessoal numa perspectiva da persuasão dirigida às massas, em recintos oficiais ou em praças públicas. Foram os estudos sobre a retórica*” (MARQUES DE MELO, 1998, p. 21). Para isso, ele identificou três partes essenciais no discurso: o locutor, o discurso e o ouvinte (Mídia e Folclore, p. 43):

- *Locutor* – a pessoa que fala (quem)
- *Discurso* – o que é dito (diz o que)
- *Ouvinte* – a audiência (a quem)

Para que a interação e a inter-relação na comunicação possa acontecer é necessário que os indivíduos utilizem o mesmo sistema de signos, mesmo código lingüístico, comum a ambos. BORDENAVE (O que é Comunicação, 1982, p. 40) escreve que:

“... os elementos básicos da comunicação são”:

- A *realidade* ou *situação* onde ela se realiza e sobre a qual tem um efeito transformador;
- Os *interlocutores* que dela participam;
- Os *conteúdos* ou *mensagens* que elas compartilham;
- Os *signos* que elas utilizam para representá-los;
- Os *meios* que empregam para transmiti-los.

Ou seja, os *interlocutores*, inseridos num determinado *contexto* sócio-cultural, lançam mão de um determinado *meio* de comunicação, utilizando-se de um determinado sistema de *signos*, ou códigos lingüísticos para aí transmitirem a *mensagem* desejada.

A comunicação é, ao mesmo tempo, fenômeno e função social. Pode ocorrer entre homem/homem, homem/máquina e mesmo entre máquina/máquina. Comunicar significa compartilhar os modos de vida e o comportamento global, através de um conjunto de normas estabelecidas pelo homem para o homem. Quando comunicamos transmitimos “informação, simples ou complexa, ao nível das relações humanas ou sociais, ou inclusive, ao nível biológico.” (D. Pignatari, 1968: 17)

Assim, a comunicação é um fenômeno social porque surge no meio social, e tem função social porque tem o seu papel numa sociedade, que é a de integração entre os indivíduos que dela fazem parte.

Quem se comunica? É o indivíduo, ou melhor, são indivíduos que estão inseridos numa determinada cultura, num determinado contexto social e que partilham determinados códigos lingüísticos. Portanto, a comunicação existe na sociedade e para a sociedade.

No momento em que a comunicação passa a contribuir para o “bem comum”¹, ela passa a ter um determinado valor dentro do grupo. Assim, o ser humano lança mão da comunicação, de um sistema de códigos, para expressar seus pensamentos, sentimentos, cultura, enfim, através da comunicação ele exterioriza o que traz em seu interior.

1.2. A LINGUAGEM

A compreensão na comunicação depende de uma série de fatores no momento em que ocorre o processo comunicacional, ou o ato de comunicar. Assim, entramos no campo da linguagem.

A linguagem é, em certo sentido, outra denominação do próprio processo de comunicação, tem como uma palavra usada para descrever os códigos por meio dos quais se processa a comunicação. (PERUZZOLO, 1972, p. 50).

Entendemos a linguagem como uma ferramenta para que possa ser processada a comunicação. Assim, temos dois tipos básicos de comunicação: a comunicação verbal e a comunicação não-verbal.

A comunicação verbal utiliza-se de signos lingüísticos comum ao grupo ou sociedade para que possa ocorrer a comunicação, ou seja, a emissão de uma mensagem com códigos lingüísticos comuns para que possa haver compreensão na recepção.

A comunicação não-verbal é todo o tipo ou forma de comunicação que vai além das letras. **O autor UMBERTO ECO, em Apocalípticos e Integrados, descreve de forma mais precisa os tipos de linguagem.**

PERUZZOLO (1972, p. 22) nos traz uma lista de algumas modalidades da comunicação, seja ela verbal ou não-verbal. Vejamos:

¹ Bem Comum: É a soma das condições concretas de uma sociedade alcançar um padrão de vida civilizado, compatível com a dignidade da pessoa humana. Infelizmente, no Brasil contemporâneo mais da metade da população sofre as dificuldades agudas da fome, da falta de moradia, (...) Reverter esse quadro de miséria e subdesenvolvimento implica a realização de políticas voltadas para o bem comum. COTRIM, Fundamentos de Filosofia, 1996, p. 229.

- *Comunicação falada* – voz em alto falante;
- *Comunicação escrita* – correspondência;
- *Comunicação ilustrada* – gravura;
- *Comunicação gestual* – piscar os olhos;
- *Comunicação grupal* – reunião;
- *Comunicação impressa* – livros;
- *Comunicação química* – exalação de aroma;
- *Comunicação tátil* – tocar com a mão;
- *Comunicação sônica* – sirene de fábrica;
- *Comunicação indicial* – chão molhado, pegadas;
- *Comunicação simbólica* – sinais de trânsito;
- *Comunicação icônica* – fotografia;
- *Comunicação artística* – teatro;
- *Comunicação em massa* – passeata;
- *Comunicação consigo* – meditação;
- *Comunicação por ação* – sair da sala de reunião;
- *Comunicação por figuras* – cinema.

A linguagem oral existe desde que o homem primitivo começou a produzir seus primeiros sons, e aos poucos a entendê-los. Para esclarecer melhor a diferença entre língua e fala podemos dizer que a língua é um sistema de signos (em comum) utilizados para a transmissão de uma mensagem. A fala é a utilização desse sistema de signos para a compreensão de um significado através da oralidade.

INGEDORE KOCH (A Inter-ação pela linguagem, p. 19) coloca que a Teoria dos Atos de Fala surge na Filosofia da Linguagem, depois apropriada pela Linguística pragmática. Essa teoria tem como pioneiro Austin, que defende “*a linguagem como forma de ação ‘todo dizer é um fazer’*”. Assim, vários outros pesquisadores, na mesma linha de Austin, refletem sobre vários outros tipos de ações humanas que se realizam através da linguagem: *os atos de fala, atos de discurso ou atos de linguagem*.

Austin estabelece distinção entre três tipos de atos:

- ✓ *Ato locucionário* – consiste na emissão de um conjunto de sons, organizados de acordo com as regras da língua. A emissão do som está intimamente relacionada à fala;
- ✓ *Ato ilocucionário* – é a força com que se fala, a ênfase, a entonação;
- ✓ *Ato perlocucionário* – é o efeito causado ao interlocutor: convencê-lo ou assustá-lo, outros.

Assim, os três atos de fala fazem parte de um momento contextual, onde o significado da mensagem pode sofrer alterações dependendo não só do significante, mas da forma como se fala, o ato ilocucionário. É a partir do ilocucionário, a persuasão, o temor, a ênfase com que o enunciado é proferido, que o perlocucionário vai atingir seu objetivo.

Assim, “*todo ato de fala é, ao mesmo tempo, locucionário, ilocucionário e perlocucionário, caso contrário não seria um ato de fala*”. Por isso, ato de fala, pois a fala tem o objetivo de atuar sobre alguém, gerando a comunicação da mensagem desejada.

Por muitos e longos anos a humanidade utilizou-se da linguagem oral e gestual não somente para comunicar-se, mas para transmitir suas mensagens e a tradição de seus pais através de seus ritos, mitos, contos, lendas. Era a tradição oral sendo transmitida através das gerações. Dessa forma, a oralidade foi a principal forma de comunicação social até o aparecimento da escrita.

Conforme CÂMARA CASCUDO (Dicionário do Folclore Brasileiro, p. 514-515), o termo **Literatura Oral**:

... Foi criado por Paul Sébillot (1846-1918) *Liittérature Orale de la Haute Bretagne*, 1881, e reúne o conto, a lenda, o mito, as adivinhações, provérbios, parlendas, cantos orações, frases-feitas tornadas tradicionais ou denunciando uma estória, enfim todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitido por processos não gráficos. O termo genérico que se popularizou e consagrou deve ser esclarecido.

Assim, a Literatura Oral sobreviveu pela transmissão cultural através da folkcomunicação, ou seja, a comunicação em nível popular.

1.3. PROCESSOS COMUNICACIONAIS

O processo comunicacional inicia-se a partir do momento que há indivíduos com uma pré-disposição de ambas as partes a trocarem informações e/ou experiências. Assim, percebemos que a comunicação está intimamente ligada à socialização, pois uma traz motivação à outra.

A comunicação humana é apenas uma parte de um processo mais amplo: o processo da INFORMAÇÃO que, por sua vez, é só um aspecto de um processo ainda mais básico, o processo de ORGANIZAÇÃO (BORDENAVE, 1991, p. 13).

A partir daí são escolhidos os códigos lingüísticos e um impulso para a tentativa de comunicação, de transmitir uma mensagem.

Ao receber a mensagem o receptor, ou destinatário terá uma reação, isso pelo princípio da física de que toda ação tem uma reação, e que pode ser aplicado à comunicação. São os efeitos de recepção. Assim, acontece o diálogo e o início do processo comunicacional.

Quando se fala em processo vem-nos à mente uma idéia de continuidade. Assim, entendemos que processo denota ir adiante, sucessão de estados ou mudanças, ou seja, continuidade de um estado, algo que ainda não terminou, está em processo.

Processos comunicacionais seriam movimentos da comunicação que alcançam um maior número de pessoas e de diferentes formas de atuação. Para BORDENAVE (1982, p. 46), “a comunicação é um produto funcional da necessidade humana de expressão e relacionamento. Por conseguinte, ela satisfaz uma série de funções, entre as quais as que se seguem”:

- *função instrumental: satisfazer necessidades materiais ou espirituais da pessoa*
- *função informativa: apresentar nova informação*
- *função regulatória: controlar o comportamento de outros*
- *função interacional: relacionar-se com as outras pessoas*

- *função de expressão pessoal: identificar e expressar o “eu”*
- *função heurística ou explicativa: explorar o mundo dentro e fora da pessoa*
- *função imaginativa: criar um mundo próprio de fantasia e beleza“.*

Podemos perceber que a comunicação tem uma vasta área de atuação promovendo a interação entre as pessoas e a expansão da informação e do conhecimento, satisfazendo uma das maiores necessidades do ser humano: a de se comunicar e ser compreendido.

Para expressarmos um pensamento necessitamos de algum tipo de linguagem. A comunicação torna-se praticamente impossível sem a utilização de algum tipo de linguagem, seja ela da escrita à pictórica, mas é uma linguagem, são pensamentos, sentimentos e modos de vida, que podem ser traduzidos na sua forma mais íntima utilizando-se da linguagem para comunicar e para relacionar-se.

Dentre alguns níveis de Organização, Informação e Comunicação, BORDENAVE (1991, p. 15) coloca como sétimo nível, o da organização social chamando-a de o “milagre da comunicação”, pois é através desta que as sociedades e grupos conseguem elaborar a melhor forma de expressar-se.

“Por comunicação – dizem os sociólogos Loomis e Beagle – entendemos o processo pelo qual informação, decisões e diretivas circulam em um sistema social, e as formas em que o conhecimento, as opiniões e as atitudes são formados ou modificados’. Resumindo, o processo de *informação*, que ao nível humano chamamos de *comunicação*, é um processo universal, inerente à natureza de toda *organização*, desde a mais rudimentar – um mecanismo sem vida – até a mais complexa – a sociedade humana”.

Assim, a comunicação é um processo dinâmico existente nas sociedades, e que na sociedade humana torna-se imprescindível para a transmissão de informações, para o relacionamento entre os indivíduos, e para a transmissão da cultura, modo de pensar e viver de um povo.

Segundo BORDENAVE, a primeira fase de comunicação humana é a percepção. Duas pessoas podem receber a mesma informação, no código lingüístico compatível à sua linguagem, porém com decodificação diferente, dependendo do seu repertório pessoal de signos.

VOGT, nos estudos sobre o Intervalo Semântico, traz-nos a significação dos signos segundo Pierce. Os signos têm para Pierce uma natureza triádica. Segundo ele:

“um signo, ou *representamen* é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do *representamen*”. (VOGT, p. 34).

Assim, a compreensão dos signos lingüísticos depende de uma série de fatores, como: inserção social, nível de instrução, contexto sócio-econômico-cultural, podendo o significante adquirir diferentes significados dependendo do contexto em que está inserido.

No *Auto da Compadecida*, por exemplo, se não tivermos o conhecimento de certo contexto regional e histórico-social do Brasil, não entenderemos com profundidade o papel (p.ex.) do Major Antonio Brito de Noronha Moraes, símbolo da tradição, do coronelismo, da dominação, estudo que estaremos desenvolvendo no capítulo referente à análise da obra.

Portanto, para que duas pessoas possam manter um diálogo é necessário que utilizem os signos lingüísticos comum a ambos, o mesmo repertório, de forma que possa acontecer a decodificação na forma mais próxima do que se quis dizer. Pois, no intervalo semântico do discurso pode haver diferença entre o que se disse e o que se quis dizer.

Porém, a troca de experiências gera o processo dinâmico de informação e comunicação.

A troca de mensagens, com seus correspondentes processos de percepção, decodificação, interpretação, tem como resultado a formação de NOVOS SIGNIFICADOS, já compartilhados parcialmente com a outra pessoa. Estes novos significados entram em interação com os significados iniciais e os modificam, ou não, segundo diversos fatores... inicia assim um processo de CONVERGÊNCIA DE SIGNIFICADOS entre A e B...”“.

Assim, a troca de informações, mensagens e experiências entre os indivíduos foram extremamente importantes para a transmissão oral da cultura, das músicas e danças dos povos antigos, proporcionando uma riqueza inestimável que permanece no imaginário da cultura popular. Para isso, foram utilizados diversos tipos de linguagem para a transmissão da cultura e das tradições.

1.4. TEORIA DA FOLKCOMUNICAÇÃO

Os estudos sobre a Teoria Folkcomunicacional iniciaram-se na década de 60 com LUIZ BELTRÃO. Beltrão foi um jornalista brasileiro que teve por objetivo em sua tese de doutoramento demonstrar uma outra face da comunicação, a comunicação das classes subalternas, dos marginalizados à comunicação de massa.

A Folkcomunicação é uma área de pesquisa relativamente nova e brasileira, em sua essência. Termo criado por BELTRÃO, a Folkcomunicação tem em sua essência uma forte ligação entre a comunicação, o folclore, cultura, sociologia e a antropologia.

Para o embasamento teórico da Folkcomunicação, Luiz Beltrão utilizou-se dos estudos de Harold Lasswell (1902-1978) que estudou a aplicação da teoria da agulha hipodérmica aplicada aos conteúdos da propaganda política nos Estados Unidos; de Paul Felix Lazarsfeld (1901-1976), que estudou a Opinião Pública, publicando em 1941, juntamente com Berelson e

Gaudet, o livro *People's Choice*. Em 1967, 26 anos após a publicação deste livro, Beltrão conclui sua tese, que foi publicada no ano seguinte, porém com a parte teórica excluída.

Os estudos sobre os meios de comunicação de massas surgiram nos Estados Unidos com ênfase em três focos de preocupação, neste período entre a 1^a. e a 2^a. Guerras Mundiais:

- ✓ efeitos provocados pelo crescimento dos meios de comunicação;
- ✓ estudo da propaganda política;
- ✓ estudo da utilização comercial-publicitária dos meios de comunicação de massa.

Lasswell lança seu livro sobre Propaganda "*Technique in the World War*" em 1927. E junto a essas investigações, desenvolve-se um campo de estudos, chamado de "moralista", onde se estuda a influência em nível de comportamento dos novos meios de comunicação, aflorando uma preocupação pelas referências feitas à violência e seus possíveis efeitos sociais.

Também nessa época, o rádio preocupado com as questões sociais anima a criação do *Princeton Office of Radio Research*. Nesse contexto, o rádio é muito valorizado quanto à comunicação publicitária.

Lazarsfeld afirma que três pontos se constituem num interesse social: a esfera política, o interesse pela propaganda e a esfera moral-cultural.

A evolução dos primeiros anos nos estudos de comunicação de massas demonstram uma preocupação política e econômica, que aconteceu entre a 1^a e a 2^a Guerra Mundial, nascendo assim, os *mass communication research*, como consequência dos problemas políticos.

Porém, há que se destacar neste mesmo período a criação dos super-heróis americanos. Os super-heróis surgem num contexto em que a principal motivação era a superação dos medos de outros povos devido às guerras e a implantação da hegemonia norte-americana sobre os países de terceiro mundo.

Após 10 anos do fim da 1^a Guerra mundial, em 1929, os E.U.A., os países capitalistas do mundo entram numa grande crise. Em 1933, Roosevelt sobe ao poder, iniciando-se uma política de intervencionismo conhecida como New Deal, que exigia um *replanteamento* da política de opinião, que se tornou um marco não só para o desenvolvimento da moderna teoria

da comunicação e da opinião, mas para o nascimento da *mass communication research*. E às portas da 2ª grande guerra mundial.

Nessa mesma época, em 1937, surge e se desenvolve a revista *The Public Opinion Quarterly*, editada pela Universidade de Princeton. Essa revista surge para suprir uma necessidade de divulgação dos conhecimentos sobre o controle da Opinião Pública, como também da propaganda política.

No início dos anos 40, a atenção dos investigadores não estava somente nos problemas de comunicação, mas se começa a perceber a importância do rádio e dos meios de comunicação em geral como meio de propaganda política de alcance internacional.

Roosevelt é reeleito pela 3ª vez consecutiva em 1940, a 1 ano de distância da 2ª Guerra Mundial, o que vai marcar o ponto dos estudos de Opinião Pública nos E.U.A.

Terminada a 2ª Guerra, a teoria da comunicação política adotou quatro centros de interesse:

- a função eleitoral da comunicação de massa;
- a necessidade de uma política de opinião pública para a expansão imperialista;
- a propaganda e a crítica;
- o sistema de comunicação soviético.

Nascia, a partir daí, a noção de controle democrático da comunicação. Os estudos da teoria da comunicação ganham um “componente imperialista”, ou expectativas imperialistas.

De 1945 a 1950 os americanos se voltam mais à organização dos sistemas de comunicação internacionais. Em 1950, é criado o “Journal of Communication” pela *National Society for the Study of Communication*, editado pela Universidade de Illinois. O objetivo da criação dessa revista era de melhorar os diferentes sistemas e relações de comunicação que estão em jogo na sociedade contemporânea. Era um espaço de reflexão teórica e expressão de problemas comunicativos.

Lasswell foi um personagem muito importante na história da teoria de comunicação de massa, não só americana, mas mundial, é relevante o paradigma por ele elaborado, embora tenha seus defeitos, como assinala o próprio autor, ao apontar que “*as limitações do paradigma de Lasswell são ao mesmo tempo as limitações da própria ciência da comunicação*” (p. 43). O paradigma estipulado por Lasswell é baseado na sociologia funcionalista da mídia, como segue:

Quem?—— Diz o que?—— Em que canal?—— Com que efeito?

Para Lasswell, o processo de comunicação cumpre três funções principais na sociedade:

- A vigilância do meio, buscando revelar o que possa ameaçar ou afetar o sistema de valores de uma comunicação ou das partes que a compõem;
- O estabelecimento de relações entre componentes da sociedade para produzir uma resposta ao meio;
- A transmissão da herança social.

O paradigma é um reflexo da comunicação norte-americana em geral. Ele induz a estender as relações humanas a uma coletividade dos termos de uma relação pessoal.

Nos Estados Unidos apenas três áreas se baseiam no paradigma: a área dos efeitos (interesses morais e culturais), área de conteúdo e área atribuída aos interesses comerciais.

A evolução dos estudos empíricos em comunicação nos Estados Unidos deve-se a Lazarsfeld, ressaltando a experiência em propaganda política, mais precisamente nas eleições presidenciais americanas. Há algumas obras importantes citadas pelo autor, como o livro de Lazarsfeld, Berelson e Gaudet, *The People's Choice. How the Voter Makes up his Mind in the Presidential Campaign* (1941).

MORAGAS SPA escreve que, em pleno período eleitoral, nos Estados Unidos, reúnem-se pesquisadores em Ohio, dos meses de maio a novembro, para investigar:

como la campaña afectaba la actitud de los votantes y qué variaciones, mes tras mes, podían observarse. Se examinan las características personales de los encuestados, sus contactos, su integración en grupos primarios, su exposición a los medios de comunicación de masas, con especial énfasis en sus contactos con la prensa y la radio. Los cambios o la continuidad en sus actitudes se relacionan con las correspondientes posiciones sociales y económicas.

As pesquisas tinham por objetivo verificar os efeitos provocados pelos *mass media* nos eleitores, que a partir das propagandas políticas poderiam influenciar as pessoas provocando uma mudança de opinião.

Se estudia, pues, la formación y cambio de actitud en un período en el que se hace especialmente intensa la presión de seducción y de propaganda. (MORAGAS SPA, 1981, p. 46).

A ênfase dada nos estudos é a formação e mudança de atitude num período em que a pressão da sedução e da propaganda é especialmente intensa. Também é Lazarsfeld que vai ampliar os estudos dos conceitos de interferência nos fatores comunicativos e sociais entre o receptor e as mensagens dos *mass-media*. Destacando-se o estudo sobre o papel dos líderes de opinião.

Robert K. Merton, segue o trabalho de Lazarsfeld, porém enfatizando o funcionalismo e a ética, resumindo sua tese em três características dos meios de comunicação social:

- Têm a função de conferir status social a seus protagonistas.
- São meios coercitivos, impondo normas sociais.
- Importância da disfunção: a narcotização, proporcionando a passividade das massas.

É nesse contexto, que surge a preocupação de Merton com relação à persuasão política, com todos os mecanismos de persuasão que utilizam a comunicação norte-americana da época.

Com relação à investigação da análise de conteúdo, esta encontra-se condicionada aos enfoques metódicos pelas mesmas finalidades econômicas e políticas, e tem como seus principais pensadores os mesmos da Teoria da Opinião Pública norte-americana. Este estudo se inicia na década de 30 com a criação das Escolas de Periodismo nos Estados Unidos. Os estudantes de Periodismo vão realizar diversas análises quantitativas sobre o conteúdo da imprensa americana.

A *Content Analysis* chega ao ápice do seu desenvolvimento nos E.U.A. através das exigências políticas e militares derivadas da Segunda Guerra Mundial. A ênfase era o estudo da comunicação em tempos de guerra. As técnicas de análise de conteúdo mais elementares permitem a síntese e efeitos de decisões políticas, constituindo um panorama moderno dos meios de comunicação.

Hovland vai trabalhar a psicologia dos efeitos, fazendo-se conhecida a Escola de Yale. É ele que inicia e dá suma importância às primeiras experiências concernentes à investigação psicológica aplicada. Desenvolvendo seus estudos quanto aos meios persuasivos da comunicação, Hovland chega à conclusão de alguns pontos:

- a importância extrema de prestígio e viabilidade da fonte resulta da eficácia persuasiva das mensagens;
- as mensagens devem aplicar uma determinada dose de temor;
- para um melhor resultado da mensagem é preciso iniciar o discurso transmitindo conteúdos agradáveis, finalizando com desagradáveis. Se esta ordem é invertida se perde na efetividade da mensagem.
- O fator “surpresa” contribui para com a eficácia da mensagem

Nos anos 50 os Estudos de comunicação norte-americana de massa vão se consolidar, constituindo-se em ciência da comunicação. Assim, o receptor não é mais considerado passivo quanto à pressão influente dos meios de comunicação.

Em 1960, são realizadas diversas reuniões para determinar o rol da comunicação massiva nos países de terceiro mundo, sendo esta atividade cristalizada em 1966. É também

na década de 60 que acontece a expansão e o desenvolvimento dos meios de comunicação, e vários autores se debruçam à investigação a serviço da política.

Schramm elaborou uma fórmula extraída do universo da cibernética, elaborando uma síntese gráfica da complexidade da comunicação humana. Ele define o campo de estudo a respeito da passividade do receptor, pondo um limite às possibilidades teóricas.

Concluindo, a investigação norte-americana tem como seu tema central os estudos dos meios de comunicação de massas, considerando seu contexto capitalista. Levando-se em consideração que esses estudos se desenvolvem, cada vez mais, no período pós-guerra, agora.

O surgimento dos meios de comunicação de massas vinha em função das formas culturais próprias do processo de industrialização, desenvolvendo-se consideravelmente após a 2ª Guerra. Aparecendo daí os apocalípticos (opositores) e os integrados (defensores da cultura de massas). Esses vão debater quanto à influência e a persuasão dos meios de comunicação de massas. Debate que Umberto Eco (italiano) vai provocar anos depois, publicando *Apocalípticos e Integrados* (2ª ed) .

Em suma, a Escola Norte-Americana vai dedicar-se aos estudos dos meios de comunicação de massa, apoiada por uns e rechaçada por outros, porém encontra força nas universidades entre os pesquisadores e estudiosos da comunicação. Comunicação existe enquanto existe sociedade, portanto sempre haverá opiniões divergentes, mas nem por isso não se deve dedicar-se aos seus estudos, visto que os meios de comunicação de massa interferem não somente na Opinião Pública, mas podem persuadir de acordo com seu direcionamento, levando-se em consideração sempre o contexto sócio-político-econômico e cultural de uma determinada sociedade.

Assim, os estudos sobre os efeitos dos meios de comunicação sobre as massas, considerando o líder de opinião, foram os focos principais desses pesquisadores que se tornaram referência para os estudos de Luiz Beltrão.

1.4.1. LUIZ BELTRÃO

Luiz Beltrão de Andrade Lima (1918-1986), pernambucano, jornalista, escritor consagrado, graduado na Faculdade de Direito de Recife, foi o pioneiro nos estudos de folkcomunicação. Seus estudos iniciaram-se num contexto histórico-social do regime militar. Luiz Beltrão concluiu sua tese de doutoramento em 1967 na Universidade de Brasília, publicada sob o título *Comunicação e Folclore* (São Paulo, Melhoramentos, 1971). Porém, para que fosse possível a publicação foi-lhe imposta a “mutilação” da parte teórica considerada pelo editor como uma literatura subversiva, devido a temática: *Folkcomunicação - a comunicação dos marginalizados*. Falar em “marginalizados”, naquela época induzia à associação direta com o regime socialista e comunista, portanto, inaceitável pelo governo militar. MARQUES DE MELO esclarece-nos o acontecido na Introdução do livro de Beltrão (Folkcomunicação, 2001, p. 17):

A Editora Melhoramentos mostrou-se interessada pela edição, submetendo-a ao crivo do Prof. Lourenço Filho, seu consultor para a área de humanidades. Este emite parecer favorável, mas argumentou sobre a inconveniência política de se publicar o capítulo teórico, naquela conjuntura repressiva. Depreende-se que ele discordava da ancoragem do autor nas premissas *subversivas* de Edson Carneiro. Temia-se represália do sistema autoritário, por se tratar de literatura posta em quarentena pelos novos *donos do poder*.

Professor de Comunicação, Beltrão percebeu que havia um tipo de literatura informativa que escapava dos meios formais de comunicação (rádio, jornais, revistas, periódicos). Era uma literatura, identificada por ele, como uma literatura marginal, mas que atingia grande parte das pessoas marginalizadas (econômico, social e culturalmente), e que havia grupos ou comunidades que buscavam sempre alguém mais instruído que poderia lhes esclarecer alguma informação transmitida pelos meios massivos de comunicação. Assim, ele identificou, a partir desses estudos, que o líder de opinião produzia um efeito mais significativo nas massas que a

propaganda política, que havia o líder de opinião popular. Esse serviria como filtro às informações dos *mass media*.

Como jornalista, Antonio Hohlfeldt identificou três diferentes tipos de jornalismo em BELTRÃO: o informativo, o interpretativo e o opinativo.

✓ **jornalismo informativo:**

Este tem como objetivo informar as pessoas da comunidade de algum acontecimento ou notícia. O jornalismo informativo recebeu duas classificações por BELTRÃO:

- a) notícias previsíveis e imprevisíveis:
- b) notícias extraordinárias , sensacionais, importantes e comuns

✓ **jornalismo interpretativo:**

Tema tão importante que Beltrão escreveu um livro sobre o assunto chamado *Jornalismo Interpretativo (1976)*. Por conteúdo deste tipo de jornalismo, Beltrão colocava a necessidade de apresentar ao público não somente a notícia, mas o que ela representa em termos práticos.

✓ **jornalismo opinativo:**

Em 1980 Beltrão publicava *Jornalismo Opinativo* mostrando a importância da opinião, conceitos e influências.

Assim, Beltrão consegue identificar no processo de comunicação dos marginalizados, do sertanejo, a comunicação informal com um alto teor de comunicabilidade e expressão do povo. Ele chega a essa conclusão em 1959, após anos de pesquisa estudando os meios “ortodoxos” de comunicação (periódicos, rádio, televisão e o cinema) verificando atributos essenciais, caracterizando seus agentes e apreciando suas condições filosóficas. É após esses estudos que Beltrão percebe nitidamente que havia uma difusão de informações que escapavam às suas pesquisas: a comunicação informal. Primeiramente vamos classificar a comunicação, conforme

Beltrão, em dois grupos: a comunicação formal e a comunicação informal. (BELTRÃO, Folkcomunicação, 2001, p. 53).

A comunicação formal se dá através de órgãos com missão e interesses específicos, como a Igreja, o Estado, sindicatos e empresas. São órgãos que têm seus interesses definidos e uma ideologia a ser seguida, uma mensagem pré-estabelecida de acordo com os interesses dominantes.

A comunicação informal dá-se a partir de interesses de um determinado grupo que tem interesses em comum. *“ligados espiritualmente por certas idéias filosóficas, interesses gerais e experiências comuns”*. Há uma identificação entre os participantes do grupo. Assim, a comunicação informal foi extremamente importante para a preservação da cultura popular, como p.ex, a preservação de contos míticos da literatura de cordel.

1.5. PROCESSOS FOLKCOMUNICACIONAIS

Para falarmos sobre folkcomunicação é necessário que levantemos a etimologia da palavra e os conceitos já existentes. A palavra *folk* significa povo. CÂMARA CASCUDO, no Dicionário do Folclore Brasileiro (9ª Ed., 400-401), nos traz uma longa definição de Folclore. Porém, vamos selecionar um trecho que responda às nossas questões:

Folclore é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade, móbil e plástica, torna tradicionais os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada pela dinâmica das águas vivas.

A partir da tese de Luiz Beltrão, surgiram muitas outras teses a respeito do assunto, como que aprimorando-o, esmiuçando-o, e criando novas teses úteis ao conhecimento da cultura brasileira através da folkcomunicação.

LUIZ BELTRÃO nos dá a seguinte definição para Folkcomunicação:

Folkcomunicação é a ciência que estuda o “Processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, idéias e atitudes de massa através dos agentes e meios ligados direta e indiretamente ao folclore” (BELTRÃO, 2001, p. 79).

JOSEPH LUYTEN coloca em livro *Sistemas de Comunicação Popular* (1988, p. 8) que:

“folkcomunicação significa **‘comunicação através de sistemas folclóricos’**. E por folclóricos entendemos, com Luís da Câmara Cascudo, ‘cultura do popular’, tornado normativo pela tradição”. (grifo meu)

Portanto, quando se fala em Folkcomunicação, fala-se em processo, em intercâmbio de informações, de inter-ação entre as culturas folk e de elite com a cultura de massa. É a transmissão da cultura através de meios de comunicação, sejam eles formais (jornais, revistas, televisão, etc.) ou informais (os meios de comunicação dos marginalizados: o cordel, o pára-choque de caminhão, etc). No meio popular encontramos diversas manifestações que expressam o modo de pensar, agir e o modo de viver de um povo, como p.ex. as festas religiosas, usos e costumes, rituais religiosos, contos míticos através do método de contar histórias, teatro de bonecos (mamulengo), danças locais e regionais, folhetos e folhas volantes, e muitos outros meios utilizados para comunicar e expressar o pensamento e modo de vida do povo.

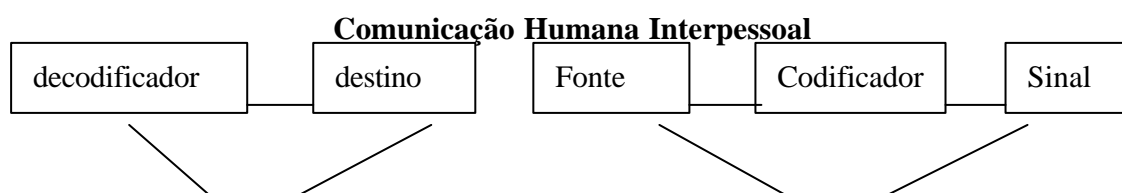
Assim, o povo utiliza-se de sistemas folclóricos como a dança, o teatro de bonecos, e outros, para transmitir a sua tradição, especificamente, aos mais novos. BELTRÃO (*Folkcomunicação*, 1980, p. 27) coloca que:

... as manifestações são sobretudo resultado de uma atividade artesanal do agente-comunicador, enquanto seu processo de difusão se desenvolve horizontalmente, tendo-se em conta que os usuários característicos recebem as mensagens através de um intermediário próprio em um dos múltiplos estágios de sua difusão. A recepção sem este intermediário só ocorre quando o destinatário domina seu código e as técnicas, tendo capacidade e possibilidade de usá-lo, por sua vez, em resposta, ou na emissão de mensagens originais.

Por agente-comunicador, entendemos ser o folkcomunicador que tem a capacidade e a sensibilidade de conhecer e conviver no meio popular, porém tem seus conhecimentos alargados pelo seu contato fora do grupo. Isto é, ele é do grupo, mas tem contato com outros grupos e meios de comunicação de massas tornado-se uma pessoa considerada com “autoridade” no grupo, sendo seu líder de opinião, porém, sua principal função é resgatar a cultura de seus pais e repassá-la de forma inteligível aos jovens.

Isso acontece, por exemplo, em algumas comunidades que não tiveram contato com os meios de comunicação de massas, que não fazem parte da sociedade pós-industrial, ou então, são comunidades rurais, indígenas, marginalizadas do contexto sócio-econômico-cultural do restante do país, onde poucos são alfabetizados e o grupo não domina o sistema de signos dos meios massivos. O folkcomunicador, chamado por Lazarsfeld de líder de opinião, tem o papel de filtrar as mensagens e na sua maioria, decodificá-las para o grupo. Assim, entre o comunicador e o receptor encontra-se o folkcomunicador, chamado por Lazarsfeld de líder de opinião.

A fórmula definida por Wilbur Schramm sobre a comunicação interpessoal significa que as massas necessitam de um decodificador de mensagem para que este traduza a mensagem de forma inteligível.

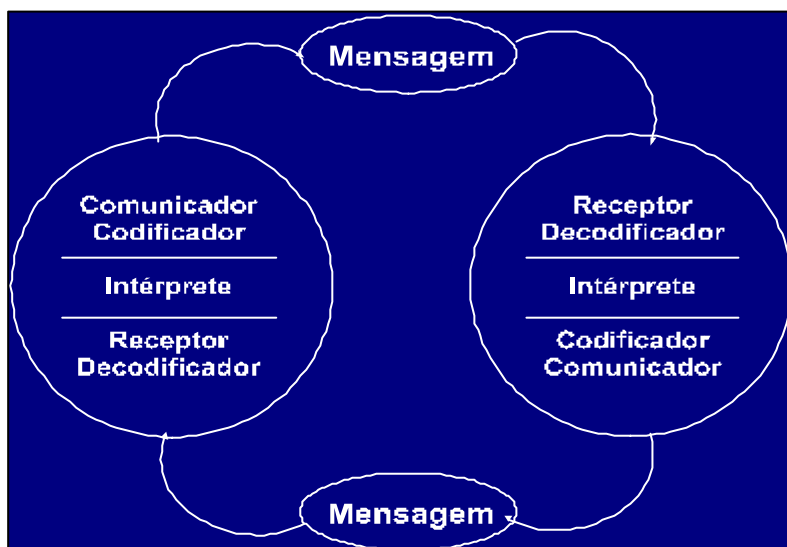


Perceptor

Comunicador

Neste quadro verificamos que Schramm considera importantes os diversos “campos de experiências” das pessoas. Assim, a mesma mensagem pode ser entendida de diferentes formas devido a diferentes experiências de vida.

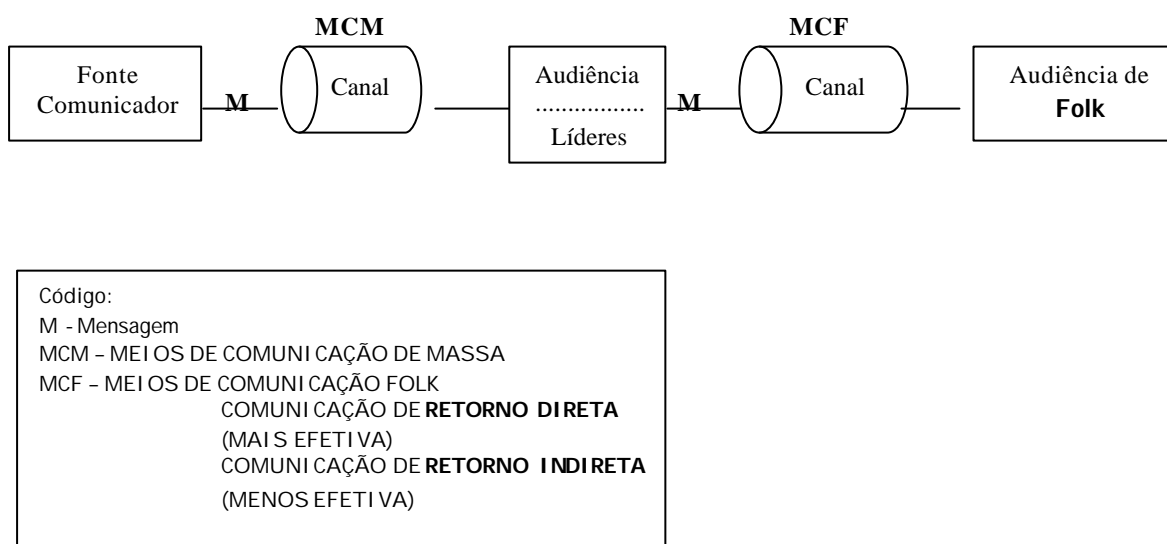
Concordando com a fórmula de Schramm, Beltrão coloca a importância dos meios de comunicação de massas em transmitir uma mensagem inteligível às massas, pois mesmo sendo a folkcomunicação um processo artesanal, este quando é transposto à mídia deve ser elaborado de forma a não perder sua essência e não “ridicularizar” a própria massa, sendo que esta proporcionará a audiência.



A Folkcomunicação é, por natureza e estrutura, um processo artesanal e horizontal, semelhante em essência aos tipos de comunicação interpessoal já que suas mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa.

A Folkcomunicação não é somente um processo linear, no sentido de cumprir com as funções da comunicação, mas é dialética e cíclica, pois a mesma informação emitida pelo comunicador chega ao receptor – o folkcomunicador – e é reprocessada para o receptor *folk*.

PROCESSO DA FOLKCOMUNICAÇÃO



Conforme o esquema de Beltrão, a mensagem é transmitida pelo Líder de Opinião (Lazarsfeld) chamado por Beltrão de comunicador de folk, a que nós chamaremos de Folkcomunicador, o indivíduo capaz não somente de traduzir uma mensagem da mídia para a linguagem popular, mas capaz de transmiti-la de forma didática aos marginalizados de forma inteligível. Para isso, o folkcomunicador utiliza-se de diversos meios de comunicação popular para novamente emitir a mensagem através de um canal Folk, e vice-versa, levando a mensagem folk aos meios de comunicação de massa, ao teatro, realizando shows para que a elite possa ter acesso a uma cultura até então desconhecida, tentando diminuir o abismo entre a cultura de elite e a cultura folk.

Assim, p.ex., a Literatura de Cordel tornou-se um veículo extremamente importante, pois é um meio de comunicação popular e ao mesmo tempo massivo, atingindo um público não mensurado. Para LUYTEN, estudioso da Literatura de Cordel, (1981, p. 20):

A Literatura de Cordel tem sido considerada, sistematicamente, porta-voz ideal dos anseios populares. É preciso aceitar isso como um fato, pois de outra maneira não se explicaria a grande aceitação dessa forma de comunicação nem sua difusão por quase todo o território nacional e, muito menos, as enormes tiragens de alguns folhetos....

A Literatura de Cordel chegou ao Brasil através da colonização portuguesa, posição contestada por MÁRCIA ABREU (História de Cordéis e Folhetos) e defendida por muitos pesquisadores, e difundiu-se no meio popular pelo seu baixo custo e pelas palavras acessíveis e inteligíveis às camadas populares e, além disso, cumprindo seu papel informativo e pedagógico.

O que se pode dizer é que a Literatura de Cordel sempre cumpriu seu papel informativo, recreativo, pedagógico e orientador a nível popular. Dessa maneira, de acordo com JACQUES LEAUTÉ, ela preenche totalmente as funções da informação. Como processo de comunicação extremamente dependente da aceitação popular, a Literatura de Cordel ia se adaptando às necessidades de seus consumidores. E essas iam se modificando à medida que havia precisão de certo tipo de informação. (LUYTEN, 1981, 23)

Para JOSEPH LUYTEN o êxito da Literatura de Cordel depende da aceitação pública, pois o poeta popular vende seus folhetos, por um preço acessível à população, do contrário, não consegue ter o seu sustento. Assim, o Cordel precisa ser atraente para o povo e de baixo preço. O poeta precisa vender o suficiente para que possa continuar produzindo mais cordéis, mantendo o povo atualizado das informações emitidas pelos meios formais de comunicação (jornais, revistas, televisão, cinema).

Exemplo desse processo pode ser detectado com facilidade na produção de mensagens através da literatura de cordel. O comunicador de folk é um dos incontáveis assistentes da película cinematográfica *Farrapo Humano*, produzido em Hollywood, que focalizou o tema alcoolismo. Como sua audiência não frequenta cinema, cuja linguagem pelo menos não lhe é familiar, **ele – poeta do povo – transforma a história na trama de um folheto em verso**, travestindo os personagens em gentes do seu mundo e às vezes editando-os em tipografias e prelos manuais e, não raro, com a colaboração de xilogravadores populares felizmente ainda existentes no mundo do cordel brasileiro.

O *Folkcomunicador* tem acesso a dois “mundos” diferentes. O mundo dos alfabetizados e o dos analfabetos. Assim, o alto investimento em televisão acontece devido ao alto índice de analfabetismo na região, dando vasão à atuação de folkcomunicadores que conseguem traduzir e transmitir uma mensagem de forma inteligível à população folk.

A sua mensagem encontra, disseminada na audiência dispersa, um receptor essencial – o comunicador de folk, o líder de opinião nos grupos sociais aos quais escapam a linguagem e o significado mais profundo da informação transmitida. (BELTRÃO, 1980, p. 32)

Beltrão afirma que o líder de opinião tem a capacidade de interferir na opinião pública. A sua capacidade de liderança e autoridade, em determinado assunto, pode levar a comunidade a aceitar ou não uma determinada informação. Assim, para entender uma informação, a população marginalizada (econômica, social e culturalmente) busca no líder de opinião a sua referência.

MCM _____ LO _____ R

(MCM: meios de comunicação de massa; LO: líder de opinião; R: receptor.)

Portanto, o líder de opinião, ou o folkcomunicador, reinterpreta a mensagem destinada ao receptor. Para Luiz Beltrão, o comunicador de folk tem a personalidade característica dos líderes de opinião, isso porque ele tem mais influência e persuasão numa determinada comunidade que os meios de comunicação de massa, resultado percebido por Lazarsfeld em suas pesquisas sobre o líder de opinião.

LUIZ BELTRÃO (1980, p. 35), nos coloca algumas características do folkcomunicador:

1. Prestígio na comunidade, independentemente da posição social ou da situação econômica, graças ao nível de conhecimentos que possui sobre determinado(s) tema(s) e à aguda percepção de seus reflexos na vida e costumes de sua gente;
2. Exposição às mensagens do sistema de comunicação social, participando da audiência dos meios de massa, mas submetendo os conteúdos ao crivo de idéias, princípios de normas do seu grupo;
3. Freqüente contato com fontes externas autorizadas de informação, com as quais discute ou complementa as informações recolhidas;
4. Mobilidade, pondo-se em contato com diferentes grupos, com os quais intercambia conhecimentos e recolhe preciosos subsídios; e, finalmente,
5. Arraigadas convicções filosóficas, à base de suas crenças e costumes tradicionais da cultura do grupo a que pertence, às quais submete a ideais e inovações antes de acatá-las e difundí-las, com vistas a alterações que considere benéficas ao procedimento existencial de sua comunidade.

Há que se considerar que nem todas as informações que chegam ao grupo (marginalizado) ou às comunidades passam pelo Líder de Opinião. Nos lugares mais afastados e longínquos do Brasil, onde as pessoas vivem numa realidade bem diferente das grandes cidades, podemos encontrar uma televisão, onde não necessariamente a informação é filtrada, mas as pessoas recebem aquela mensagem e a interpretam de acordo com a sua capacidade de

compreensão. Assim, os meios de comunicação de massa têm a responsabilidade de elaborar uma mensagem inteligível que possa abarcar grande parte da população, utilizando para isso a imagem e o som como facilitadores de compreensão do significado.

Uma das palavras que pode traduzir folclore é Tradição. Folclore é antes de tudo a tradição dos nossos pais, nossos antepassados. Seus ritos (de passagem e religiosos), mitos, lendas, danças, culinária. Enfim, o modo de ser, o modo de existir no mundo enquanto ser humano. Um ser humano, que está inserido em uma determinada sociedade, que tem determinados costumes, determinadas regras de viver em sociedade, uma determinada religião, seus instrumentos, músicas, danças, enfim, sua manifestação enquanto ser humano.

Assim, o Folclore é uma forma de expressão e manifestação do povo na sua essência. A Folkcomunicação é uma dessas formas de expressão, porém utilizando-se de recursos que induzem à comunicação, como p.ex. as linguagens oral e escrita, a dança, as artes plásticas, ou seja, entendemos que tudo o que comunica o povo e para o povo faz parte da folkcomunicação.

Dessa forma, para expressar seus pensamentos, religiosidade, cultura, o povo utiliza-se de meios de comunicação diferentes que JOSEPH LUYTEN coloca como “*formas de apresentação de comunicação popular: oral, escrita, gestual e plástica*”. Assim, o povo lança mão da arte para comunicar-se. Vejamos os quatro tipos de apresentação colocados por LUYTEN:

- **Apresentação oral:** anedotas, provérbios, contos, cantorias;
- **Apresentação escrita:** literatura de cordel, pasquins, dísticos de caminhão, latrinália e outros;
- **Apresentação gestual:** mamulengo, bumba-meu-boi, malhação de Judas etc;
- **Apresentação plástica** ex-votos, cerâmica, carrancas e artesanato em geral.

Essas foram as formas mais simples e ao mesmo tempo complexas, em termos de significado, que a cultura popular, mais especificamente brasileira, encontrou para expressar seu descontentamento com o governo, ou mesmo uma graça alcançada.

Para o professor e pesquisador JOSEPH M. LUYTEN (Mídia e folclore, p. 29), pode-se dizer que:

“**folkcomunicação** é a comunicação em nível popular. Por popular aqui, deve-se entender tudo o que se refere, especificamente ao homem do povo, aquele que não utiliza os meios formais de comunicação. Mais precisamente, folkcomunicação é a comunicação através do folclore”.

Entendemos a Folkcomunicação como o meio de sobrevivência da tradição folclórica de uma sociedade. Vale ressaltar que vivemos num país multicultural. O Brasil é um país que consegue abarcar diversas manifestações culturais que vão-se tornando conhecidas cada vez mais através da folkmídia.

Entendemos que a importância da folkcomunicação está em proporcionar a perpetuação da expressão popular de uma determinada cultura. É através da pesquisa do que se tem de literatura impressa que podemos avaliar as influências de outras culturas na formação da literatura brasileira, propriamente dita.

Desvincular a literatura brasileira da literatura européia é praticamente impossível. Pois, desvincular as literaturas, é desvincular os povos, as tradições, nossos ancestrais. Assim como não podemos nos desvincular do continente africano, folcloricamente falando, também não podemos nos desvincular do resto do mundo, porque o Brasil sofreu influência não somente lingüísticas de outros povos, mas os imigrantes que aqui vieram, tiveram seus filhos, netos que se misturaram, e bisnetos e que se misturaram mais ainda.

Entendemos que a cultura brasileira não é uma cultura una e estanque, mas híbrida e plural. A sociedade brasileira é multirracial, como também é multi-cultural. O que nos faz um povo solidário que recebeu indivíduos dos mais diferentes povos do mundo. Portanto, as nossas raízes não podem ser negadas.

Portanto, a Folkcomunicação possibilitou a perpetuação de costumes que, p.ex., os portugueses trouxeram desde a época dos descobrimentos. Foi através da Folkcomunicação que a Literatura Oral perdurou por milhares de anos, chegando à época dos copistas.

Assim, Ariano Suassuna pode ser considerado como uma pedra angular nesse processo, pois ele trabalha justamente o processo folkcomunicação através da apropriação de elementos da cultura folk, ou seja, folhetos da literatura de cordel, como por exemplo: O casamento suspeito, o castigo da soberba, o cavalo que defecava dinheiro e, adaptando-os para o teatro, que é um *media*. Assim, a obra “*Auto da Compadecida*” (de 1955) passou a ser uma obra folkmediática. Em 1999, adaptada e reinterpretada por Guel Arraes, teve repercussão internacional, levando a bandeira da cultura popular brasileira a ser admirada pelos próprios brasileiros, com a assistência de mais de dois milhões de pessoas, como também, por outros povos.

1.6. A INDÚSTRIA CULTURAL COMO ANTECESSORA DA FOLKMÍDIA

É de esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte.

O texto acima é citado no texto de WALTER BENJAMIN (A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, p. 210), onde na década de 30 já se falava na possível mudança de ótica com relação à arte em tempos de reprodutibilidade técnica, já que a Revolução Industrial proporcionou a agilidade da informação que se refletiu em toda a sociedade, inclusive na expressão literária. Para ele, “*a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução*” WALTER BENJAMIN (A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, p. 210). Discípulos aprendiam com seus mestres a partir da reprodução seja ela de idéias, de artefatos, de obras de arte, enfim, buscavam a reprodução do que tinham aprendido com seus mestres com fins de exercitar as técnicas apreendidas. Porém, as técnicas de reprodução, conforme WALTER BENJAMIN, são antigas.

Os gregos não conheciam senão dois processos de reprodução técnica da obra de arte: a fundição e o relevo por pressão. Os bronzes, o barro cozido e as moedas foram as únicas obras de arte que puderam reproduzir em série. As outras só comportavam um único exemplar e não se prestavam a nenhuma técnica de reprodução.

Apesar das dificuldades peculiares de cada época para reprodução da arte, havia técnicas, ainda que difíceis e precárias, mas havia. Os processos de reprodução foram aperfeiçoados de acordo com o investimento e com a persistência de alguns povos.

A utilização da xilogravura, por exemplo, é mais antiga que a multiplicação da escrita. Pedaco de madeira esculpido que após passá-lo na tinta era carimbado num pedaco de papel, a xilogravura permitia a reprodução de um desenho, muito utilizada para ilustração, posteriormente, na literatura de cordel.

A *folkcomunicação* encontrava um acessório muito importante para a expressão de suas idéias e críticas. Não há dúvidas de que a imagem auxilia de forma considerável no entendimento da mensagem. Assim, a xilogravura foi tão bem vinda que persiste até os dias de hoje, às vezes de forma mais aperfeiçoada, na literatura popular brasileira.

“A própria Idade Média acrescentaria a xilogravura , a gravura em metal e a água-forte; o início do século XIX traria a litografia.”(WALTER BENJAMIN, p. 211) A litografia era um processo de reprodução considerado mais fiel

“... que confia o desenho à pedra ao invés de entalhá-lo na madeira ou de gravá-lo no metal, permite pela primeira vez à arte gráfica não apenas entregar ao comércio reproduções em série, como ainda produzir diariamente novas obras.”

Assim, a litografia se tornou uma grande aliada da imprensa permitindo ilustrações do cotidiano, mas após algumas décadas já surgia a fotografia, que liberava as mãos das tarefas artísticas. Porém, a litografia e a fotografia tiveram ênfases e caminhos diferentes.

A fotografia, graças a aparelhos rotativos, fixa as imagens, no estúdio, com a mesma rapidez com que o ator pronuncia as palavras. A litografia abria o caminho para o jornal ilustrado, na fotografia, já está contido em germe o filme falado. (WALTER BENJAMIN, p. 211)

A reprodutibilidade técnica, portanto, encontra seu caminho, e daí em diante é a busca incansável do aperfeiçoamento da imagem e do som, imprescindíveis para o cinema.

A chamada “literatura industrial”, expressão da época definida na França a partir de 1830-1840, surge no contexto de uma sociedade pós-Revolução Industrial (que na sua primeira fase acontece de 1760 a 1860 na Inglaterra, Bélgica e França), proporcionando a expansão dos primeiros gêneros da cultura de massa. ARMAND MATTELART em “A Globalização da Comunicação” (2000, p. 52-53) ressalta o reflexo da evolução da imprensa na literatura.

As leis do gênero encontram-se na encruzilhada das tradições da literatura popular das culturas tão diferentes com as da Inglaterra e Espanha. Primeira fórmula de exportação de uma cultura destinada ao grande público, o folhetim torna-se o vetor de uma verdadeira “internacional do sentimento”. Traduzido em várias línguas, seu original é adaptado à mentalidade dos leitores dos países onde é publicado. A cristalização do gênero está ligada à história da imprensa, pois ele nasce de seu seio como meio de elevar as tiragens,...

A literatura industrial permite a expansão das culturas nacionais para outros países, era a globalização da cultura. Porém, para que se pudesse identificar os devidos autores e para que estes recebessem o devido reconhecimento, acontece, tempos mais tarde, a Convenção Internacional de Berna, para “*proteção dos direitos autorais das obras literárias e artísticas... Um século mais tarde, os Estados Unidos continuarão contestando o conceito de ‘direito moral’ autoral, pedra angular da convenção de Berna...*” (MATTELART, 2000, p. 54).

A sociedade preparava-se para a ascensão da Indústria Cultural que permitia a produção em série de obras de arte, fossem elas literárias, das artes plásticas, enfim, o que fosse possível em termos de arte a ser reproduzido. A estratégia para alcançar um público internacional e heterogêneo foi à escolha da temática moral, que por ser universal poderia haver uma identificação com o consumidor.

É com ADORNO e HORKHEIMER, pertencentes à ESCOLA DE FRANKFURT, que nasce o conceito de Indústria Cultural, num texto publicado em 1947, levando-se em consideração o contexto democrático da América do Norte e o nazismo na Alemanha. Esse conceito não nasce “de uma vez”, mas no contexto de uma reflexão, no desembaraçar de um pensamento a respeito do caos cultural, que é “*essa perda do centro e conseguinte dispersão e diversificação dos níveis e experiências culturais descobertas e descritas pelos teóricos da sociedade de massas*” (BARBERO, Jesus Martin. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 1997, p. 63-89). Ou seja, há todo um sistema que cria no consumidor a necessidade de se ter o produto, necessidade de consumo, e assim vai se estruturando a produção em série. É muito mais fácil e mais barato se ter uma obra de arte fotografada e impressa em série, que tê-la na sua originalidade. Assim, para assistir ao *Auto da Compadecida*, não preciso esperar uma turnê de teatro chegar a São Paulo, mas pegar o DVD na locadora mais próxima à minha residência. Essa perda da originalidade da obra de arte é o grande temor dos apocalípticos.

JOSEPH LUYTEN em seu livro *A Literatura de Cordel em São Paulo* (Loyola, 1981, p. 117) retrata bem essa realidade e nos traz, em finais da década de 70 e meados da década de 80, a expansão da Literatura de Cordel em moldes empresariais por todo o Brasil, onde relata a ampliação das atividades editoriais da literatura popular. José Pinto de Souza (24.04.1881-†24.12.1950), pioneiro da Literatura de Cordel em São Paulo, fundou em 1915 a Typographia Souza, onde editava “modinhas e folhas soltas”.

A partir da década de 30, José Pinto de Souza já publicava folhetos escritos no Brasil, algumas de autores de São Paulo, mas, geralmente, do Nordeste. Nessa época, sua editora chamou-se, sucessivamente, Typographia Souza e Editora Graphica Souza Ltda... Em 1952,...fundaram a Editora Prelúdio Ltda., localizada na Rua Ipanema, 478.

... No dia 17.04.1980, a Luzeiro tinha em seu catálogo 91 livretos de cordel, com indicação de “Preço de custo Cr\$6,00 – Preço de venda Cr\$12,00. Dois outros folhetos eram de cunho erótico e custavam Cr\$8,00 e Cr\$16,00, respectivamente custo e venda.

Na década de 70, no Brasil, é perceptível uma vontade de compreensão da experiência do povo. O intelectual volta-se para o povo para compreendê-lo. Assim, aparece o interesse pelos marginalizados e suas expressões diversas aparecendo daí os chamados “cineastas do povo”. Beltrão, que defende sua tese em 1967, portanto, também faz parte desta linha de intelectuais que se voltam para o povo para entendê-lo, assim ele vai demonstrar, através de sua pesquisa como acontece o processo de comunicação *folk*.

Assim, a produção em série da arte, ou seja, a Indústria Cultural, procurou formas de viabilizar o acesso à cultura à grande massa da população. Essa apropriação da cultura folk pela cultura de massa torna-se perceptível aos diretores de cinema e TV que vão realizar o mesmo processo, apropriar-se da cultura folk para difusão em massa, através da mídia. O que de pronto não agrada muito a folcloristas e defensores da cultura popular, como Ariano Suassuna. Na verdade, o grande problema que os comunicólogos e diretores tinham era o não-conhecimento da essência da cultura popular, ou quando conheciam eram obrigados a adaptar a obra para consumo (Indústria Cultural). Assim, uma obra de arte literária ou dramática, para que tivesse a aceitação no mercado de consumo da cultura de massa, deveria se adequar a alguns padrões da mídia, onde corria-se o perigo de “deturpação” do sentido contextualizado pelo autor. Perigo este, que a obra de artes plásticas não corria. Pois, a reprodução era praticamente a fotografia da obra original.

EDGAR MORIN (Cultura de Massas no Século XX, 2000, p. 29) falando sobre a Criação industrializada diz que:

O “criador”, isto é, o autor, criador da substância e da forma de sua obra, emergiu tardiamente na história da cultura: é o artista do século XIX. Ele se afirma precisamente no momento em que começa a era industrial. Tende a se desagregar com

a introdução das técnicas industriais na cultura. *A criação tende a se tornar produção.*

Assim, a arte cinematográfica foi atingida pela cultura de massa tendo suas obras reproduzidas em série para o consumidor de cultura. Hoje, podemos adquirir uma fita de vídeo ou de DVD e assistirmos à obra de Ariano Suassuna, adaptada e dirigida por Guel Arraes, em casa. Tornamo-nos consumidores de cultura popular.

A grande questão combatida pelos defensores da cultura popular é transformar uma obra de arte num produto puramente mercadológico, desconsiderando suas peculiaridades originais.

Ariano Suassuna encara o livro não como um objeto de mercado, mas como arte de escrever. Para ele, escrever faz parte de sua missão, porém, sobreviver da arte é um privilégio, apesar de ser um escritor de poucos leitores.

1.7. FOLKMÍDIA

Em primeiro lugar precisamos esclarecer o conceito de Folclore, termo pelo qual se origina a palavra *Folk*. Conforme CÂMARA CASCUDO (1998, p. 400), Folclore “*é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição....Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico*”. Portanto, ao que entendemos de folclore, é a tradição dos nossos pais, que percebemos na expressão da sua religiosidade, na sua culinária, nas suas festas comemorativas, que na sua maioria são festas religiosas, e tudo aquilo que se refere a preservação de um modo de ser de um povo.

“*O folclore deve estudar todas as manifestações tradicionais na vida coletiva.*”(CÂMARA CASCUDO, Dicionário do Folclore Brasileiro, p. 401). Assim, a folkmídia é a apropriação dos *mass media* pela dinâmica da transmissão folclórica, seja ela oral - contos, gestual - autos, escritos – cordéis e folhetos, através de signos que possam

transmitir a mensagem desejada – utilizando-se de códigos icônicos, lingüísticos ou sonoros, como coloca UMBERTO ECO (*Apocalípticos e Integrados*, p. 385).

Assim, como entendemos a Folkmídia no contexto da Folkcomunicação, entendemos o intercâmbio de informações entre a cultura folk e os *mass media*, onde estes alimentam-se de informações da cultura folk e a cultura folk alimenta-se de informações dos *mass media*, principalmente no que diz respeito a informações que estejam fora do âmbito regional.

Para ele, a mensagem televisiva necessita da imagem, dos sons musicais ou ruídos, e de emissões verbais, que podemos dividir em três tipos de códigos, com seus subcódigos. Como também, é necessário levar em consideração a referência cultural, no entendimento da mensagem, levando em consideração o contexto da emissão e da recepção da mensagem. Podemos perceber que estes recursos são utilizados tanto pela folkcomunicação, como pela folkmídia, dependendo da circunstância.

No *Auto da Compadecida*, a tradição está presente de várias formas, como a tradição religiosa. A obra analisada inicia-se com um auto de Páscoa, uma festa religiosa de origem popular, preservada por judeus e cristãos.

A tradição folclórica está presente com o personagem pícaro de João Grilo que faz parte do imaginário popular da Literatura de Cordel, e com os contos e provérbios de Chicó. Sem contar com os textos originários do *Auto da Compadecida* que são textos da Literatura de Cordel e que fazem parte do folclore regional.

No tocante a conceituação, pode-se dizer que “*Folkcomunicação é comunicação em nível popular. Por popular aqui, deve-se entender tudo o que se refere, especificamente ao homem do povo, aquele que não se utiliza dos meios formais de comunicação*”. Mais precisamente: Folkcomunicação é a comunicação através do folclore. (JOSEPH M. LUYTEN, *Mídia e folclore*, p. 29).

A Folkcomunicação é a forma de um povo transmitir sua cultura, seus pensamentos, sua maneira de viver. Isso pode acontecer de diversas formas, p. ex., através das danças nos seus rituais religiosos e de passagem, através da Literatura Oral, e muitas vezes dos versos

cantados, os conhecidos repentes, tradição percebida em algumas partes do Brasil, porém, com as peculiaridades de cada região devido a colonização das cidades.

ROBERTO BENJAMIN em seu livro *Folkcomunicação no Contexto de Massa*, nos apresenta um quadro mostrando os diversos prismas sobre a abrangência dos estudos sobre a Folkcomunicação (2000, p.15-16).

TÓPICOS	ÁREA DE ESTUDOS
1. A comunicação (interpessoal e grupal) ocorrente na cultura folk.	Produção mensagem
2. A mediação dos canais folk para a recepção da comunicação de massa.	Recepção
3. A apropriação de tecnologias da comunicação de massa e o uso dos canais massivos por portadores da cultura folk.	Produção
4. A presença de traços da cultura de massa absorvidos pela cultura folk.	Recepção efeitos
5. A apropriação de elementos da cultura folk pela cultura de massa e pela cultura erudita (projeção do folclore)	Produção efeitos da mensagem
6. A recepção na cultura folk de elementos de sua própria cultura reprocessados pela cultura de massa.	Recepção efeitos

ROBERTO BENJAMIN mostra-nos a partir desta sistematização da Folkcomunicação, os diferentes prismas que podem ser vistos e pesquisados. Assim, nos deteremos no *Auto da Compadecida*, nos deteremos no estudo da produção e efeitos das mensagens, pois estudaremos a Folkmídia como processo em que a mídia se apropria de manifestações folclóricas, as adapta, e devolve ao público em massa as manifestações da cultura popular. Isso vai acontecer de forma mais nítida com a Literatura de Cordel, onde os Agentes Folkmidiáticos procuram elaborar a adaptação de forma a não perder sua pureza e características peculiares de sua origem.

Ele, ainda, (ROBERTO BENJAMIN, 2000, p. 101-103) traz-nos a discussão internacional que aconteceu em novembro de 1972, em Londres, sobre o uso integrado entre *folk media* e os *mass media* em programas de planejamento familiar, que reuniu *experts* de várias partes do mundo que trabalhavam temas relacionados a folkcomunicação. Os objetivos desse encontro foram publicados como *Expert Group Meeting*, PPF/UNESCO, London, 1972,

nº 12 do *Instructional Technology Report*, (Washington-USA, 1975) que geraram outro importante encontro dois anos depois em Nova Delhi onde foram estabelecidos dez princípios da *folk media*:

1. Os *folk media* podem ser uma parte integrante de todos os programas para o desenvolvimento rural. Às vezes podem ser integrados com os *mass media*; mas em todos os casos é vital a sua integração com o trabalho do extensionista;
2. Os pré-requisitos para o uso dos *folk media* são: a) conhecimento da audiência rural; b) o uso destes meios para prover a população rural de reação para atrair sua atenção e sua participação nas atividades de desenvolvimento;
3. A utilização dos *folk media* nos programas de comunicação deve ser vista de uma perspectiva do desenvolvimento cultural e não- apenas sócio-econômico;
4. O folclore reflete as mudanças da sociedade e evolui mantendo o seu interesse nas populações rurais;
5. Nem todas as manifestações folclóricas podem ser usadas para difusão dos programas de desenvolvimento; é preciso analisá-las ao ponto de vista do conteúdo e caracterização da sua possível adaptação para veicular as mensagens do desenvolvimento;
6. As manifestações populares estão comprometidas com o ambiente social e narram os costumes das comunidades locais;
7. Como os *folk media* têm raízes sócio-culturais, sua utilização deve ser mantida a nível de eventos locais e sua função maior está na estratégia para comunidades localizadas a nível de comunidade;
8. Devem ser desenvolvidos esforços para que se preservem as formas originais de cada manifestação; as adaptações não devem alterar ou destruir as formas originais;
9. Para uma mais efetiva estratégia de comunicação se deve estimular o uso dos *folk media* e dos *mass media* para obter o impacto ótimo e o *feedback* desejado;
10. A colaboração entre os portadores de folclore e os comunicadores dos programas é essencial para o sucesso da integração dos *folk media* e *mass media* nas estratégias de comunicação para o desenvolvimento.

Portanto, a UNESCO tem interesse em expandir através da *folk media* os programas sociais, pois os *folk media* tem maior aceitação no meio popular devido aos líderes de opinião que levam a mensagem. O *feedback*, ou o retorno do impacto gerado, por exemplo, no caso de prevenção de doenças como a AIDS, seria a diminuição de casos constatados da doença em relação ao ano anterior, através de dados de pesquisas do IBGE. Os *folk media* tem grande poder persuasivo, pois os mecanismos utilizados para a expansão da mensagem são conhecidos, ou devem ser conhecidos, facilmente pela população.

A partir dessa colocação percebemos que há uma diferença conceitual entre *folk media* e Folkmídia a ser esclarecida. Quando ROBERTO BENJAMIN utiliza o termo *folk media* ele está no contexto de desenvolvimento da UNESCO em que são definidas estratégias para o planejamento familiar “a partir dos *folk media*, ou meios de comunicação folk”. Assim, ele coloca que a finalidade do encontro é de “discutir o uso integrado de *folk media* e *massa media*” (2000, p. 101). Percebe-se claramente que para BENJAMIN *folk media* tem praticamente o mesmo significado de Folkcomunicação, que trabalha com os sistemas de comunicação popular.

A respeito dessa colocação, JOSEPH M. LUYTEN (Texto apresentado no V FOLKCOM, Santos/SP, 2002, p. 2) afirma que:

Como o termo “Folkmídia” nesta acepção é apresentado mais como um sinônimo de “Folkcomunicação”, achamos nós que é melhor usá-lo para uma situação que se torna cada vez mais freqüente em todo o mundo e que consiste na interação entre os meios de comunicação de massa e a folkcomunicação, ou seja, o uso tanto de elementos oriundos do folclore pela mídia como a utilização de elementos da comunicação massiva pelos comunicadores populares.

A concepção de Folkmídia que trabalharemos, parte da interação e inter-relação, recíproca vale ressaltar, entre duas culturas: a cultura folk e a cultura de massa, que não tem

propriamente a mesma designação, ou interesse de promover o desenvolvimento agrário, mas de difundir a cultura folk com toda a sua crítica e humor a um outro público que não tem acesso, ou convívio com a cultura popular. Na realidade, esse processo proporciona uma troca de conhecimentos entre culturas, onde a Comunicação tem aí, um papel imprescindível e irrevogável.

Para MARQUES DE MELO (1998, p. 187), a Comunicação é:

...o instrumento que assegura efetivamente a sobrevivência e a continuidade de uma cultura no tempo, promovendo inclusive a transformação dos seus símbolos em face aos novos fenômenos criados pelo desenvolvimento.

Dessa forma a FOLKMÍDIA (interação entre a cultura folk e a cultura de massas) nos permite a perpetuação de autores e obras inatingíveis a muitos brasileiros que podem beneficiar-se de cultura. Há que se considerar que os diretores e comunicólogos tenham, ou busquem ter, a sensibilidade de esclarecer dúvidas sobre as obras adaptadas com os Folkcomunicadores, para que não haja uma deturpação do significado da mensagem original. O perigo da descontextualização de um significante pode levar a uma conotação incorreta.

O que se estuda na Folkmídia é a influência recíproca e a relação entre a cultura folk e a cultura de massa. Para BELTRÃO (1980, p. 34) a mensagem emitida pelos meios de comunicação de massa passa por todo um processo até chegar à audiência de Folk.

JOSEPH M. LUYTEN adverte que é necessário adequar a nomenclatura ao fenômeno para que não tenhamos “ruídos” na comunicação.

A necessidade de se usar de nomenclatura adequada para esses diversos fenômenos comunicacionais, vale-nos concluir que a utilização de elementos da folkcomunicação pela mídia vem se tornando objeto de estudo, especialmente nos meios acadêmicos. Uma vez que a palavra **mídia** (ou “media”) significa “meios”, isto é, meios, sistemas de comunicação de massa e **folk** (com “K”, como queria Luiz Beltrão) é abreviação passível de “folkcomunicação”, julgamos conveniente destacar o termo **folkmídia** como

significativo de **utilização de elementos folkcomunicacionais pelos sistemas de comunicação de massa**. Acreditamos, desta forma, estarmos colaborando para um entendimento melhor de um fenômeno que se torna mais e mais evidente em uma época como a nossa em que o inter-relacionamento das várias formas de comunicação vão se revestindo de interesse cada vez maior da parte dos estudiosos do fenômeno geral a que chamamos comunicação social. (grifos do autor)

Para LUYTEN, os meios de comunicação de massa têm lançado mão da cultura folk, especialmente, para difundir-la de uma forma justa e agradável ao público e ao autor, que não se sente agredido em ver sua obra “deturpada”. Prova esta que depois de negar a adaptação de “*Auto da Compadecida*” algumas vezes para a Rede Globo, Suassuna concordou e confiou sua obra nas mãos de Luiz Fernando de Carvalho e de Guel Arraes como diretor. Há que se ter um respeito muito grande pelo folkcomunicador, pois é ele que escreve com toda a preocupação em falar numa linguagem própria ao sertanejo, ao índio, ao caboclo, com todo o respeito que merecem como seres humanos às suas determinadas culturas.

1.7.1. A cultura e a inovação tecnológica

MARQUES DE MELO escreveu em *Mídia e Cultura Popular na Era da Globalização* (Revista Imprensa, setembro, 2001, p. 82-83), dizendo a respeito de Luiz Beltrão:

Sua análise empírica dos atos comunicacionais protagonizados por agentes de cultura situados nos enclaves rurais e nas periferias urbanas do Brasil evidenciavam a superação das fronteiras entre popular, erudito e massivo. Os fenômenos observados e descritos por Luiz Beltrão demonstravam o intercâmbio simbólico entre produtores de cultura situados em diferentes patamares da nossa sociedade.

É verdade que LUIZ BELTRÃO encontrou resistência por parte dos agentes de cultura ao falar sobre “*o processo de intercâmbio de informações*”. O receio da hibridação das

culturas causava, e continua causando, repugnância em folcloristas conservadores, que viam nos meios de comunicação de massas verdadeiras “bestas feras”.

Os folcloristas conservadores consideravam inaceitável essa imbricação entre a cultura do povo e os meios massivos de comunicação. Eles temiam a destruição dos valores genuínos das manifestações tradicionais pelo conteúdo modernizante das indústrias midiáticas. (MARQUES DE MELO, Revista Imprensa, setembro, 2001, p. 82).

Isso, devido à globalização que vem com uma proposta de padronização para a venda de um produto. Porém, com a cultura esse processo torna-se pernicioso, pois a cultura tende à descaracterização, perdendo sua identidade em prol da padronização. Sendo que a riqueza da cultura encontra-se justamente do lado oposto, na diversidade e na pluralidade de suas manifestações.

Por outro lado, a modernização das tecnologias trouxe os computadores podendo facilitar, dessa forma, o trabalho dos poetas populares na elaboração dos folhetos da Literatura de Cordel. Aliás, não só a facilitação do trabalho, mas a diminuição dos custos para sua confecção. E essa colaboração das tecnologias da informação não interrompeu, nem dificultou o trabalho dos agentes de cultura, mas facilitou para aqueles que resolveram enfrentar “a besta do apocalipse”: o computador.

Na verdade, o receio dos folcloristas estava na decadência da importância dos valores culturais e na uniformização da cultura. Os meios massivos de comunicação eram vistos como o apocalipse cultural, com a sua ascensão aconteceria a decadência da cultura popular, o que não aconteceu, pelo contrário, os meios de comunicação de massa têm proporcionado a projeção da cultura brasileira no cenário internacional, estimulando a continuidade dos trabalhos de resgate da cultura popular e incentivando os poetas populares a continuarem a produzir.

(...) a globalização tem potencializado, no mosaico mundial, a projeção da cultura brasileira. A indústria de entretenimento, cujas forças motrizes são a diversidade, a polivalência e o multiculturalismo, vem assegurando condições para a inserção das culturas nacionais ou regionais no contrafluxo simbólico gerado pela aldeia global (MARQUES DE MELO, Revista Imprensa, setembro, 2001, p. 82).

Segundo McLUHAN (p. 366), *o mundo transforma-se num grande “vilarejo”; há a “tribalização” em escala ecumênica*. As novas tecnologias aliadas aos meios de comunicação de massa proporcionaram a expansão da informação de forma tão significativa que podemos compartilhar manifestações culturais de todo o mundo via satélite, pelo computador, pela tele visão, ou pelo vídeo e DVD conectados à televisão.

O teatro, enquanto obra de arte, traz a sua aura de santidade que reivindica para si a unicidade da obra de arte, porém, WALTER BENJAMIN nos fala (*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, p. 210), que “*A obra de arte foi sempre suscetível de reprodução*” visto que os mestres a título de exercício determinavam como tarefa aos seus discípulos, a cópia das suas obras de arte. Além do aprendizado dos discípulos este exercício proporcionava a difusão dessas obras e o sustento financeiro do artista.

Quando a obra teatral “*Auto da Compadecida*” transita do teatro, que requer um determinado tempo e espaço, para a TV aberta estamos falando da passagem da tribalização para a destribalização. Portanto, a obra de arte rompe as barreiras do local passando para a aldeia global, permitindo assim um número massivo de pessoas assistirem de forma gratuita, em seus próprios lares, uma obra clássica da literatura brasileira.

O fato de Guel Arraes estabelecer cortes e realizar uma nova montagem para o cinema proporcionou o direcionamento da mesma obra para um outro público, que é apreciador da arte cinematográfica. Portanto, o apreciador da obra teatral pôde assistir o *Auto da Compadecida* no teatro; o apreciador da arte cinematográfica pôde ver a obra adaptada para o cinema; e a grande massa da população brasileira pôde ter acesso à mesma obra através da

TV, que é um meio massivo. Portanto, o número de pessoas que, de alguma forma assistiram a obra de Suassuna, teve acesso a essência da cultura popular brasileira através dos personagens lendários e míticos do sertão nordestino como: as figuras picarescas de João Grilo e Chicó (representando o malandro tipificado por Pedro Malasartes), Severino de Aracajú (representando a figura histórica e ao mesmo tempo lendária de Lampião) e o Major Antonio Moraes (representando o poder político da região).

Desde a chegada da televisão ao Brasil em 1950, sob o exaustivo trabalho de Assis Chateaubriand, que se refletiu nas transformações culturais, e conseqüentemente, através do intercâmbio de informações e da necessidade da cultura de massas alimentar-se de outras culturas, a cultura erudita e a cultura popular chegam à televisão.

Guel Arraes não foi o primeiro a trazer a cultura popular para o contexto midiático, mas foi o que possibilitou uma quebra de preconceitos entre televisão e cinema. O próprio Guel Arraes é diretor de TV e não de Cinema, divisão que no Brasil é enfática, porém ele “atreveuse” a pisar em outro campo, juntamente com os atores de televisão, em terras alheias. A verdade é que o apocalipse parece que foi vencido e a heresia chegou às telas cinematográficas.

Arraes quebrou não somente o que podemos chamar de “tabu midiático”, entre cinema e TV, mas trouxe uma obra clássica da nossa literatura brasileira de forma a não perder, ao contrário, a valorizar, sua essência, o sentimento sertanejo com seus contos míticos, sua simplicidade, superstições, crenças, e a “vida severina” do Sertão, com muito bom humor, deve-se ressaltar.

Ariano Suassuna que é um intransigente apologeta da cultura brasileira, nacionalista confesso e averso à globalização, principalmente no que possa atingir nossa cultura, no sentido de uniformização da cultura, por conseqüência de interesses econômicos, dessa vez aplaudiu sua obra na TV e no cinema. Em entrevista ao JORNAL DO COMMERCIO, Recife, 10.09.2000, Domingo, Suassuna explica seu ponto de vista e como recebeu o retorno da adaptação de Arraes:

JORNAL DO COMMERCIO – A comunicação que existe entre a sua obra e o público parece estar chegando a um novo público em alto e bom som através de outras mídias, especialmente a TV e o cinema. Ariano Suassuna já seria multimídia?
 ARIANO SUASSUNA – Eu fiquei com medo que você dissesse ‘pop star’...
 JC – Na verdade, foi isso que eu pensei...

AS – Tá certo! Pois saiba que eu acho tudo isso muito bom e ao mesmo tempo engraçado, porque o poder de alcance da televisão é uma coisa assombrosa. Quando *A Compadecida* foi ao ar pela Globo em janeiro de 99, eu comecei a receber parabéns de gente que devia achar que eu tinha escrito o livro em dezembro de 98! Eu escrevi o auto nos anos 50! Isso abre as portas para um novo público que não tinha, ou nunca teve acesso à obra, que, por sua vez, sempre foi popular. Um motorista de táxi, por exemplo, chegou pra mim e disse: “Me diga uma coisa, não foi o senhor que fez *O Morro da Compadecida*?”. Veja que coisa formidável, ele interpretou o ‘Auto’ como ‘Alto’ e chamou de ‘Morro’, apropriou-se da obra para a realidade dele! A coisa da televisão também tem popularizado a minha imagem. Outro dia, fui andar no Parque de Santana quando veio três meninas e perguntaram “o senhor não aparece na televisão?”, eu disse “Apareço”. Aí ela se virou para as outras e disse “Tá vendo?! Eu não disse?!”

Há uns anos atrás vimos *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, foi transcodificada para a televisão com uma ótima aceitação pelo público.

Diferentemente de outros países, no Brasil especialistas de televisão e cinema não se entendem, ou melhor, os seus mentores não viabilizam um diálogo.

1.7.2. A Cultura de Massa

Segundo EDGAR MORIN (*Cultura de Massas no Século XX*, 9^a. edição, p. 14) a *mass culture* é reconhecida como Terceira Cultura pela sociologia americana, após a Segunda Guerra Mundial. *A mass culture é oriunda da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão,*

que surge, desenvolve-se, projeta-se, ao lado das culturas clássicas – religiosas ou humanistas – e nacionais.

A *mass culture* recebe este nome por ser uma cultura proveniente da sociedade industrial do período pós-guerra que buscava reproduzir a cultura em massa, ou seja, era a fabricação industrial da cultura, que recebe este nome, pois *constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e identificações específicas.* (MORIN, 9ª edição, p. 15)

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, famílias, etc.).

O termo cultura de massa, como os termos sociedade industrial ou sociedade de massa (*mass-society*) do qual ele é o equivalente cultural, privilegia excessivamente um dos núcleos da vida social; as sociedades modernas podem ser consideradas não só industriais e maciças, mas também técnicas, burocráticas, capitalistas, de classes, burguesas, individualistas...

Muito criticada pelos intelectuais que vivem numa *concepção valorizante, diferenciada, aristocrática, da cultura....Os intelectuais atiram a cultura de massa nos infernos infraculturais.* A cultura erudita não aceitava com bons olhos a ascensão da cultura de massa que vinha pôr em risco a unicidade da obra de arte, e a acessibilidade de poucos, vendo a cultura de massa como a destruidora da “verdadeira cultura”.

Foi a partir da vulgata marxista que se delineou uma crítica de “esquerda”, que considera a cultura de massa como barbitúrico (o novo ópio do povo) ou mistificação deliberada (o capitalismo desvia as massas de seus verdadeiros problemas). Mais profundamente

marxista é a crítica da nova alienação da civilização burguesa: na falsa cultura a alienação do homem não se restringe apenas ao trabalho, mas atinge o consumo e os lazeres.

A expressão “ópio do povo”, nesse contexto, significa o poder anestésico dos *mass media* que provocavam a passividade da população no que se diz respeito ao caos da sociedade. Assim, alheia às questões de relevância, a sociedade passa a consumir a cultura de massa, como que tentando esquecer as dificuldades do “dia seguinte”.

MARQUES DE MELO, referência no Brasil em termos de Folkcomunicação, coloca em seu livro *Teoria da Comunicação: Paradigmas Latino-americanos*, que na nossa sociedade policultural podemos participar de várias culturas: *cultura religiosa*, *cultura nacional*, *cultura clássica*, *cultura popular*, e finalmente, *cultura de massas*. Para ele, o mesmo indivíduo pode participar da cultura religiosa indo à missa, da cultura nacional comparecendo a uma cerimônia cívica, da cultura clássica indo ao teatro apreciando um concerto de música erudita, da cultura popular assistindo ao futebol no campo e da cultura de massas vendo televisão. Assim, através dos exemplos dados por MARQUES DE MELO (*Teoria da Comunicação: Paradigmas Latino-americanos*, 1998, p. 187), pode-se perceber que:

(...) a comunicação representa o próprio motor da configuração do simbolismo que marca o fenômeno cultural. É através da comunicação que as gerações mais velhas transmitem às gerações mais novas o seu acervo de experiências, os símbolos, as normas, os mitos acumulados. É através da comunicação que os indivíduos de uma mesma geração transmitem aos demais as suas descobertas, as inovações que vão adaptando uma determinada cultura às condições e às exigências da sociedade em sua marcha evolutiva.

Assim, nesse processo de interação entre as culturas, percebemos a apropriação da cultura de massas pelas outras culturas, que nos lembra o Movimento Antropofágico criado por Mário de Andrade em 1928, com o objetivo de igualar a cultura brasileira às demais culturas, fruto de uma sociedade capitalista e industrializada.

A cultura de massas apropriou-se, sem pedir licença, das demais culturas tornando-as um produto a ser consumido pelas massas da população, onde verificamos o processo de vai e volta. Daí temos:

a) *Folkmídia*: a apropriação da cultura folk pelos *mass media*. Os *mass media* vem apresentando a cultura folk nos meios de comunicação de massas desde o Cinema Novo. Apesar do cinema ser uma arte, é um meio massivo de comunicação com grande poder de persuasão, não nos esqueçamos dos comerciais nos intervalos do filme. Em 1969, Joaquim Pedro de Andrade apresentava Macunaíma. Uma rapsódia que Mário de Andrade escreveu em seis dias deitado. Macunaíma é considerada uma antologia do folclore brasileiro, fruto de pesquisa das lendas e dos mitos indígenas e folclóricos, em linguagem popular. O nome vem de: MAKU, que significa “mau” e o sufixo IMA, “grande”. Macunaíma significa, então, “*O Grande Mau*”. Sua ambigüidade: Herói dotado de super poderes é, ao mesmo tempo, malicioso e pérfido. Assim, tanto na televisão com “*Viola Minha Viola*” de Inezita Barroso trazendo o sertanejo para a mídia, quanto novelas como “*Roque Santeiro*” e “*Tieta do Agreste*”, quanto minisséries como “*O Auto da Compadecida*”, quanto “*O Cangaceiro*” no cinema resgatando a figura do lendário Lampião, foram, e continuam sendo, trabalhos que possibilitam que o brasileiro se conheça, pois antes deles, o Brasil não se conhecia.

b) *Cultmídia*: a apropriação dos *mass media* pela cultura erudita. Dois opostos foram atraídos pela cultura de massas: a *cultura de elite* e a *cultura popular*. MARQUES DE MELO (1998, p. 189) coloca que “*em conseqüência do fenômeno da socialização produzido pelos meios de comunicação coletiva*” estão sendo demolidas as barreiras entre a *cultura de elite* e a *cultura do povo*. Quanto a este fenômeno, parece-nos mais extenso, pois atinge o rádio e a imprensa na difusão dessa cultura. Para Marques de Melo, as duas culturas mantinham-se numa posição intercomunicativa, porém, equidistante. A mistura, o hibridismo entre ambas as culturas era notório. Não se pode negar a influência de uma sobre a outra. Algumas vezes até confundimos, p.ex. se a obra Villa-Lobos faz parte da cultura erudita ou da cultura popular, ou de ambas. A cultura erudita lançou mão, muitas vezes, de experiências populares, para formar seu teatro, marcadas na obra de Shakespeare. Para Marques de Melo (p. 190), *do ponto de vista da comunicação, a cultura de massas constitui uma verdadeira ponte entre a cultura*

clássica e a cultura popular. De forma nenhuma a cultura de massas é inferior às demais, mas atua como veículo de interação entre as duas culturas, estimulando o intercâmbio simbólico entre elas, e, ao mesmo tempo, extraindo de ambas, códigos e elementos míticos que incorpora ao seu próprio acervo e os retribui sob a forma de novas influências. Assim, a interrelação entre a cultura de massas e a cultura erudita, proporciona ao público massivo uma acessibilidade antes restrita, portanto negada à sociedade. Talvez este seja um benefício da Indústria Cultural.

c) *Ecclesiamídia*: a apropriação dos *mass media* pela cultura religiosa. Hoje é possível assistirmos a uma missa, culto evangélico, e diversas manifestações de crenças, dos mais variados tipos, através da televisão. A religião tornou-se um produto a ser consumido pelo mercado religioso. Os dízimos e as ofertas de gratidão não são mais depositados no gazofilácio que fica no altar, mas na conta bancária da Igreja com promessas de que o seu dinheiro será utilizado da melhor forma possível e você não deve se preocupar com a utilização do dinheiro “de Deus” (não é mais seu, é de Deus).

É interessante que na obra que analisaremos a seguir, *Auto da Compadecida*, estão presentes as quatro culturas amalgamadas. Suassuna apropria-se de folhetos da literatura de cordel (*cultura folk*) com o tema da religiosidade popular (*cultura religiosa*) formando uma peça para o teatro (*cultura erudita*), que Guel Arraes apropria-se, adapta e dirige levando uma obra de arte para um meio massivo, a televisão (*cultura de massa*).

O percurso da obra “*Auto da Compadecida*”, no entanto, não desgastou sua mensagem essencial centrada na religiosidade popular expressa na literatura brasileira. A obra de arte é, então, devolvida ao público através de um meio massivo de comunicação, que é a televisão, através da microssérie produzida. No decorrer da filmagem e do trabalho de fotografia percebeu-se que a possibilidade de se transformar a microssérie em filme era viável. A sétima arte teve, assim, a elaboração de uma obra da cultura popular, ou *folk*, sendo absorvida e

levada às telas cinematográficas de todo o país, com grande aceitação do público do cinema pelos mais de dois milhões de espectadores.

CAPÍTULO II

ARIANO SUASSUNA

2.1. SÍNTESE BIOGRÁFICA DE ARIANO SUASSUNA: SUA VIDA E SUAS OBRAS²

Atacado pelos críticos pelo seu conservadorismo e pela constante imposição de seu pensamento brasileiro, Ariano Suassuna recebeu vários títulos por reconhecimento do seu trabalho. Mas, vamos explicar uma breve biografia para que possamos entender melhor em que contexto suas obras foram escritas.

ARIANO VILLAR SUASSUNA nasceu em 16 de junho de 1927, no Palácio da Redenção, na Paraíba. Suassuna teve sua infância marcada por um triste acontecimento que o marcará por toda a vida e vai se refletir em suas obras: a morte do pai. Oitavo de nove irmãos, filho do, então, governador da Paraíba, João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar.

Ao terminar o mandato do pai na Paraíba, em 1928, a família Suassuna muda-se para a Fazenda Acauhan, no município de Souza, no sertão da Paraíba. Momento de apreensão em

² Este item foi extraído dos CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: **Ariano Suassuna**, Inst. Moreira Salles, nº 10, nov/2000.

todo o país, estávamos à beira da Revolução de 1930, a Paraíba tinha reflexos de conflitos políticos que aconteciam no país.

Em 9 de outubro de 1930, João Suassuna foi assassinado a tiros no Centro do Rio de Janeiro por Miguel Alves de Souza (condenado a quatro anos, cumpriu apenas dois e foi solto, pela divisão na política paraibana, que já contribuía para explodir a Revolução de 30).

Já no ano seguinte, em 26 de julho de 1931, João Pessoa é assassinado por João Dantas, primo da mãe de Ariano. Com medo de vingança, a mãe de Ariano, dona Rita, começa a se deslocar constantemente de um lugar para outro levando todos os filhos, tentando evitar os inimigos por receio de vingança política.

Em 1932, a família perde quase todo o gado das Fazendas Acauhan e Saco, por motivo da seca. No ano seguinte, 1933, mudam-se para Taperoá, sertão dos Cariris Velhos da Paraíba. Ariano passa temporadas no centro da cidade e nas Fazendas dos tios - Malhada da Onça e Carnaúba.

Conforme os filhos iam crescendo e entrando em idade escolar, dona Rita os mandava para Recife, em Pernambuco, para estudar. Assim, entre os anos 1934-37, Ariano Suassuna inicia seus estudos com os profs. Emídio Diniz e Alice Dias. Nesta mesma época tem a oportunidade de ouvir pela primeira um desafio de viola e assiste a uma peça de teatro. Sua mãe vende a Fazenda Acauhan e Ariano entra para o internato do Colégio Americano Batista, no Recife.

Já em 1942, os Suassuna fixam-se no Recife definitivamente. Ariano inicia-se na literatura lendo folhetos de cordel e clássicos como *Os três mosqueteiros* e *Scaramouche*. Por recomendação de seus tios, Manuel (ateu e republicano) e Joaquim (católico e monarquista), lê Euclides da Cunha, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro e Antero de Figueiredo, e por sugestão de outro tio, Antonio, lê *Doidinho* de José Lins do Rego. A biblioteca do pai era o local onde Suassuna descobria um universo repleto de imagens e personagens os quais o aproximavam de forma simbólica à figura paterna. Assim, a leitura foi-se tornando a sua paixão maior, tornando o livro o seu companheiro de caminhada.

Ariano Suassuna ingressa no Ginásio de Pernambuco em 1943, onde estudou por dois anos, concluindo o chamado Clássico. Lá conheceu Carlos Alberto de Buarque Borges, que o iniciou na música erudita e na pintura.

Em 1945, Ariano inicia seus estudos para o vestibular no Colégio Oswaldo Cruz, com o objetivo de ingressar na Faculdade de Direito do Recife. Com a ajuda de Tadeu Rocha, prof. de Geografia teve a oportunidade de publicar seu poema ‘*Noturno*’ no Jornal do Commercio em 7 de outubro do mesmo ano.

No ano seguinte, em 1946, ele inicia o Curso de Direito e lá entra em contato com alguns colegas de turma que se interessam por teatro e literatura. Juntos formam um grupo de escritores, teatrólogos, atores e artistas plásticos, dentre eles Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda entre outros. Este mesmo grupo vai formar o TEP (Teatro de Estudantes de Pernambuco), por iniciativa de Hermilo Borba Filho. Nessa mesma época, Ariano começa ler o poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca e sente-se inspirado a escrever seus poemas, que são publicados na revista *Estudantes* da Faculdade de Direito.

A primeira peça de Ariano Saussuna, chamada *Uma mulher vestida de sol*, é escrita em 1947 para que o grupo do TEP pudesse participar do prêmio Nicolau Carlos Magno. Ele vence o concurso e inicia o namoro com Zélia de Andrade Lima, se casando com ela 10 anos depois.

Sob direção de Hermilo Borba, em 1948 vai ao palco *Cantam as harpas de Sião*. No dia 18 de setembro é inaugurada a Barraca do TEP no Parque 13 de Maio, no Recife, inspirada na *Barraca* de García Lorca. Assim, Ariano inicia um projeto de Teatro Ambulante. Essa peça é reescrita por ele 10 anos depois, sob o título *O desertor de princesa*. No ano seguinte, Suassuna escreve mais uma peça: *Os homens de barro*.

O Auto de João da Cruz é escrito em 1950, com o qual ganha o prêmio Martins Pena. No mesmo ano forma-se em Direito e instala-se em Taperoá, cidade com clima seco, para tratamento de infecção no pulmão.

Após receber a notícia de que Zélia iria visitá-lo, na época sua noiva, escreveu uma peça para ser apresentada em mamulengo, chamada: *Torturas de um coração ou Em boca fechada*

não entra mosquito, escrita em 1951. Esta peça serviu de ponto de partida para a elaboração de *A pena e a lei*.

Em 1952, Ariano volta a residir no Recife e começa a advogar, mas não deixa a arte de escrever, e na mesma época escreve *O Arco desolado*, peça baseada na mesma lenda que inspirou o espanhol *Calderón de la Barca* no seu *A vida é sonho*.

Em 1953 recria sob forma de entremez, a partir de texto anônimo, *O castigo da soberba*, que é o 3º ato do *Auto da Compadecida*. No próximo ano, em 1954, recebe Menção Honrosa no Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo, baseando-se numa peça popular de mamulengos, e escreve outro entremez - *O rico avarento*.

Baseado-se em 3 narrativas do Romanceiro Popular do Nordeste, Suassuna escreve em 1955, a peça que o tornaria conhecido em todo o mundo: o *Auto da Compadecida*.

Em 1956, Suassuna escreve *A história de amor de Fernando e Isaura*, que é uma recriação da lenda irlandesa de Tristão e Isolda, publicada muitos anos depois, em 1994. Também, na mesma época, foi convidado a ser prof. de Estética da UFP (Universidade Federal da Paraíba) e abandona a advocacia, e dedica-se ao ensino escrevendo o *Manual de Estética*. Também, no mesmo ano é realizada 1ª montagem do *Auto da Compadecida*.

Seu casamento com Zélia aconteceu em 19 de janeiro de 1957, data do aniversário de seu pai. No mesmo ano, em 1957, a peça *Auto da Compadecida* é encenada no Rio de Janeiro pelo mesmo grupo que havia a encenado anteriormente, e Ariano é premiado com medalha de ouro pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Assim, sucede a publicação do *Auto...* Escreve *O Casamento suspeito*, e é montado em São Paulo pela Cia. Sérgio Cardoso, onde, com a apresentação, vence o Prêmio Vânia Souto de Carvalho.

Em 1958, além de escrever *O homem da vaca e o poder da fortuna*, Suassuna começa a escrever *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, chamado romance armorial, em que Ariano apresenta ao leitor a sua alma de sertanejo e sua interioridade. No mesmo ano, ingressa no curso de Filosofia na PUC-PE.

A compra do casarão de 1870, da Rua do Chacon, bairro de Casa Forte, no Recife, aconteceu em 1959, quando Suassuna recebeu sua gratificação com os direitos autorais de suas obras. No mesmo ano, juntamente com Hermilo Borba Filho, funda o Teatro Popular do Nordeste (TPN), escrevendo e encenando, na mesma época, *A Pena e a Lei*.

Em 1960, Ariano forma-se em Filosofia, e, a partir de *O homem da vaca e o poder da fortuna*, escreve a *Farsa da boa preguiça*, montada no ano seguinte pelo TPN. É lançado em 1961 *O casamento suspeito*.

Em 1962, escreve e encena com o TPN, *A caseira e a Catarina*. Ficando dois anos sem publicações, em 1964, publica *O Santo e a porca*.

A obra *Auto da Compadecida* é traduzida pela primeira vez para o espanhol e publicada em Madrid, em 1965, e no ano seguinte é publicada em Buenos Aires, Argentina. Em 1966 Suassuna visita pela primeira vez a Pedra do Reino, na divisa entre Pernambuco e Paraíba, e escreve um roteiro para cinema, chamado: *O sedutor do sertão*.

No ano seguinte, em 1967, Ariano passa a integrar, como membro fundador, o Conselho Federal de Cultura. Dois anos após, começa a articular o Movimento Armorial, no ano de 1969, defendendo e procurando elaborar a arte erudita nordestina a partir de suas raízes populares. Neste mesmo ano, estréia no cinema *O Auto da Compadecida* e Suassuna é nomeado pelo reitor assumindo a direção do Departamento de Extensão Cultural, da Universidade Federal da Paraíba.

Conclui em 9 de outubro de 1970, propositalmente na data do quadragésimo aniversário do assassinato de seu pai, o *Romance d'A Pedra do Reino*, lançado em agosto de 1971 e classificado como “romance armorial-popular brasileiro”. Em 18 de outubro lança o *Movimento Armorial* com um Concerto “Três séculos de música nordestina - do Barroco ao Armorial”, e uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas, no Recife.

Em 1971, é publicada em livro a peça *A pena e a lei*. No ano seguinte, em 1972, o *Romance da Pedra do Reino* ganha o Prêmio nacional de Ficção, do Instituto Nacional do Livro.

Em 1973, Suassuna deixa o Conselho Federal de Cultura e cria a Orquestra Armorial. No ano seguinte, em 1974 são publicados *O Movimento Armorial* (ensaio) e *Farsa da boa preguiça*. A Editora José Olympio lança *O santo e a porca* e *O casamento suspeito*.

1975 - Lança, *Iniciação à Estética e Seleta em prosa e verso, que inclui 4 peças: O rico avarento, O castigo da soberba, O homem da vaca e o poder da fortuna e Torturas de um coração*. Também, no mesmo ano, assume o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife, incentivando as manifestações culturais locais e regionais, e, aproveitando a oportunidade, cria o Balé Armorial do Nordeste.

No ano seguinte, em 1976, Suassuna publica em folhetim, semanalmente, *As infâncias de Quaderna*, no Diário de Pernambuco. No mesmo ano defende sua tese de livre-docência “*A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma reflexão sobre a cultura brasileira*” na Universidade Federal da Paraíba.

O rei degolado sai em livro em 1977, e na mesma época encerra-se a publicação de *As Infâncias de Quaderna*.

Dificuldades o levam a declarar em 9 de agosto de 1981, no Diário de Pernambuco, sua despedida da literatura: “*Não me cobrem mais livros que não estou mais escrevendo e pelos quais já perdi qualquer interesse*”.

Apesar de seu silêncio literário, em 1985 é homenageado pela UFPE pelos seus 40 anos de atividade literária com um vídeo baseado no “*Auto da Compadecida*”. Na política, participa da campanha eleitoral de Jarbas Vasconcelos para prefeito de Recife.

Escreve em 1987 “*As conchambranças de Quaderna*”, peça que seria encenada no ano seguinte no Teatro Waldemar de Oliveira, no Recife, sob direção de Lucio Lombardi. Em 3 de Agosto de 1989 é eleito para a cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras.

Em 26 de abril 1990 morre sua mãe, e em 9 de agosto toma posse na Academia Brasileira de Letras. Em 1993 realiza-se a 1ª Festa da Pedra do Reino, em São José do Belmonte (PE), cavalgada na qual os participantes, posteriormente, passariam a usar trajes

como os descritos no romance de Ariano. Realizada na última semana de maio, a festa se tornaria típica da região e contaria, em alguns casos, com a presença do escritor.

A Rede Globo exibiu em 1994 o Especial *Uma mulher vestida de sol*. No mesmo ano ele lançou o romance *Fernando e Isaura* e aposentou-se como professor da UFPE.

No ano seguinte em 1995, Suassuna é nomeado Secretário da Cultura pelo Governador Miguel Arraes (pai de Guel Arraes). A Globo exibe *Farsa da boa preguiça*, episódio de terça nobre.

A série “*Grande cantoria*”, uma aula-espetáculo que reuniu violeiros e repentistas estreou em 1996 no Teatro do Parque, em Recife, onde Suassuna cantara um romance de inspiração sebastianista que aprendera na infância.

Em 1997 a peça *A História do Amor de Romeu e Julieta* foi publicada no Suplemento “Mais!” da Folha de São Paulo, e no mesmo ano o Romance d’A Pedra do Reino é adaptada para o teatro e montada pelo seu sobrinho, Romero de Andrade Lima. No ano seguinte, Suassuna participa do recital de lançamento do CD *A poesia viva de Ariano Suassuna*.

Mas é em 1999, quando a Rede Globo exibe em quatro capítulos a microssérie “*O Auto da Compadecida*”, dirigida por Guel Arraes que Ariano Suassuna torna-se conhecido de forma massiva. Em março estréia “*O Canto de Ariano*”, apresentando às sextas-feiras no NE TV 1ª edição, da Rede Globo Nordeste. No ano seguinte, passaria a ser chamado de “*Multishow em revista*” e exibido no canal de assinatura GNT.

Em 2000, *O Auto da Compadecida* estréia no cinema com um corte de aproximadamente uma hora. Também, no mesmo ano Ariano recebe o título de *Doutor honoris causa* da UFRN. Em comemoração ao “*Brasil 500 anos*” apresenta o programa *Folia Geral* sobre as origens do Carnaval. No dia 9 de outubro, que marca os 70 anos da morte de seu pai, Ariano Suassuna toma posse na cadeira 35 da Academia Paraibana de Letras. Em novembro de 2000 sai o Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Sales, especial sobre Ariano Saussuna, com 204 págs. A noite de autógrafos, conforme o www.estadao.com.br, aconteceu numa quarta-feira, dia 06 de dezembro de 2000.

2001 – Apresenta “O Canto de Ariano” pela Rede Globo Nordeste. Sai a “tipografia armorial” em setembro.

2002 – É homenageado pela Escola de Samba carioca Império Serrano, e é aclamado Imperador da Pedra do Reino. Recebe o título Dr. Honoris Causa na UFRJ e na UFPE.

2.2. LÁGRIMAS, SANGUE E PODER: O OUTRO LADO DA HISTÓRIA

O Movimento de 1930 foi uma luta política e armada em todo o país, entretanto, na Paraíba a situação foi um pouco mais dramática, principalmente para a família Suassuna, pois, antes de explodir o movimento, a luta armada já havia iniciado na Paraíba.

Neste período, eclodiu um conflito entre as forças urbanas e as forças rurais. Sendo que João Suassuna, pai de Ariano, liderava as forças rurais e o Presidente João Pessoa (presidente era sinônimo de governador do Estado), liderava as forças urbanas. Ver entrevista em anexo, onde Ariano Suassuna nos conta, detalhadamente, a respeito do conflito em que tragicamente perdeu seu pai quando acabara de completar três anos de idade. Seu pai, João Suassuna, morreu em 9 de outubro de 1930 assassinado a tiros no Centro do Rio de Janeiro por Miguel Alves de Souza. (Ver na Entrevista em anexo, a história dos Suassuna contada pelo próprio Ariano Suassuna.

Esses acontecimentos marcaram a família Suassuna, e principalmente Ariano, pois através das palavras dos familiares, ele foi montando esse quebra-cabeças, e tentando entender, com o passar dos anos, o que de fato aconteceu. De modo que, quem ouve a maneira como ele fala e suas convicções, irá acreditar que ele era jovem o suficiente para entender os acontecimentos, sendo que ele tinha apenas três anos de idade. Isso porque ficou uma marca tão forte na família Suassuna, que jamais o tempo arrancará essa cicatriz, é como se todos fossem marcados a ferro, como se marca um gado com o emblema de seu dono.

Mas, é essa marca que está presente em toda a obra suassuniana. A forma com que sua família foi tratada, as circunstâncias, a dor, as mortes, o sangue derramado, marcam a obra suassuniana.

2.3 O MAGO DAS PALAVRAS: ARIANO SUASSUNA ENQUANTO COMUNICADOR.

Bem, já tive três versões do *Auto da Compadecida*, não é? Eu acho que aí há uma comunicação quem vem do meu teatro. **O povo brasileiro entende o meu teatro** – e não estou com isso fazendo um auto-elogio. Esse entendimento vem das histórias populares, nas quais eu me baseio. Eu pensava que essas histórias fossem locais. Mas não. São universais, simbólicas. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 25) (grifo meu)

O mundo mágico de Suassuna deixa-se conhecer por meio das palavras. As palavras são a sua matéria-prima, e sem elas o comunicador, Suassuna, não trabalha e não transmite a sua alma de poeta e romancista do sertão. O mundo dos sonhos infantis em que o Rei era seu pai, e este Rei tornou-se a inspiração de toda a sua obra, onde Ariano utiliza a palavra para persuadir o leitor a dialogar e trocar experiências.

Quem esteve no “Salão de Idéias da 17^a. Bienal do Livro”, em São Paulo, viu Ariano Suassuna sendo aplaudido por cerca de 250 pessoas, na sua maioria jovens, que tiveram a oportunidade de estar perante um comunicador da cultura, respeitado em todo o Brasil.

O aspecto comunicativo em Suassuna é expresso através da sua receptividade pelo público, é o *feedback* de Schramm. Onde quer que Suassuna nos honre com a sua presença, logo se aglomerará um público heterogêneo e de faixa etária variada.

A explosão de um público que muito ri com a sua irreverência e espontaneidade, Ariano Suassuna tornou-se conhecido como o autor do *Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, a partir de 1999, quando da apresentação da microssérie pela Rede Globo. Após a apresentação do *Auto da Compadecida* de Guel Arraes, Suassuna tem sido descoberto pela juventude, que a cada dia busca, em Suassuna, descobrir um Brasil real, crítico, mas que não perdeu as três virtudes teológicas: a fé, a esperança e o amor.

A “quebra de barreiras” intelectuais é percebida pela linguagem suassuniana, oriunda da Literatura de Cordel, que como uma marca utiliza-se de uma linguagem muito próxima da oralidade e com a utilização de figuras de linguagem conhecidas do sertão. Como por exemplo: pamonha. Pamonha é um mingau consistente feito de milho e embalado na própria casca do milho, mas no contexto utilizado, pamonha é o cidadão “frouxo”, sem coragem, que não enfrenta a situação.

A linguagem carregada de expressões da cultura popular, Suassuna utiliza uma linguagem regional, com expressões do cotidiano sertanejo, discutindo o tema da fome, aliás, o *Auto da Compadecida* é uma clássica obra em três níveis: popular, erudito e massivo.

O segundo ponto é a identificação com o leitor. Devido à sua linguagem popular e regional e a utilização do humor, como quebra de um pensamento linear, tratando de forma crítica, assuntos referentes à realidade social, Suassuna aproxima-se do interlocutor permitindo a interação através da linguagem.

Na realidade parece-nos que o grande segredo de Suassuna está no seu estilo de linguagem, próxima da oralidade e de fácil entendimento para o público. Somente o estrangeiro teria algumas dificuldades em entender a obra, devido ao uso de muitos recursos estilísticos figurativos e a carga de nacionalidade imbuída no resgate histórico.

O “cheiro” de indignação e injustiça permeia não só o *Auto da Compadecida*, mas toda a bibliografia do autor e essa veia altamente crítica aparece no Juízo Final pela figura reflexiva do Diabo, as injustiças vêm à tona. Para João Grilo, o Diabo é a figura crítica e acusadora de seus pecados de “amarelo safado”, vejamos o que ele fala do Encourado:

João Grilo: Foi gente que eu nunca suportei: promotor, sacristão, cachorro e soldado de polícia. Esse aí é uma mistura disso tudo.

A figura do Diabo é a figura que irá levar todos a uma reflexão sobre o que fizeram de errado, ou sobre o que deixaram de fazer, como o Padeiro e a Mulher, que foram os piores padrões de Taperoá, pois deixaram de atender um Grilo doente, em cima de uma cama.

A crítica imbuída no *Auto da Compadecida* tem função de denúncia, educação e coerção, que se tornam visíveis no Juízo Final. João Grilo denuncia o Padre ao Bispo de forma humorística, mas dizendo o que aconteceu, mesmo que tenho sido com suas safadezas e embromações, pedindo dinheiro a Mulher do Padeiro para o Padre, o Sacristão, o Frade e o Bispo, e todos eles foram levados pelo dinheiro.

A dimensão educativa de Suassuna aparece através da figura de Nossa Senhora, que lembra seu filho Emanuel o quanto sofreu no calvário, e dessa forma ele deve ter compaixão “daqueles que não tem ninguém por eles”. A dimensão educativa está, portanto, imbricada na figura materna e feminina da *Compadecida*. A utilização do termo “compadecida”, atribuído a Nossa Senhora, dá à personagem toda uma carga de emotividade e compaixão pelos marginalizados.

Compadecida: intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene. (p. 174)

Suassuna revela-se comunicador, também, ao utilizar-se de estereótipos regionais possibilitando a identificação nacional com o interlocutor. Quando vemos Severino, vemos também, o lendário Lampião e todo um movimento social que aterrorizou o nordeste brasileiro durante décadas, o Movimento do Banditismo Social, ou o Cangaço, e o contexto de seca, tragicamente vivido pelo nordestino.

Através dos tipos utilizados por Suassuna, a memória histórico-social-regional-religiosa é ativada pelo interlocutor que recebe a mensagem. Se um desses itens lhe faltar, acontecerá ruído de comunicação que dificultará o entendimento da mensagem, será uma ruptura cravada. Se alguém, um estrangeiro, p.ex., não tiver o conhecimento histórico-social da figura de Lampião, não entenderá seu papel no decorrer da obra, e mais, não compreenderá porque ele é o único personagem que é absolvido de seus pecados.

Enfim, a naturalidade com que Suassuna escreve, a utilização da linguagem próxima à oralidade e toda sua empatia com o público, sejam eles leitores de suas obras, ou assistentes de suas peças ou telespectadores d'*O Auto da Compadecida*, o tornam próximo do público que passa a sentir “o sabor da cultura nacional”. E é esse o objetivo de Suassuna.

Ele é declaradamente adepto do nacionalismo e, por outro lado mostra-se xenofóbico, por isso, dissemos que ele sofreu “ecos de influência” da Semana de Arte Moderna, suas palavras poéticas revelam o seu íntimo crítico, mas doce. Ao mesmo tempo em que mostra a injustiça dos homens pelos homens, revela-se religioso e toca na fé do brasileiro por sua santa de devoção, Nossa Senhora.

E é por isso que o brasileiro está amando, apreciando as obras de Suassuna, porque se identifica com o que ele escreve. Suassuna tem a capacidade de trocar e discutir idéias, de dialogar, de forma crítica, porém não desmerecendo o pobre e marginalizado, mas mostra-se aliado a ele. Em várias entrevistas, Suassuna diz que não condena as atitudes de João Grilo, pois é o seu instinto de sobrevivência que o faz vivo, não que isso justifique a safadeza, mas esse pobre coitado, Suassuna não condena. Assim, a transmissão da mensagem de justiça e compaixão é facilmente entendida por um público diversificado, mas que passa a ver com outros olhos e a compreender o Brasil Real.

2.3.1. A Linguagem e a Ideologia imbuídos no discurso Suassuniano

A linguagem é o veículo das representações ideológicas. É através da linguagem que o povo pode transmitir sem opressões seu pensamento e a maneira de ver o mundo através da Literatura de Cordel. A linguagem vem carregada, imbuída do pensamento ideológico. Na Literatura de Cordel, o povo pode expressar sua ideologia, sua forma de ver o mundo e pode, assim, expressar-se. (Linguagem e Ideologia, p. 72):

O pensamento e a linguagem, diz Schaff, são dois aspectos de um único processo: o do conhecimento do mundo, da reflexão sobre esse conhecimento da comunicação de seus resultados. (...) torna-se impossível dissociar as idéias da linguagem. Pensamento e linguagem são distintos, mas inseparáveis. (...) pode-se dizer afirmar que o discurso materializa as representações ideológicas. (p. 34)

O que aproxima Ariano de seu público é a identificação com o brasileiro em sua essência, que luta a cada dia para sobreviver, e utiliza-se do humor para amenizar seu sofrimento. Por isso ele diz que o povo entende o seu teatro. Porque se identifica com os tipos, com as trapaças brincalhonas, mas que mostram a crítica de um sistema que “engole” o dominado.

Para que no processo comunicacional a mensagem torne-se inteligível ao espectador e à sua temática, a linguagem utilizada é a do sertanejo e do caipira, que se identifica com o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, não temos como não fazer essa comparação. Jeca Tatu, Malazartes, Mazzaropi. Para tanto, é preciso destacar três condições para o entendimento da mensagem: a língua (enquanto sistema de códigos), linguagem coloquial (próxima da fala), e as condições de produção.

Língua

O “contrato” lingüístico é um dos aspectos fundamentais do contrato social. Sob o revestimento das palavras, a língua é a marca de uma comunhão segundo os valores, e a reivindicação duma nacionalidade (...) (GUSDORF, Georges. *A Palavra*, p. 55)

A língua faz parte de uma sociedade, de uma cultura, da essência de um povo, com todas as suas peculiaridades, gírias, modos próprios de nomear coisas e objetos, e num determinado momento histórico local, regional e nacional. Como por exemplo, com o advento da globalização, os cantadores de viola, poetas populares e demais líderes de opinião procuraram entender seu significado e suas implicações para a sociedade local, traduzindo a realidade global e econômica para a linguagem popular, com todas as suas peculiaridades.

No *Auto da Compadecida* percebemos que algumas palavras foram criadas pelos moradores para expressar uma realidade local e regional, como por exemplo, o termo “amarelo safado”. Esse termo foi criado para designar uma realidade de seca e fome, onde um tipo regional é um sujeito chamado “amarelo” pela sua configuração física e pelos problemas hepáticos decorrentes da má alimentação, e para sobreviver este “amarelo” precisa ser “safado”, senão ele não consegue a comida do “dia”, que é o que acontece com João Grilo.

Assim, a língua é imbuída de valores sociais que estão impregnados na cultura e no contexto vivencial, reivindicando para si a nacionalidade. Lampião, para nós brasileiros, não é somente um nome próprio que designa uma pessoa, mas uma pessoa que realmente viveu no nordeste, e tornou-se um personagem lendário da cultura popular nordestina. Ou seja, a enunciação do termo traz uma carga de significação, nos remetendo a uma realidade nacional vivida, com toda uma complicação social imbricada no sentido.

Linguagem coloquial

Carregada de expressões de linguagem coloquial e registro baixo, Suassuna utiliza uma linguagem regional, com expressões do cotidiano sertanejo, discutindo o tema da fome, da corrupção e a indiferença dos dominadores pelos dominados. Linguagem marxista, mas que representa bem o que João Grilo reclama:

João Grilo: Ladrão é você, presidente da irmandade. Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a ela e a você e nada. Até o padre que mandei pedir pra me confessar não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça!

Padeiro: Ingrato, eu que nunca o despedi, apesar de todas as suas trapaças!

João Grilo: Nunca me despediu porque eu trabalhava barato e bem. Está aí o Padre João que o diga: qual era o melhor pão da rua, Padre João? (...)

E estes temas permanecem, a mesma reclamação João Grilo faz no Juízo Final:

Encourado: Ele e a mulher foram os piores patrões que Taperoá já viu.

Mulher: É mentira!

João Grilo: É não, é verdade. Três dias passei....

Manuel: Em cima de uma cama, com febre, e nem um copo d'água lhe mandaram. Já sei, João, todo mundo já sabe dessa história, de tanto ouvir você contar.

João Grilo: Mas eu posso? Me diga se eu posso! Bife passado na manteiga pra cachorro e fome para João Grilo. É demais!

João Grilo manifesta sua indignação de ser tratado abaixo do cachorro. O cachorro tinha o privilégio de ter bife passado na manteiga, ele não tinha o direito de um copo d'água, mesmo doente. Aqui, percebemos o fenômeno da coisificação do ser humano.

Condições de produção

Para Suassuna, para que o povo possa interagir com a sua obra, seja ela literária ou dramática, é preciso aproximar a linguagem do modo de falar do povo, utilizando termos comuns ao povo. Assim, a obra torna-se inteligível tanto ao doutor, quanto ao iletrado. E ainda, dependendo das palavras regionais utilizadas, o doutor pode não entender a linguagem coloquial e regional de um João Grilo, por exemplo, a invocação de João Grilo a Nossa Senhora recitando o versinho de Canário Pardo, onde pela única vez Grilo fala de sua mãe, dizendo que ela cantava para ele dormir:

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré.

A temática da seca também aparece de forma crítica, através de João Grilo (A. C., p. 167), situação crítica de miséria em que vivem muitas pessoas, não somente no nordeste, mas em várias partes do país, porém a origem da obra remonta-nos à realidade sertaneja do Agreste paraibano e pernambucano:

É difícil dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns **pamonhas**, tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que agüentar o **rojão** de João Grilo, **passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem**. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João?

Padre: Quero Joca.

João Grilo: Agora é Joca, hem? E você, Senhor Bispo? (...) (grifos meus)

Utilizando-se de um recurso estilístico, Suassuna utiliza-se múltiplas vezes da metáfora para comparar a falta de coragem dos companheiros. Entendemos no discurso de João Grilo, que as pessoas no sofrimento tornam-se mais corajosas em momentos de dificuldade.

2.3.2. *Temática*

Podemos dizer que o que distingue Ariano Suassuna de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha é uma característica peculiar dos regionalistas: características realistas e naturalistas.

É claro que ao contextualizarmos sua obra, ela identifica-se com a literatura regionalista, devido à linguagem coloquial e regional, porém Suassuna vai além do regional, o mundo mágico e poético de Ariano o distingue dos autores regionalistas. Por isso, João Grilo pode voltar a ter vida, é o fantástico, o maravilhoso ali presente na obra suassuniana.

Não tenho muito interesse pela forma estreita do realismo, e sim pela forma de realismo poético que é usada pelo romancista. Porque o romancista recria a realidade, tem grandes ligações com o real, inclusive através da sátira, e mesmo de um romance heróico. E a minha literatura se liga muito a isso. Muitas vezes perguntam se eu pertencço ao realismo mágico e eu digo que não. Isso que os franceses chamam de realismo mágico, eu já fazia antes. O *Auto da Compadecida* é anterior à formulação desse realismo pelos franceses. (CAMPOS, Gilse. Ariano Suassuna: aventuras de um cavaleiro do sertão, s/d.)

Considerado pós-modernista, e constantemente atacado pelas suas apreciações nacionalistas e xenofóbicas, derivadas das influências do movimento nacionalista, Suassuna foi muito agredido pelos críticos e continua sendo, devido à sua aversão a estrangeirismos e seu espírito nacionalista.

O próprio Ariano fala, em sua entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira, que a peça *Auto da Compadecida* tinha alguns pontos de contato com José Lins do Rego, devido ao seu espírito regionalista. A história do *Auto da Compadecida* se passa no Sertão da Paraíba, palco preferido do movimento regionalista, contando com alguns personagens típicos do sertão como: João Grilo, Chicó, o Cangaceiro Severino, seu Cabra e o Major.

Porém, Suassuna vai além das características regionalistas e insere nesse contexto as manifestações culturais próprias da região, como: o personagem do Palhaço, que traz consigo a magia e o encanto da fantasia, ressaltando a característica circense.

Suassuna atribui seu sucesso no teatro, e agora na televisão e no cinema, à utilização de histórias populares, onde as pessoas se identificam com as personagens, que abordam de forma crítica temas universais e simbólicos. E este não é um problema regional, nem local, mas humano. Como exemplo, o próprio Suassuna nos coloca a atitude do padre em deixar-se subornar:

Quando o Padre do *Auto da Compadecida* se deixa subornar para fazer o enterro do cachorro em latim, o que é isso? É o velho mito de Fausto, não! Ele está vendendo a alma ao diabo. (Cadernos de Literatura Brasileira, p. 25).

Porém, a consciência de que os temas abordados no *Auto da Compadecida* eram universais, aconteceu quando da apresentação da peça na Europa, onde os críticos identificavam as histórias com seu povo. Nos Cadernos de Literatura Brasileira (p. 25), Suassuna fala de duas críticas que lhe chamaram a atenção: a de um francês e de um espanhol, que identificaram no *Auto da Compadecida*, outras histórias:

O crítico francês escreveu que a história do enterro do cachorro já tinha sido usada por um conterrâneo dele; o espanhol observou que a história do cavalo que defecava dinheiro aparecia numa versão semelhante em nada menos que no *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

(...) o francês pensava que era uma história popular do seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola – até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do século XV. Tinham vindo do norte da África, com os árabes, alcançando a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro. Quer dizer: eram histórias universais e atemporais.

Assim, percebeu-se que o *Auto da Compadecida*, elaborado a partir de folhetos da Literatura de Cordel, é uma obra com traços ibéricos, principalmente seus temas. Aqui são citados dois folhetos que Suassuna utilizou-se para a elaboração da peça: o enterro do cachorro e a história do cavalo que defecava dinheiro. Ambos os folhetos trazem como tema o dinheiro, apesar de no “enterro do cachorro” o foco estar no pecado capital da avareza³.

A intenção de Suassuna, conforme entrevista exclusiva concedida a nós, era de elaborar sete peças, sendo que cada uma teria como tema central os sete pecados capitais. Nesse ponto a medievalidade é expressa através da temática. A crise econômica, moral e política da sociedade medieval começou a refletir na literatura uma crítica exacerbada em relação à usura, à corrupção, à simonia, relacionada ao clero; e da mesma forma, críticas aos nobres, que viviam da exploração dos pobres, à margem da sociedade; e Reis e Papas que disputavam o poder.

Da mesma forma, Suassuna utiliza-se de personagens típicos para a representação de uma sociedade dividida e alienada dos problemas sociais que a cercam. Como por exemplo, o personagem Severino de Aracaju, que nos aponta a problemática do Movimento do Cangaço e Banditismo Social do Sertão.

³ Avareza: desejo incontrolável em relação do dinheiro.

Nesse contexto temático, a obra de Suassuna identifica-se perfeitamente com a obra de Gil Vicente: O Auto da Barca do Inferno, devido à temática e em relação a forte crítica social imbuída no discurso narrativo.

2.3.3. A Estética Suassuniana

A estética suassuniana é marcada pelo trágico e pelo cômico. O elemento trágico em Suassuna é balanceado através do riso. Para ele, a vida é uma coisa trágica, onde o ser humano oscila sempre entre ganhos e perdas, tendo que em algumas vezes, para ganhar, ser necessário perder. E em outros momentos, a perda pela perda. O elemento trágico enquanto quebra de uma harmonia estabelecida no cosmos.

A gente deve, de olhos abertos pra essa tragicidade, enfrentar para construir. Eu gosto da literatura trágica, da tragédia grega, mas não da mórbida e lamentosa do ai, ai, ai. A literatura existencialista, por exemplo, vive se lamentando que a vida não tem sentido. Mas aí tem outra saída, a do riso. Pensam que o sujeito que ri é superficial, quando o riso é uma forma de libertação, de luta, de não-conformação com essa tragicidade. Há uma forma de valentia, seriedade e dramaticidade do riso nos verdadeiros autores (...) Acho essa vitória sobre a tragicidade da vida, pelo riso, um ato de coragem. E a isso já tem sido chamado de otimismo trágico e dentro disso aí eu posso me situar. (CAMPOS, Gilse. Ariano Suassuna: aventuras de um cavaleiro do sertão, s/d.)

Para ele, o cômico sobrepõe o trágico, como necessidade de equilíbrio, isso através da coragem e valentia do personagem João Grilo.

A medievalidade expressa na obra também pode ser considerada com uma categoria estética, onde Suassuna herda o maniqueísmo, o dualismo, a moralidade e o foco na religiosidade.

Na realidade o objetivo maior de Suassuna era construir uma estética culta nordestina, brasileira, a partir das raízes populares. Para isso, Suassuna bebeu em fontes populares para elaborar, em princípio, a Música Armorial, contanto com o apoio de músicos de câmara para a inspiração e execução de músicas com influências Ibéricas e Mouras, o que fez através da criação e do seu incentivo ao Movimento Armorial, que veremos a seguir.

2.4. O MOVIMENTO ARMORIAL

Segundo Ariano Suassuna, a Arte Armorial precedeu o Movimento Armorial “*De fato, o trabalho criador da maioria dos artistas armoriais começou muito antes do lançamento oficial do Movimento*”.(Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977).

Com a visão de que “*em Arte, a criação é mais importante do que a teoria*”, somente em 20 de maio de 1973, no “Jornal da Semana”, do Recife, Ariano Suassuna escreve a primeira definição geral do que seria o Movimento Armorial:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum, principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 39).

A Arte Armorial buscava como inspiração a Cultura Popular de Pernambuco nas suas mais variadas manifestações. Porém, a Literatura de Cordel tem um papel primordial na Arte Armorial.

Segundo Suassuna (Cadernos de Literatura Brasileira, p. 24) o “(...) *Movimento Armorial era para ser lançado também no dia 9 de outubro, só que houve um impedimento da orquestra e fomos obrigados a adiar para o dia 18*”. Por que Ariano Suassuna escolheu a expressão "armorial" para dar nome ao movimento, cujo marco de fundação - um concerto e uma exposição de artes plásticas - foi no dia 18 de outubro de 1970, no Recife? Uma resposta dele, datada de 1974:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 40).

Em torno de Suassuna, reuniram-se escritores, músicos, artistas plásticos, gente de teatro - Francisco Brennand, Gilvan Samico, Maximiano Campos, Ângelo Monteiro, Marcus Accioly, Miguel dos Santos, Raimundo Carrero, Antônio José Madureira eram os integrantes do primeiro núcleo, mesmo que alguns deles já viessem trabalhando sobre ideário parecido com o de Ariano antes da criação do movimento. Brennand, por exemplo, data sua primeira obra de 1947. O que Ariano pretendia era criar uma estética culta (de música, teatro, dança,

literatura) partindo da tradição popular, reconhecendo e renovando a tradição, ou seja, realizar uma Arte Brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura.

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 41).

O Brasil, na visão de Suassuna, é um país riquíssimo em manifestações populares que conservaram seus costumes através da Folkcomunicação. Através dela, foi possível a permanência de manifestações folclóricas advindas de vários povos que fizeram parte da história do Brasil e hibridaram-se com a cultura nacional. Hoje, temos várias manifestações espalhadas por todo o Brasil, mas particularmente em Pernambuco, temos a manifestação Armorial, onde uniram-se artistas de várias modalidades que expressavam através da sua arte a cultura local pernambucana.

"A literatura de cordel representa para a literatura brasileira o que a Guerra de Canudos representa para a política no Brasil." (17^a. Bienal do Livro)

Mas, foi na Literatura de Cordel que Suassuna encontrou sua base. Para ele, a Literatura de Cordel era o ponto chave destas manifestações devido à sua riqueza de informações e sua alta comunicabilidade proporcionando a identificação com a realidade pernambucana.

O “folheto” da nossa Literatura de Cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne três caminhos: um para a Literatura, o Cinema, e o Teatro, através da Poesia narrativa de seus versos; outro, para as Artes Plásticas como a gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a Música, através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus “cantares”, o canto de seus versos e estrofes. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 39).

Além de escritor, podemos destacar a influência do “Imperador da Pedra do Reino” em algumas áreas distintas, porém, fazem parte da nossa cultura popular: Artes Plásticas, Música, Dança, Literatura e na Dramaturgia. Apesar de ter-se destacado sobremaneira na dramaturgia, tornando-se conhecido pelas suas peças, principalmente pelo “*Auto da Compadecida*”, Suassuna declara sua paixão pela poesia, e é na poesia que ele se deixa descobrir, se dá a conhecer ao leitor. Mas, vamos conhecer um pouco mais deste poeta que fundou o Movimento Armorial.

2.4.1. Música Armorial

O fator da música na Folkcomunicação é interessante, porque muitas pessoas simples que não sabem ler, podem guardar certos contos míticos, ou mesmo histórias de Santos através da música. As cantigas vem de tradição medieval trovadoresca. O trovadorismo galego-português surgiu durante os séculos XII, XIII e XIV, desenvolveu-se em Portugal o movimento poético que ficou conhecido por Trovadorismo.

Os trovadores produziam as cantigas, que eram poemas feitos para serem cantados ao som de instrumentos musicais como a flauta, a viola, o alaúde e outros. O cantor dessas

composições poéticas era comumente chamado de Jogral e o autor recebia o nome de trovador; daí a denominação dada a esse período: Trovadorismo.⁴

Assim, as cantigas medievais eram acompanhadas pelos trovadores, “escritas em línguas populares, e difundiram-se rapidamente pela Península Ibérica. É interessante que eles animavam as festas, as romarias, ...levando de castelo a castelo, essa nova forma de arte...”. Portanto, a música foi e é um fator consideravelmente importante, na folkcomunicação, pois foi um meio pelo qual as tradições medievais das cantigas e jograis chegaram até nós, e ainda são presentes no nordeste do país.

A influência de Ariano Suassuna na música regional foi muito acentuada devido ao seu incentivo. Em 1995, convidado pelo então, Governador do Estado de Pernambuco, Miguel Arraes, a ser Secretário de Cultura de seu Governo, Ariano Suassuna decidiu incentivar a cultura popular e regional.

ANTONIO JOSÉ MADUREIRA (encarte CD Quinteto Armorial: Aralume), nos conta que “*quando iniciamos nosso trabalho no campo musical, nosso objetivo era estudar a música brasileira, em particular a do nordeste, e, conhecidos seus sistemas rítmicos, harmônicos e melódicos, criarmos uma composição renovadora.*” O objetivo do grupo era realmente fomentar uma música brasileira com bases populares.

No Brasil, devido à colonização, invasões e imigrações, sofremos influências de outros povos. Não há como dizer que esse fenômeno de hibridação cultural não tenha acontecido. A música nordestina sertaneja recebeu influência dos povos árabes, trazida pelos ibéricos, devido à influência moura na Península Ibérica. Antonio José Madureira nos dá um exemplo com relação aos aboios, vejamos:

Nos aboios, por exemplo, nota-se a presença das escalas de sétima menor e quarta aumentada, características muito antigas da música de velhas comunidades asiáticas.

⁴ TUFANO, Douglas. **Estudos de Língua e Literatura**, São Paulo, Ed. Moderna, 4ª edição. P. 110-111.

Outra marca é a tendência para evitar a sensível, e assim não realizar a tão comum cadência dominante -tônica da música ocidental. Note-se ainda a presença, no nordeste, do chamado pedal harmônico, ou zumbido, tão comum na música de civilizações primitivas, que lhe atribuem um sentido transcendente, cósmico. Também as persistências rítmicas e melódicas, de importância fundamental para se atingir um clima de transe e dança – tudo isso se unindo para a criação de uma música orgânica, que é apreendida intelectualmente depois de atingir e envolver todo o corpo. (encarte CD Quinteto Armorial: Aralume)

Todos esses elementos asiáticos e primitivos vão-se integrar às características ibéricas medievais, como o canto em terças, e certas passagens em quartas e quintas, e juntando-se à nossa música nordestina com a utilização das escalas maior e menor.

A música armorial traz marcas do lamento oriental, como por exemplo, o lamento, característica das canções orientais, principalmente na cultura judaica e árabe, que estiveram presentes na região do Nordeste do Brasil.

A formação da comunidade judaica em Pernambuco ocorreu efetivamente na primeira metade do século XVII, favorecida pela liberdade religiosa do governo holandês de João Maurício de Nassau. Durante os sete anos de segurança, sob o governo de Nassau (1635-44), houve uma contínua migração judaica. Além da motivação principal, de caráter religioso, houve também, o interesse econômico para a migração, uma vez que os judeus sefarditas portugueses instalados em Amsterdã tinham laços comerciais estreitos com os empreendedores holandeses. A consolidação da comunidade, formada por 600 famílias foi completada pela vinda para o Recife do famoso líder religioso Rabino Isaac Aboab da Fonseca enviado pela Congregação de Amsterdã. É dessa época a fundação da Congregação Kahal Zur Israel e a construção e a construção da primeira sinagoga das Américas. (Resgate da Memória da Primeira Sinagoga das Américas: Kahal Zur Israel – Congregação Rochedo de Israel, p. 3)

Foi, então, devido a todos esses fatores que a música armorial tem em suas características marcas da música judaica e moura com as peculiaridades expressas na musicalidade.

Na época da formação do Quinteto, Antônio Nóbrega era um jovem violinista, de classe média que se preparava para ser concertista, quando foi convidado por Ariano para integrar o Quinteto Armorial (já havia uma Orquestra Armorial).

O contato de Nóbrega - ainda que seu pai fosse sertanejo - com a cultura popular era quase nenhum. Por Ariano, trocou o violino pela rabeca e foi conhecer os ternos de pife, a música dos cavalos marinhos, as danças e as festas do interior.

Quando o Quinteto acabou, Nóbrega migrou para o Sul, numa espécie de trupe mambembe (no caminho, conheceu sua mulher, que passou a integrar a trupe) e veio ter em São Paulo. Mantém, em Vila Madalena, o Teatro Brincante, palco dos espetáculos - que conta, dirige, protagoniza - que dão prosseguimento ao ideário do mentor. É, talvez, o mais visível dos seguidores-continuadores.

"Talvez porque more em São Paulo eu apareça um pouco mais, mas há, por exemplo, na música, criadores, como o Antônio José Madureira, que vão mais longe", diz o artista.

Antônio José Madureira, violonista, era também integrante do Quinteto Armorial e mantém um importantíssimo trabalho de renovação - respeitosa renovação - da tradição da canção popular nordestina.

Armorial não foi apenas um movimento musical, mas um movimento que tinha por meta levar a ***Cultura Nordestina aos ambientes cultos brasileiros***.

(...) tomaram emprestada da literatura popular, além dos seus temas e dos seus modelos poéticos, uma estética nova, herdeira da voz, do instante, do improvisado, do provisório, uma estética em movimento que não mobiliza a obra, convertendo-a em "obra-prima" imutável, uma estética que se alimenta de suas próprias obras tanto quanto das obras alheias, num ciclo infinito de retomadas e empréstimos (...) Entre o popular e letrado entre

oral e escrito, o Movimento Armorial desempenhou, na cultura brasileira um papel original e talvez único.” (SANTOS, Idelette M. F., Cadernos de Literatura Brasileira, p. 101)

O conceito da Arte Armorial, conforme Idelette M.F.SANTOS.

“A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro.” (*Le mouvement armorial*. In: *Cause commune - Les imaginaires*. 1. Paris. UGE, 1976, p. 48.) (grifos meus)

Fazia parte do Movimento Armorial o Espírito Mágico do romanceiro popular do Nordeste. A Literatura de Cordel, juntamente com a música de viola, rabeca, pífano, a xilogravura, a forma da arte e espetáculos populares. Os músicos do movimento armorial eram músicos que tocavam em orquestra de câmara, e que absorveram essa concepção de uma música erudita brasileira, baseada em nossas raízes. Porém, a música armorial acabou sendo considerada como uma música regional, devido ao seu estilo.

O pensamento armorial era de se criar um movimento erudito a partir do popular, abrangendo todas as possíveis manifestações artísticas do Brasil. Porém, esse movimento não se alastrou pelo país. Se isso tivesse realmente acontecido, teríamos uma riqueza inestimável de músicas raízes tocadas por músicos de câmara, e poderíamos, por exemplo, ir a uma apresentação de uma Orquestra Armorial tocando músicas “brasileiras”, mesmo que com influências de outros povos, devido à colonização e imigração.

O Movimento Armorial conseguiu reunir “poetas e gravadores, músicos e escritores, pintores e homens de teatro, ceramistas e bailarinos num projeto cultural”.

2.4.2. Artes Plásticas

O Movimento Armorial contemplou, também, as Artes Plásticas: a pintura, a escultura, a cerâmica e a tapeçaria, a gravura, a arquitetura.

a) A Pintura

Nem todos os artistas com tendências armoriais que participavam das exposições de Arte Armorial fizeram parte deste movimento. Porém, alguns traços comuns foram percebidos e tornaram-se característicos da Pintura Armorial. Falando a respeito da pintura de Brennand, foi publicado o seguinte:

Nos quadros do grande Francisco Brennand, certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armas: o Caju, vermelho ou amarelo, é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a Onça é o nosso animal heráldico mais característico. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 41).

Suassuna ressaltava as características próprias do Brasil nas obras de Brennand, inclusive com frutos brasileiros, como o caju. Era o Brasil na tela. A representação da realidade brasileira expressa na obra de arte de Brennand.

Já a respeito de Miguel dos Santos, que tem uma obra “A Besta Bruzacã”, inspirada no romance de Suassuna, vendida a um Museu do Canadá, Ariano diz o seguinte:

(...) está presente esse espírito mágico – brasileiro, nordestino e de raiz popular, e não ligado, como disse, ao “realismo mágico” ou ao “surrealismo” dos franceses. Veja-se bem que existe uma diferença bastante acentuada entre os pintores surrealistas, ou ligados aos precursores do surrealismo, e um pintor como Miguel dos Santos, cuja “garra” popular e cuja força brasileira são as mesmas dos “folhetos” e xilogravuras do Romanceiro Popular Nordeste. (...) Mas só sei falar com entusiasmo daquilo que me toca – e a pintura de Miguel dos Santos é algo que me entusiasma, principalmente quando ele povoa seus quadros a óleo, ou suas cerâmicas, de bichos estranhos: dragões, metamorfose, cachorros endemoniados, santos, mitos e personagens nordestinos, anjos e demônios – uma obra tão ligada ao Romanceiro e, por isso mesmo, tão expressiva da visão tragicamente fatalista, cruelmente alegre e miticamente verdadeira que o Povo brasileiro tem do real. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 42).

Suassuna definiu-a em 11 de dezembro de 1973, na primeira exposição de Geber Accioly. Devido a muitos ataques dos críticos em não se ter definido claramente o que era a Pintura Armorial, devido a isso, Suassuna publicou:

Diferentemente da acusação que nos fazem, somos perfeitamente capazes de definir as características da Pintura Armorial. São as seguintes: parentesco com o espírito mágico e poético do Romanceiro e das xilogravuras populares do Nordeste; ausência de perspectiva, de profundidade ou relevo, ou, então, perspectiva, profundidade e relevo apenas indicados; uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas; desenho tosco e forte, quase sempre contornando, como herança da Pintura popular; semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos; parentescos com o espírito da Cerâmica e da Tapeçaria. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 39).

A esta manifestação Suassuna ressalta outros pintores como Lourdes Magalhães, que trabalha com quadros ornamentados de forma peculiar, homenageando Pernambuco, através de signos e insígnias; e Gilvan Samico com seus quadros pintados sobre madeira.

b) A Escultura

A Escultura Armorial, conforme Suassuna, origina-se das xilogravuras da Literatura de Cordel, da tradição da escultura em madeira dos “santeiros” e “imaginários”, e das esculturas em pedra do barroco “primitivizado” do Nordeste. Falando do trabalho do escultor armorial Fernando Lopes da Paz, Suassuna coloca que a escultura armorial (...) *Tem um espírito apocalíptico, que lhe vem, ao mesmo tempo, da tradição da Literatura de Cordel, da leitura dos livros proféticos judaicos e do contato com os escritores e poetas armoriais.* (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 43).

Suassuna não se conformava da escultura nordestina ser feita somente em gesso e metal, queria ver a arte nordestina expressa em madeira e em pedra, que, como ele diz, “(...) *os grandes momentos da Escultura em todo o mundo coincidem com o emprego da madeira e da pedra*”, apelando ao escultor Fernando Lopes da Paz que utilizasse esses materiais. Em madeira, já existem dois grandes trabalhos: “A Luta da Besta Bruzacã com o Anjo” e “O Cristo Armorial”, esculpido num só bloco de jaqueira com cerca de 2 metros de altura. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 44).

c) A Cerâmica e a Tapeçaria

Até o ano de 1977, não se tinha nas Artes Plásticas um artista que trabalhasse com Cerâmica, mas a partir da obra de Francisco Brennand, Suassuna tem a esperança de surgir um artista que trabalhe as cerâmicas com as características armoriais.

Temos uma tradição popular muito forte, de ceramistas e louceiros. Murais como “A Batalha dos Guararapes”, de Brennand, ou pratos e placas como “A Besta Bruzacã” de Miguel dos Santos, são obras de importância fundamental para a Arte Brasileira. Ambos esses artistas, também, realizam santos ou animais modelados em barro, que vão ao forno como os santos feitos em Caruaru ou Tracunhaém pelos artesãos populares, e que, em alta temperatura, adquirem aquela cor metalizada e forte que dá a maior nobreza a essa bela arte que é a Cerâmica. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 44).

Já na tapeçaria, o movimento armorial teve como grande artista a filha de Francisco Brennand, Maria da Conceição Brennand Guerra, que tecia seus tapetes, segundo Suassuna, *“numa linha personalíssima, original, diferente e forte”*.

A tapeçaria de Maria da Conceição Brennand Guerra tem como personagens principais os personagens míticos do imaginário popular nordestino. Em seus tapetes podemos vislumbrar: onças, cobras, animais alados e míticos que há muito fazem parte da Literatura de Cordel, através das xilogravuras.

No Movimento Armorial, estamos perfeitamente conscientes da unidade cultural de toda a América Latina, e, mais, do parentesco cultural que nos une à Arte hindu, à etíope, etc. (...) É como se toda essa enigmática Cultura latino-americana antiga fosse uma só: florescendo entre os aztecas ou incas, teria decaído noutros lugares; mas têm todas, ao que parece, uma origem única. No século XX, nós, brasileiros, mexicanos, uruguaios, colombianos, peruanos, paraguaios, bolivianos, etc., tivemos de repente, a consciência de que esses Reinos estranhos estavam fundamente entranhados em nosso sangue, e as tapeçarias de Conceição Brennand Guerra...). (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 39).

d) A Gravura

A respeito da gravura armorial, Ariano Suassuna ressalta o trabalho de Gilvan Samico, porém deixa claro que no Movimento Armorial não existem mestres e discípulos, mas companheiros de trabalho que têm em comum suas preocupações semelhantes. Sobre o trabalho de Samico, Suassuna utilizando-se da frase de Unamuno “*não era discípulo deste ou daquele porque era discípulo de todos*”, escreveu: “*Aluno de todo mundo e da vida, mas, por isso mesmo, único mestre de si mesmo e discípulo de ninguém*”.

Suassuna deixa-se levar por um sentimento arrebatador e surpreendente que pertence ao mundo fantástico e maravilhoso da nossa Cultura Popular. Algo que o encanta é o Romanceiro Nordestino. Vejamos o que ele mesmo coloca:

O campo da Gravura e do Romanceiro nordestinos é, para mim, um Reino maravilhoso, povoado de coisas, seres humanos, ações e encantamentos, um reino imaginoso, dotado de estranha beleza... É desse mundo estranho e belo do Romanceiro e das capas de “folhetos” nordestinos que brota a gravura de Gilvan Samico. É nesse mundo que ele mergulha, procurando um reencontro com as raízes de seu sangue, e de onde regressa com seus “pássaros de fogo”, seus “dragões” que, por entre folhagens e cachorros, relembram os grifos dos púlpitos da Igreja de São Francisco (de Assis), essa “fera de Deus”, aqui está, ao lado de seu lobo, assim como Daniel, imune e profético, olha tranqüilamente para seu leão. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 45).

O mundo encantado da Literatura de Cordel misterioso e emblemático nos leva a viagens de sonhos com Reis e profetas bíblicos, personagens míticos trazendo em cada alegoria um ensinamento. Mas, falando especificamente do trabalho de Samico, Suassuna ressalta sua soberana simplicidade:

Seu segredo consistiu apenas em o gravador voltar a certos processos que os novidadeiros julgavam esgotados; em voltar ao uso do material mais puro, nobre e primitivo da Gravura – a madeira; em regressar às suas raízes, recriando, com grande liberdade e imaginação, o espírito e as formas da Xilogravura do seu Povo; em contornar as figuras e um limpo traço negro, que se destaca nos puros espaços brancos, por entre massas negras e tramas delicadamente interpostas, e toques de vermelho, verde, azul ou amarelo, que a Gravura popular não usa, mas que ele fez muito bem em introduzir para recriá-la (...) Samico teve a sabedoria de ver e a coragem de realizar. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 46).

Além de incentivar a cultura local, Ariano dedicou-se a fazer xilogravuras e iluminogravuras, como também sua esposa Zélia, que tem algumas das suas xilogravuras, por exemplo, no livro “O Santo e a porca”, e em outras obras as xilogravuras ficam por conta de sua esposa.

A iluminogravura tem sua origem na xilogravura, passando para a estilogravura⁵ e depois para a iluminogravura⁶, ou seja, a iluminogravura é uma estilogravura colorida que traz no centro dos Cadernos de Literatura Brasileira, poesias do próprio autor.

Mas algo interessante a ser destacado são as iluminogravuras que vemos nos Cadernos de Literatura Brasileira: ARIANO SUASSUNA (p. 130). Nas iluminogravuras “*o autor alia suas qualidades de poeta às de artista plástico*”. São figuras associadas a sonetos, ambos feitos por Suassuna.

Mas Ariano acrescenta algo interessante nos próprios Cadernos de Literatura (p. 30), quando os Cadernos perguntam se “Suas iluminogravuras, que misturam os processos modernos de gravura com as iluminuras medievais, trazendo poemas escritos à mão”, e seu esforço em conciliar a produção literária e a gravura, Suassuna diz: “*De certo modo, pois a obra plástica vem da literária. É das imagens da literatura que surgem as ilustrações, e não o*

⁵ Estilogravura: trabalho em preto e branco feito à mão com a ponta de metal sobre o papel.

⁶ Iluminogravura: combinam iluminura medieval com modernos processos de gravação em papel, com um detalhe, é colorida.

contrário". Ou seja, as gravuras, estilogramas e iluminogramas são elaboradas por Ariano e por sua esposa Zélia, a partir do imaginário popular medieval

e) A Arquitetura

Ariano Suassuna leu um ensaio numa conferência, que escrevera sobre a Arte Brasileira, em 26 de agosto de 1961, na Faculdade de Filosofia do Recife, e depois novamente na Faculdade de Arquitetura. Nesse ensaio, Suassuna demonstrava sua insatisfação com a arquitetura brasileira, praticamente copiada de países europeus, devido à sua falta de cores e inspiração no nosso Brasil.

A Arquitetura brasileira contemporânea, nem é arquitetura – pois é feia, fria e desagradável – nem é brasileira - pois é copiada de Le Corbusier, internacionalista, cosmopolita, **requeitada**, branca, cartesiana, de paredes nuas, brancas, retas, e tendo, ainda por cima, desterrado de dentro de si a Pintura, a Cerâmica e a Escultura. Certa vez, Le Corbusier indignou um grupo de jovens arquitetos brasileiros que o visitaram, dizendo que toda a Arquitetura brasileira moderna originava-se da dele. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 46).

Para Suassuna, a nossa Arquitetura nada tem de brasileira, mas foi copiada de países europeus, que pertencem a uma realidade de vida, uma outra sociedade, uma outra visão de mundo, que não é o nosso, não é brasileiro. Vejamos o que ele sonha para a nossa Arquitetura brasileira:

Nossa Arquitetura teria de ser imaginosa, meio demente, colorida, violenta, irregular, ardente e forte em certos casos, e, noutros casos, tranquila e acolhedora; isto é, a Arquitetura pública, no primeiro caso, e particular no segundo, ambas ligadas ao espírito popular brasileiro. Assim, como o Povo dionisíaco, nos espetáculos populares públicos, se

veste de Reis, e cria a “festa”, a dança, a sagração, assim deveriam ser criados nossos prédios públicos; e assim como também nosso Povo é tranquilo e acolhedor em suas moradas, assim deveria ser nossa Arquitetura particular, que perdeu o segredo dos velhos mestres-de-obras, os quais tanto sabiam fazer os acolhedores casarões aristocráticos como as simples e agradáveis casas populares. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 50).

Para Suassuna, nossa Arquitetura precisava de cores, de uma Pintura mais condizente com a realidade da sociedade brasileira, levando em consideração sua religiosidade. Assim, ele propõe a seguinte configuração:

Sonho com uma Arquitetura civil e religiosa brasileira, a qual partindo do bom-senso meio mouro e chão da Arquitetura das casas, desse o salto maior para o Divino, com florestas de pedra, colunas de arenito retorcidas em forma de troncos vegetais, dividindo fachadas e espaços revestidos de azulejos e cerâmicas, com linhas curvas, cariátides de pedra, algo que se lançasse tortuosa e triunfantemente para o alto, através do maciço, do pesado e do irregular, exatamente como faz a alma humana que “compensa a rotina com a Poesia e a exatidão com a Loucura”. A Arquitetura precisa da Pintura e da Escultura e estas decaíram quando abandonaram aquela. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 46).

A Arquitetura moderna ou funcional, para ele, é resultado da falta de imaginação criadora e da mania de imitação do que vem de fora, do que já está estabelecido. A coragem de lançar o novo talvez seja o maior desafio lançado para as faculdades de arquitetura do país. Num mundo globalizado, os padrões internacionais vogam e muito nas decisões internas, mas Suassuna coloca que é necessário fazermos em relação ao Brasil, o que Gaudi fez em relação à Espanha, recriar e reinventar uma arte sem medo das cores e das formas, mas que retrate a beleza no nosso país, e não da Europa.

2.4.3. Dança

No ano de 1959, Ariano conversou com uma professora de ballet do Recife chamada Ana Regina, com o objetivo de “realizar uma dança erudita nordestina baseada em raízes populares”. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 49). A proposta foi aceita, e Suassuna escreveu uma história intitulada “Os Medalhões” para uma música de Guerra Peixe. Assim, o espetáculo foi encenado no Teatro Santa Isabel, pelas alunas da referida professora, nos dias 6, 7 e 8 de novembro do mesmo ano, e tendo nos papéis principais: Eliane Isis Vieira, Elvira Amorim e Sílvia Suassuna. Mas, Suassuna já desafiava coreógrafos e dançarinos:

De modo que a Dança armorial, por enquanto, é apenas uma inspiração nossa, sonhada nas mesmas linhas-mestras acima apontadas para o Teatro e o Cinema, À espera de coreógrafos e dançarinos com preocupações semelhantes às nossas e com suficiente espírito criador para “esquecer” o que aprenderam errado, ver o que o nosso Povo faz em matéria de dança e recriar tudo num sentido mais alto e mais profundo. Não esquecer que o Brasil é hoje, talvez, no mundo, o único país capaz de mobilizar, num espetáculo só – o Carnaval popular – milhares de figurantes, numa dança que não foi encarada até agora com a importância que merece, pois parece que só teve coisa parecida no mundo mediterrâneo, com os jogos e espetáculos gregos antigos. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 49).

Hoje, quem continua esse pensamento e trabalho é Antônio Nóbrega e sua esposa, que criaram o Teatro Brincante e neste lugar realizam suas apresentações, bem como ensinam danças como o frevo, o coco, o maracatu, e diversas outras manifestações próprias de Pernambuco.

2.4.4. Literatura

A Literatura Armorial é estreitamente ligada ao imaginário popular e ao espírito e a forma do Romanceiro Popular do Nordeste.

a) Poesia

Conforme Ariano Suassuna (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 52), alguns poetas são armoriais por serem emblemáticos, outros porque se ligam à forma do Romanceiro Popular. Assim, Suassuna destaca alguns autores, como, por exemplo, Ângelo Monteiro, que para ele seria uma espécie de ligação entre a poesia aristocrática e emblemática de Deborah Brennand e a de Janice Japiassu e Marcus Accioly (o de “Nordestinados”), estas últimas ligadas à Literatura de Cordel.

A seguir apresentaremos um poema intitulado “Poema do Sertão”, de Deborah Brennand, em que é visível o espírito armorial através de bandeiras e estandartes, imagens emblemáticas e heráldico-populares, “*recriadas num espírito meio épico que poderíamos comparar a essa Arquitetura violenta, recortada e cheia de cores quentes*”. (Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977, p. 53).

Quando a serpente de ouro agonizar nas pedras
 E o cardo do tempo agreste, longe, muito longe,
 Florir para ninguém seu único coração,
 Guarda o punhal e deixa no escuro a cruz de estrelas
 Santificar os brutos carrascos da noite.

Escuta o silêncio bicado por uma garça selvagem
 Ou o vento que arranha nos espinhos do sonho
 Escuta tudo, até o sino ordenar um sangrento levante
 E a profecia cigana ler o destino do verão.

Então, não lamentos o amanhã. Ajaeza teu cavalo e segue,
 Entre o cheiro das juremas, nos ramos da terra clara.
 Nos rios mortos, apanha o teu brasão, as três medalhas.
 O gavião da luz devora um vôo de sombras frágeis.
 Segue e rasga o lenço vermelho: está acesa a batalha!

Outro traço presente no poema armorial são as sextilhas, onde em métrica, a sétima sílaba do verso é a tônica. Assim, vemos um poema de Ângelo Monteiro, extraído de seu livro “Armorial de um Caçador de Nuvens”, intitulado “Cantigas de Fingimento”:

Dor/mem/ pan/te/ras/ no/ **cor**/po
 Co/mo/ nu/vens/, co/mo/ **á**/guas
 Mais/ se/re/nas/ do/ que o/ **so**/pro
 De um/ cam/po /fei/to/ de/ **má**/goas.
 Nu/vens/ de/ cal/ma/, só/ **ren**/das:
 Co/mo um/ de/se/nho/ nas/ **á**/guas.

Assim, como podemos perceber na métrica utilizada pelos poetas populares e cantadores do Nordeste, na sextilha, a sétima sílaba é sempre tônica. Apesar de alguns cantadores utilizarem-se de outras métricas, dependendo da musicalidade utilizada para a expressão do poema.

Além da sextilha, existem outros recursos estilísticos utilizados pelos cantadores como, por exemplo, o “Quadrão”. Na “Peleja de João Martins de Athayde com Leandro Gomes de Barros”, composta pelo primeiro, ele utiliza além dos processos citados, o processo enumerativo, muito utilizado pelos cantadores. Vejamos um trecho do poema:

Um revólver-par**abe**lo
Dois rifles papo-am**are**lo

Três jagunços no duelo
Quatro disparos do cão.

Outro recurso paralelo ao enumerativo é o abecê, onde os poetas seguem as letras do alfabeto para o início de cada verso.

Muitos poemas de Suassuna não eram conhecidos, o que o Instituto Moreira Sales tornou possível através dos Cadernos de Literatura Brasileira, publicando um volume sobre Ariano Suassuna, mostrando uma breve bio-bibliografia, alguns de seus poemas com estilografuras e iluminografuras, depoimentos de alguns amigos como Raduan Nassar, Marcos Villaça e Millôr Fernandes, e trechos de trabalhos de alguns de seus pesquisadores, como Idelette Muzart Fonseca dos Santos, Lígia Vassalo e Carlos Newton Júnior.

b) Romance

Já a Literatura armorial é marcada pelo trabalho de Ariano Suassuna com o “Romance da Pedra do Reino”, concluído em 09/out./1970, e em agosto de 1971 classificado como “*romance armorial-popular brasileiro*”. Na realidade o grande marco da literatura armorial foi realmente o Romance da Pedra do Reino. Existem outros autores classificados por Suassuna como romancistas, contistas e novelistas da literatura armorial, como a novela “A História de Bernarda Soledade, A Tigre do Sertão”, de Raimundo Carrero.

Ariano Suassuna está falando, naturalmente, de poemas populares - da tradição da cultura popular nordestina. Queria, com o movimento, que não nasceu naquele momento, mas ganhou o nome num instante da vida nacional em que sentiu necessidade de dar aos criadores preocupados com a cultura popular uma bandeira, um estandarte, um porto. Imagens emblemáticas.

2.4.5. *Dramaturgia*

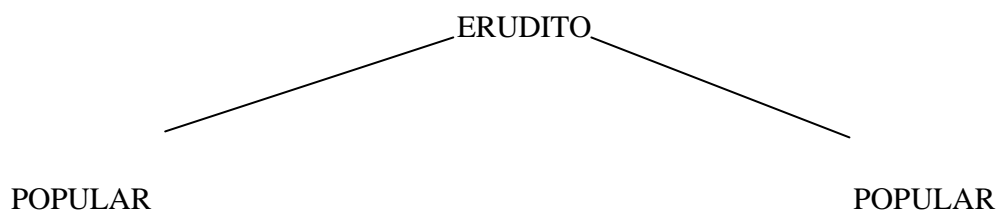
O teatro foi a grande contribuição de Ariano Suassuna no Movimento Armorial para arte pernambucana, e através dele, se tornou conhecido. O teatro de Suassuna é permeado por elementos medievais, sendo a medievalidade a principal característica do teatro suassuniano, através da temática, da estrutura teatral e o pensamento medieval.

Isso se deve à leitura de clássicos da literatura universal lidos por ele, a partir da adolescência e a sua identificação com as palavras de alguns autores, como o questionamento sobre a morte em *“Os irmãos Karamazov”* de Dostoiévski, expressa através de Chicó, que reproduz um discurso que ouviu de um padre, dizendo que *“tudo o que é vivo, morre”*, mostrando que é preciso conformar-se com o estabelecido. O cachorro morreu, e teve de ser enterrado. Outro momento de enfrentamento da morte acontece com João Grilo, que tem uma nova chance de viver, onde através da ficção, do fantástico e maravilhoso, Suassuna permite a ressurreição de João mostrando sua fé no Sagrado, mais especificamente, a fé católica popular, através da promessa de Chicó a Nossa Senhora, sua Santa de devoção.

Essa veia da literatura fantástica é que distingue Suassuna dos autores do movimento regionalista, que buscavam mostrar, como João Cabral de Melo Neto, a *“vida e a morte Severina”* do sertanejo.

Outra herança característica medieval do teatro de Suassuna é a preservação da oralidade que levanta o questionamento dos direitos autorais. Ariano tem uma forma de escrever próxima da fala, do modo de falar, ou seja, da oralidade, facilitando a comunicação entre livro-leitor, ator-espectador, locutor-interlocutor. Ao aproximar o teatro da oralidade, Suassuna possibilita o entendimento da mensagem, tanto do alfabetizado, quanto do analfabeto.

Outra questão é a fonte de suas obras, na sua maioria, as fontes utilizadas eram matrizes de seu teatro, são obras populares. Assim, percebemos a oscilação popular – erudito – popular.



Ele transita entre o popular e o erudito trazendo o melhor dessas manifestações para a partir delas elaborar o teatro, como também a literatura armorial.

Suassuna trabalha também, com a intertextualidade, que é o diálogo e a interação entre as suas obras, da literatura de cordel, contos e provérbios de origem e domínio popular. Porém, trabalhar a intertextualidade no Romanceiro Popular Nordestino é difícil, porque muitas histórias são de domínio público. A questão dos direitos autorais na Literatura de Cordel é muito recente. Por exemplo, os folhetos de cordel utilizados por Ariano para a elaboração do *Auto...* foram registrados por Leandro Gomes de Barros, porém essas histórias são demasiadamente antigas, tanto que já foi constatado por um crítico espanhol que as histórias eram do século XV, advindas do “*norte da África, com os árabes, alcançando a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro. Quer dizer: eram histórias universais e atemporais*”. (Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna, p. 25).

É evidente que essas histórias chegaram a nós por intermédio da Folkcomunicação. São histórias populares de séculos atrás, que atravessaram o oceano chegando ao Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo e Nordeste, e permaneceram vivas no imaginário popular, como também sofreram adaptações. Tanto que podemos encontrar resquícios das histórias do *Auto da Compadecida* em Dom Quixote, onde alguns traços dos personagens Dom Quixote e Sancho Panza são encontrados nos personagens estereotipados de João Grilo e Chicó. São histórias diferentes, porém podemos encontrar semelhanças, no sentido de serem parceiros e um personagem dando equilíbrio ao outro.

Os personagens estereotipados, portanto, não constituem um fenômeno específico do teatro popular, porque ocorrem em toda a dramaturgia medieval, bem como no conto

popular e em todo tipo de narrativa oral, embora nem sempre motivados pelas mesmas causas. (LIGIA VASSALO, p. 35)

LIGIA VASSALO (p. 35) classifica os personagens de Suassuna em tipos *formais, regionais, sociais, puros e religiosos*.

O primeiro Tipo que abordaremos é o Formal, onde o personagem exerce a “função expletiva e eminentemente épica de apresentador do espetáculo”. Como, por exemplo, o Palhaço, é o personagem que por estar no palco, mas fora da ação consegue estabelecer um diálogo entre a cena e o espectador, tendo a liberdade de apresentar os personagens, comentar as cenas, explicar os fatos que fogem aos personagens, manter o diálogo e a interação do público com a encenação da peça.

O Tipo Regional é aquele que é tipicamente nordestino, e que na peça ressalta o caráter e o modo de ver o mundo do sertanejo. Desse tipo ressaltamos: João Grilo, o Cangaceiro e seu Cabra. O tipo amarelinho, representado por João Grilo, é do Romanceiro Popular Nordestino, onde temos Canção de Fogo, Benedito, Tirateima imbuindo em si toda a tradição cultural local e regional. O Cangaceiro e seu Cabra trazem em seus personagens toda uma simbologia atrelada aos acontecimentos de um movimento regional que realmente existiu no nordeste brasileiro, que foi o Movimento do Cangaço. Com relação a questão do anti-herói, ou herói negativo, Lígia Vassalo (p. 35-36), diz o seguinte:

Mas de todos esses tipos avulta o “amarelinho” em suas múltiplas visagens: João Grilo, Canção Benedito, Tirateima, com toda a bagagem de tradição cultural que representa. Ele encarna a figura do herói negativo, sublimador das classes pobres, que se desforra no plano da sátira e da zombaria. Contrapõe-se aos valores da identificação ou modelos de conduta (heróis, heroínas) e constitui um antimodelo paródico, posto que é um anti-herói. Os dois casos modulam a transição entre a literatura cultura e a popular.

Porém, Suassuna tem outra visão de João Grilo. Ele não o classifica como anti-herói, mas como herói, devido a conseguir sobreviver em meio às dificuldades básicas de sobrevivência, como na ausência de alimento e a seca na região. No *Auto da Compadecida*, João Grilo, que tem Chicó como aliado na busca do objeto de desejo, utiliza-se de suas artimanhas e proezas com um objetivo único, obter alimento.

Do Tipo Social fazem parte “*os personagens que se expõem através de sua representação social*”, e apesar de sua posição social não ocupam os papéis de protagonistas. No tipo social estão enquadrados: o clero, devido ao seu papel de equilíbrio social através da religião; figuras da grande e média burguesia ou latifundiários, como o Padeiro e a sua Mulher e o Major Antônio Moraes, o empresário Aderaldo Catação, a intelectual Clarabela, o comerciante Euricão, o fazendeiro Eudoro, o juiz Nunes, a viúva rica Dona Guida e seu herdeiro Geraldo, o motorista Pedro – que não pertence à classe dominante, mas goza de certa importância no Sertão.

O Tipo Puro é o personagem que tem por característica principal “superlativar um determinado traço de comportamento”: o valentão (Cabo Setenta, Vicentão, Cabo Rosinha), o conquistador (Afonso Gostoso), a mulher fatal (Marieta), a esposa fiel ou namorada (Nevinha, Clarabela), a ingênua, jovem ou de idade (Margarida, Benona), o apaixonado (Dodô), o mentiroso (Chicó).

E por último, o Tipo Religioso, onde personagens são sobrenaturais e fazem parte da religião católica, cuja presença é associada a alegoria, que no *Auto da Compadecida* aparecem no ato do Juízo Final, onde aparecem seres celestiais e seres infernais, ressaltando a veia Católica de Suassuna, mostrando que em meio a confusão entre Deus e o Demônio, é a Compadecida que defende as almas ali presentes no juízo final. Para Suassuna, a presença feminina traz o equilíbrio que a obra precisa.

Segundo essa linha de raciocínio, a alegoria, de acordo com Ismail Xavier (1985), é a configuração particular, sensível capaz de representar um conceito universal. Tende, pois, ao convencional, à aplicação de um código imposto às operações do artista por uma tradição. Ela aparece buscando apagar diferenças, em duas dimensões básicas. No eixo da

temporalidade, tenta transpor uma distância entre passado e presente, entre a autoridade e a legitimidade. No do conflito das culturas, reinterpreta a tradição do outro, instrumento de dominação e hegemonia pelo qual a Igreja católica transforma o arsenal mitológico pagão, absorvendo outras tradições, ao se colocar de forma totalizante como verdade revelada para a humanidade.

O mundo alegórico presente no último ato do *Auto da Compadecida* é resgatado do imaginário medieval e dantesco, onde o Diabo é uma figura animalesca e horrenda, que cheira a enxofre e quer arrebatá-los para o Inferno, como uma forma de se vingar de Deus. Outra função da alegoria é estabelecer o caráter universal e atemporal da obra para que possa, como a Bíblia, dependendo da abordagem realizada, ter função ora educativa, ora coercitiva e legitimadora. Como por exemplo, no momento do Juízo Final, o Diabo, ou Encourado, traz à tona reflexões sobre a conduta dos réus.

No momento em que o Encourado faz sua acusação de simonia, por exemplo, em relação aos eclesiásticos presentes, o *Auto da Compadecida* torna-se altamente comunicativo. Ele comunica uma mensagem educativa e coercitiva, onde se uma pessoa cometer um pecado, por exemplo, de corrupção e injustiça, essa pessoa sofrerá as conseqüências de seus atos, e será julgada por Deus no Juízo Final. Porém, há um detalhe interessante, a educação proporciona o livre-arbítrio, porém, a educação coercitiva impede a livre escolha e prega através do medo do Inferno, a moralidade e os bons costumes. Dessa forma, a religião assume um caráter coercitivo e de equilíbrio social, educando através do medo do Inferno, o que aconteceu na Igreja tanto Católica, quanto Protestante, por muitos anos, e em alguns lugares, ainda continua em vigor.

Mas há uma outra característica interessante trazida por LIGIA VASSALO (p. 38) é a interferência do Mal no cotidiano, enquanto que o Sagrado só age mediante intercessão do fiel:

Outra característica dos entes sobrenaturais é que os maléficos interferem no cotidiano dos personagens o tempo todo, ao passo que os benéficos só acorrem quando invocados, permanecendo em geral à espreita. Mas são capazes de propiciar circunstâncias

favoráveis, como a doação da cabra ao pobre. O enfrentamento entre Deus e o Diabo, tão freqüente na literatura popular e nos julgamentos de Suassuna, termina sempre maniqueisticamente pela vitória do Bem.

No Romanceiro Popular Nordestino está presente essa visão de mundo maniqueísta, onde na luta entre o bem e o mal, o bem sempre vence o mal. E o personagem maléfico sempre se dá mal.

A técnica do teatro épico cristão é outra presença medieval constante em suas obras e ressaltada por LIGIA VASSALO (p. 29):

A medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. Isto ocorre porque a Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/profano e sério/jocoso.

O pensamento medieval é reforçado através das dicotomias como foi expresso acima – sagrado e profano, bem e mal, moral e imoral – porém esses extremos reforçam a idéia de estereótipo, o que torna a obra suassuniana próxima ao *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente.

Assim, junto com a memória dos que emigraram da Europa, veio o maniqueísmo religioso, que permaneceu na cultura popular do Nordeste, aí adquirindo o caráter festivo da religião rural, como assinala Maria Isaura P. de Queiroz. Em consonância com tal universo, a dramaturgia de Suassuna mantém personagens celestes e infernais, sublinhando diretamente o caminho para a companhia dos primeiros e recomendando o esquívamento dos segundos, conforme a ideologia dos folhetos esposada pelo autor. (LIGIA VASSALO, p. 42)

O pensamento medieval é marcado por um desprezo da vida terrestre e uma valorização da espiritualidade expressa, também, pela visão de mundo dicotômica e maniqueísta entre o bem e o mal. Apresentando o Inferno numa visão dantesca, ligada ao “*Inferno*”, obra de Dante Alighieri, considerada um tratado de literatura medieval. A luta entre o bem e o mal é expressa na obra de Suassuna, por exemplo, na parte final do *Auto da Compadecida*, onde o Juízo Final é montado contando com a presença do mal, um Encourado de aparência animalesca, que cheira a enxofre e possui chifres e a presença de Emanuel, o bem, como Juiz, e como estamos julgamento, Nossa Senhora aparece como ponta de equilíbrio sendo a mãe advogada “daqueles que não têm ninguém por eles”, dizendo a Emanuel um ditado popular no Nordeste na hora de defender João Grilo, que é “a esperteza é a arma do pobre”. Na luta dicotômica entre o bem e o mal, no *Auto da Compadecida* e na literatura popular universal, prevalece o bem, onde nenhum dos que estavam no julgamento vão para o Inferno, diferentemente do *Auto da Barca do Inferno*.

Na realidade o Diabo aparece na obra como a necessidade de reflexão sobre a realidade de cada personagem, é ele quem vai provocar a discussão sobre os pecados cometidos, com o objetivo da condenação dos réus. Nesse ponto a peça assume uma característica dos autos sagrados medievais: a função de educar. A característica educativa do catolicismo popular rural do *Auto da Compadecida* concretiza-se com algumas atitudes, como: o perdão que Eurico dá a mulher adúltera na hora da morte; João Grilo que pede que o padre “puxe uma Ave-Maria” na hora da morte, mostrando que em momentos difíceis é preciso aprender a rezar; crer na providência divina através de Nossa Senhora que os socorre “agora e na hora da nossa morte”, sendo sua advogada, entre outras circunstâncias. Essas atitudes reforçam a questão da educação religiosa através do auto, utilizada por São Francisco de Assis, no século XIII.

A ideologia do teatro suassuniano segue a ideologia do Romancero Popular Nordestino e é baseada além da religiosidade, dos tipos sociais e da moralidade, como recurso para preservação dos costumes e a legitimação do sistema econômico estabelecido, no enfoque crítico-grotesco do sertanejo, que é percebido através de João Grilo, onde constantemente lança suas perguntas embaraçosas ao Padre, colocando-o em uma situação constrangedora.

A religião é representada pelos personagens do Padre, do Frade, do Sacristão e do Bispo, que mudam de atitude em decorrência das situações, verificando a conveniência ou não, seguida de algum benefício financeiro para a Igreja, praticando a simonia.

A questão da moralidade é discutida devido a peça ter: uma santa Nossa Senhora que aparece no juízo e a Mulher do Padeiro, que é a adúltera, portanto pecadora. Percebemos novamente a utilização, por Suassuna, de extremos: a santa e a pecadora.

O poder aparece na figura patriarcal do Major Antonio Moraes, que representa o poder do coronelismo⁷ no Nordeste, onde até o padre se amedronta com a presença do coronel. Onde, na era medieval e no Auto da Barca do Inferno é representado pelo Fidalgo. Nesse ponto, Suassuna utiliza-se de figuras locais para retratar a sua sociedade e não a sociedade medieval.

No processo de intercâmbio de informações e opiniões, Suassuna resgata da tradição oral, da sabedoria popular, da literatura de cordel, dos contos populares e de suas experiências pessoais, a essência de suas peças, entremezes e romances. Ele consegue comunicar ao povo o folclore brasileiro, através de suas obras, utilizando-se dos gêneros (DELETTE M.F. SANTOS, p. 156): *romance tradicional ibérico, o folheto de feira, o teatro de mamulengo e o bumba-meu-boi*.

E ele não somente resgata, mas depois disso trabalha a intertextualidade, que é o diálogo, o intercâmbio entre suas próprias obras. É comum encontrarmos em uma peça, personagens de outra, às vezes com diferentes nomes.

O romance tradicional

Foi definido por um folclorista brasileiro como “*poesia dramática cantada*” (Romanceiro Folclórico do Brasil, ROSSINI, 1971), ela pode ser incluída numa dança ou outra representação popular sem modificar ou alterar a sua estrutura.

⁷ Onde explicamos na p. 101, numa citação, o significado de coronelismo.

No entremez “*O homem da vaca e o poder da fortuna*” acontece o processo de encaixe da “*peça dentro da peça*”, que é o único caso no teatro de Suassuna.

O folheto de feira

O Romanceiro Popular Nordestino, também chamado por muitos de Literatura de Cordel, é um elemento privilegiado no texto suassuniano.

Suassuna utiliza-se tanto do modelo narrativo dos folhetos do Romanceiro Popular, quanto de seus personagens, utilizando-os como modelos em entremezes e peças. Podemos utilizar o exemplo do *Auto da Compadecida*:

- 1º ato *O enterro do cachorro*, parte do folheto *O Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros;
- 2º ato segue o esquema narrativo da *História do cavalo que defecava dinheiro* (anônimo), transformando o equino em gato;
- 3º ato apoia-se em *O Castigo da Soberba* de Anselmo Vieira de Souza, e *A Peleja da Alma*, de Severino Pirauá de Lima.

Em *O homem da vaca e o poder da fortuna*, entremez que tem o mesmo título no original, de Francisco Sales Arede, Suassuna adapta, conservando a estrutura narrativa quase “intacta”. (IDELETTE, p. 157). Abaixo, colocamos um trecho do Folheto e outro do Entremez “*O homem da vaca e o poder da fortuna*”:

FOLHETO	ENTREMÊZ
É bom a gente ir cavar que um peba gordo é presunto.	M. - É bom a gente ir cavá-lo. Que um peba gordo é presunto!
Simão disse: mulherzinha melhor mude êste assunto porque buraco de peba é morada de	S.- Você está doida, mulher. É melhor mudar de assunto. O povo diz, por aí, que peba

defunto.	come defunto!
Nós vamos atrás do peba Se perde nossa dormida...	Depois, tem que ser de noite, perdemos nossa dormida!

Suassuna também utilizou dois principais personagens estereotipados da Literatura de Cordel: João Grilo no *Auto da Compadecida* e Cancão em *O Casamento suspeito*. Os dois amarelos fazem parte de recriações do herói pícaro (malandro, segundo ROBERTO DA MATTA).

A primeira característica dos dois personagens é a errância, que se inicia pela ruptura prematura do convívio familiar, que permite o contínuo deslocamento de um lugar para o outro. São personagens que não estão ligados a nenhuma família em ambas obras.

A segunda, é que o personagem do malandro se desdobra: João Grilo/Chicó e Cancão/Gaspar: a dupla corresponde à separação da dupla personalidade do pícaro - de um lado o astucioso que sobrevive graças a sua inteligência e vivacidade, do outro, o herdeiro da sabedoria popular, expressa em provérbios e adivinhações.

ROBERTO DA MATTA resume “As relações sócio-econômicas subjacentes” dizendo que *o pícaro/malandro tem a “obrigação de se mexer para sobreviver, identificando o mito do pícaro/malandro como o mito do trabalhador brasileiro”*.

“... A honestidade do trabalhador depende da honestidade do patrão; enganar um patrão desonesto e que maltrata o empregado torna-se uma obrigação moral (...) A astúcia pode ser vista como equivalente do jeito ou jeitinho” (SANTOS, I. M.F., p. 160)

Suassuna não condena as trapaças de João Grilo, pois este prepara a cada instante uma armação, uma tramóia, para que possa comer. “*No outro dia, ele tem que pensar em outra*

presepada pra poder comer”, diz Suassuna. Essa ação faz parte do instinto de sobrevivência do ser humano, e dá oportunidade à *Compadecida* de interceder:

“João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa”. (*Auto da Compadecida*)

Sua busca é pela sobrevivência, permanece um herói intermediário, ‘herói dos espaços intersticiais e ambíguos’, na fórmula de ROBERTO DA MATTA. Assemelha-se com Macunaíma quando tenta “*relativizar as leis, os códigos e as morais que perpetuam a injustiça e submetem o homem ao jugo do homem*”. Está presente com muita força a crítica social. Para sair dessa situação, Suassuna propõe a “aceitação da lei divina”.

Religião e Moralidade

O teatro de Suassuna alterna entre virtudes teológicas e pecados capitais:

A esperança em *A Pena e a Lei*, cujo 3º ato é intitulado: “*Auto da Virtude da Esperança*”;

A caridade, em *O Rico Avarento*;

A fé, em todas as peças, fé num Deus bom e indulgente, fé no homem em *A farsa da boa preguiça*.

Os pecados capitais aparecem em suas peças, algumas no título, como, p.ex.: *A Farsa da Boa preguiça*, *O castigo da soberba*, *O rico avarento*.

Na peça *O casamento suspeito* temos o tema da luxúria associada à inveja. O outro tema “a mentira” aparece em todas as suas peças, como um mal humano generalizado -

condição de sobrevivência - e a gula não é lembrada como pecado, “num mundo em que a fome é sempre próxima e familiar”. (SANTOS, I. M. F., p. 161).

Bumba-meu-boi

A influência do Bumba-meu-boi, conforme IDELLETE M.F.S., pode ser percebida em quase todas as peças de Suassuna, tendo “caráter difuso e não textual, o que dificulta a avaliação”, e aparece em dois níveis:

1º nível da narração: aparece como pontual e pouco determinante.

2º nível da concepção da peça teatral, manifesta-se o que caracteriza a dança-dramática brasileira, em geral, e o bumba-meu-boi em particular.

A música e a dança auxiliam na entrada das personagens, dando a impressão de continuidade entre um ato e outro. Suassuna se utiliza desse recurso em três das suas peças.

A obra teatral de Suassuna torna-se uma grande rapsódia, com variantes e reescrituras, cujo tema constante e fundamental é a morte e a ressurreição do homem, morte do pecador e julgamento (*Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*), ressurreição do homem novo na fé, após ter abandonado o “homem velho” (em quase todas as peças).

Obsessão pelo dinheiro, um mal universal. A obsessão pelo dinheiro é herança do bumba-meu-boi e do *leitmotiv* e presente em várias personagens. Na luta pela sobrevivência de alguns, o dinheiro tem uma conotação negativa, sendo o símbolo do mal, da desumanização, da corrupção, e perdição, do ser humano.

No *Auto da Compadecida*, o dinheiro é a chave de dois atos, o enterro do cachorro por um bispo e um padre acusados de simonia, e a compra de um animal que faz ouro por uma mulher invejosa.

O Santo e a Porca manifesta a oposição entre Santo Antônio e a fé, e o meloeiro em forma de porquinho, o dinheiro.

O Casamento Suspeitoso mostra o papel do dinheiro nas relações familiares, com casamento por interesse, os problemas de uma herança e a corrupção da justiça.

A Pena e a Lei mostra a sátira e caricatura da corrupção policial.

Em *A Farsa da boa Preguiça*, percebe-se uma perseguição obsessiva e louca pelo dinheiro, onde o poeta é o único que se nega a participar dessa obsessão. A influência popular aparece plenamente no teatro de Suassuna no nível poético. (SANTOS, Idelette M.F, p. 163)

Suassuna domina, por herança, a linguagem medieval européia e a tradição oral brasileira - tradição cujos cancioneiros, cantantes, remetem aos menestrelis medievais, na medida em que esta sofreu influências da tradição da Idade Média que ficou no Brasil durante o período de colonização.

O aspecto barroco aliado à rusticidade popular, somado à singularidade da prosa e do verso, caracteriza sua obra e penetram no imaginário do homem.

Suassuna diz que sua obra se baseia nos romances e histórias populares do Nordeste, porém nota-se um parentesco com gêneros mais antigos, de outras épocas e regiões, que remotamente devem tê-lo inspirado.

Inicialmente podemos remetê-lo à tradição das peças designadas "*Milagres de Nossa Senhora*" do século XIV, em que o herói era guiado por aparições da Virgem.

Suassuna parte de um trecho do Apocalipse, precisamente sobre uma das aparições da Virgem, como uma forma de interpenetração entre a religiosidade e o teatro, o que, aliás, encarna a cultura do povo nordestino.

O teatro de mamulengo

O teatro de Suassuna inspira-se, também, no teatro de bonecos, ou mamulengo. “As primeiras obras foram entremezes escritos sobre o modelo das peças para mamulengo para ser apresentadas pelo TEP”.

Depois essa influência torna-se visível nos diálogos e nos jogos de cena, exceto em *A Pena e a Lei*, que é fundamentada na relação entre a marionete e o real.

“O espectador é permanentemente interpelado e o narrador/protagonista, Cheiroso, como um bom mamulengueiro, explica a peça antes de representá-la: não há espaço para a interpretação pessoal”. (Idelette, p. 161)

Algumas características específicas do teatro de mamulengo são: dança e música, associadas à pancadaria, valentia e galanteios; forte comicidade, baseada em jogos de palavras, expressões, repetições, mas também ligada à sensualidade, ao grotesco e às pauladas; improvisação a partir do roteiro e diálogo com o público; narrador-apresentador do espetáculo, que faz comentários para os espectadores; personagens esquematizados, tipos sociais; reação ativa da assistência, que influencia o desenvolvimento do espetáculo.

É um gênero híbrido, pois traz para a representação de bonecos quase todas as características de *commedia dell'arte*. E sua encenação inclui um tablado dando a impressão de uma peça dentro da peça. (VASSALO p. 130)

CAPÍTULO III

AUTO DA COMPADECIDA

3.1. A LITERATURA POPULAR

Não se pode negar que a obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, não é um texto originariamente seu, nem é seu interesse reclamar para si um texto inédito, mas uma coletânea e seleção de folhetos com estórias que fazem parte do cotidiano do pernambucano, com contos e provérbios que vêm do imaginário popular, o que demonstra que a obra foi elaborada a partir da cultura popular e de experiências do autor.

A noção de folclore e cultura popular é contestada por alguns pesquisadores. Na CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, entende-se que temos várias culturas no Brasil, dentre elas, a cultura popular, e o folclore como o conjunto dessas criações populares. Vejamos o conceito, conforme a CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A

expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.⁸

Portanto, entendemos que folclore é o modo de ser e de viver de um povo, e tudo o que, de alguma forma, tem relação com suas origens, a tradição de seus pais. Isto é folclore. E as manifestações desta “tradição” são manifestações folclóricas, visto que na etimologia da palavra, *folk* significa povo. Folclore tem “cheiro de povo”, é a culinária, a festa profana e religiosa, é o respeito aos nossos pais e antepassados, que nós perpetuamos através da folkcomunicação, por vezes lançando mão da literatura de cordel para expressar-se, das músicas de viola e cantorias versadas, manifestando apreço ou crítica, sendo a voz do povo.

As manifestações folclóricas não são estáticas, mas vão-se adaptando conforme as gerações vão passando. Em *Mídia e Folclore* (2001, p. 204), MARQUES DE MELO escreve que Edson Carneiro:

(...) percebeu que o folclore não era estático, não era uma coisa parada no tempo mas uma coisa dinâmica(...) ele diz que o folclore é dinâmico(...) seu livro ‘A Dinâmica do Folclore’ que apresenta essa tese aprovada internacionalmente(...) e verifiquei que qualquer manifestação popular estava ligada ao povo, porque o povo não tinha meios, ele utilizava esses meios que lhe davam”. (MARQUES DE MELO, 2001, p. 204)

MÁRCIA ABREU defende que há diferenças entre a Literatura de Folhetos Nordestina e a Literatura de Cordel Lusitana, ou «Literatura Oral». CÂMARA CASCUDO (Dicionário do Folclore Brasileiro, 1998, p. 514) e outros folcloristas nas pegadas do estudioso francês Paul Sébillot, que criou este termo no seu *Littérature Orale de la Haute Bretagne*, 1881, e reúne o conto, a lenda, o mito, as adivinhações, provérbios, parlendas, cantos orações, frases-feitas tornadas tradicionais ou denunciando uma estória, enfim todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitidas por processos não gráficos. Para MÁRCIA ABREU,

⁸ Carta do Folclore Brasileiro.

são origens diferentes e os nossos folhetos têm uma forte âncora no nosso imaginário popular, com traços medievais, talvez pelo nordeste sofrer grande influência na era da nossa colonização. O fato indiscutível é que lendas, mitos, contos, ou seja, a Literatura Oral foi transmitida através da Folkcomunicação.

Assim, entendemos a Literatura de Cordel como uma manifestação folkcomunicação, onde o povo podia e pode expressar suas dores e alegrias, críticas ao governo e histórias cômicas com fundo irônico, e todo e qualquer pensamento. É a tradição da Literatura Oral, sendo perpetuada através dos folhetos de cordel, chamados em algumas regiões da Península Ibérica como folhas volantes, ou *pliegos sueltos*, na Inglaterra como *chapbooks*, e na França como *littérature de colportage*. São tradições vindas do outro lado do oceano, e da nossa terra, que se tornaram híbridas formando a Literatura de Cordel brasileira.

Literatura de cordel provavelmente oriunda dos portugueses – a matéria é pouco estudada, o que nos impede de entrar em maiores detalhes – focaliza, de preferência, assuntos regionais. Nela estão perpetuados feitos e histórias de um cangaceiro como Lampião, de um místico como Padre Cícero ou os encantos de lendas que conhecemos da infância, como a Moura Torta, Paulo e Virgínia, a Gata Borracheira (Cinderela, se preferem) e outras. (...) dentre outras, na boca da gente humilde e analfabeta, atesta, em parte, a origem dessa literatura, possível remanescente dos livros de linhagem e dos cancioneiros, tão populares em Portugal no Século XIII. “*Auto da Compadecida*”, uma interpretação do Teatro Brasileiro (Revista de Teatro, Julho e Agosto, 1960, p. 15)

Têm-se notícias da Literatura de Cordel na Península Ibérica desde fins do século XV, sendo possíveis devido às tipografias existentes em Portugal, que dois séculos após a descoberta da prensa de Gutenberg, tornaram-se acessíveis ao restante da população. Foi assim, que a literatura oral começou a ser impressa, de forma artesanal, porém, acessível. Assim, pessoas com pouco conhecimento das letras liam os textos àqueles que eram desprovidos delas, tornando-se aos poucos uma literatura de informação na linguagem popular, tratando de temas importantes e de forma inteligível às classes subalternas, sendo

publicadas histórias e cantigas da literatura oral, agora na literatura impressa.

Na América espanhola, conforme CÂMARA CASCUDO, a Literatura de Cordel chega por volta de 1600 com vinte resmas de *Pierres Y Magalona* com um total de dez mil folhas impressas.

Há que se ressaltar que um dos objetivos dos folhetos de cordel era auxiliar o povo na alfabetização, pois nos sítios, nas fazendas, não são todos que sabem ler, mas alguns. LUIZ BELTRÃO já dizia que “*a função da Comunicação não estava tão somente em informar ou orientar, estava também em educar, havia uma função promocional*” (MARQUES DE MELO, 1998, p. 18). Era o meio de comunicação acessível para os marginalizados (Luiz Beltrão, *Folkcomunicação: A comunicação dos marginalizados*, 1980), que ia além da simples informação, sendo às vezes utilizado para entretenimento. Histórias folclóricas que os avós já contavam e que se tornavam vivas através dos folhetos. Era a tradição de nossos pais viva na memória do sertanejo.

Pois dessa literatura transmitida de geração à geração, tirou Suassuna sua temática. E num gênero como o teatro, tão pouco desenvolvido entre nós. Não é de admirar, pois ser o “*Auto da Compadecida*” teatro popular, teatro feito nos moldes legado pelos comediógrafos gregos e latinos como Plauto e Sêneca, passando por Molière, Goldoni e Gil Vicente. “*Auto da Compadecida*”, uma interpretação do Teatro Brasileiro (Revista de Teatro, Julho e Agosto, 1960, p. 15)

Essa passagem do popular ao erudito, dos folhetos de cordel a uma peça teatral, dá a Suassuna o mérito do dramaturgo que consegue comunicar o povo ao povo, ou seja, sua veia comunicativa está presente e ele passa isso ao público através dos seus personagens mais representativos, o palhaço, que na peça, tem a voz do autor.

Em se falando da expansão da Literatura de Cordel no Brasil, a impressão em série proporcionou a acessibilidade popular a uma literatura informativa de baixo custo e de inteligibilidade acessível à população.

Conforme LUYTEN (1981, p. 24), a década de 50 é marcada pelo apogeu da Literatura de Cordel, isso devido ao êxodo rural e à concentração de nordestinos nas cidades grandes, principalmente São Paulo. A edificação de estradas no eixo Rio-São Paulo e a construção de Brasília levaram a migração nordestina ao Centro-Sul do Brasil, o que proporcionou a expansão da Literatura de Cordel. Já na época da ditadura militar, na década de 60, a censura e as represálias aos considerados subversivos, intimidam poetas e leitores, e é proclamado o fim da Literatura de Cordel no Brasil.

Em maio de 1980, por ocasião do *I Encontro Nacional de Estudantes de Letras*, uma das propostas mais votadas foi a da “*inserção da Literatura de Cordel como matéria obrigatória no currículo das faculdades de letras*” em alguns estados do Nordeste, como a Paraíba e o Ceará, informa-nos LUYTEN (1981, p. 25). Proposta que até os dias de hoje não foi concretizada, pois na Faculdade de Letras muitas vezes a Literatura de Cordel nem é citada, dependendo do/a professor/a de Literatura Brasileira.

Apesar de Suassuna ser um leitor de autores medievais e renascentistas, e isso é percebido em outras de suas obras, especificamente no *Auto da Compadecida*, as principais fontes são de raiz popular, conforme vimos em LIGIA VASSALO.

Já com relação ao gênero literário, pode-se dizer que Suassuna resgatou do gênero ensaístico (memórias) e narrativo (contos), e reelaborou todo o texto levando-o a outro gênero, o Dramático, primeiramente transformando alguns textos em farsas⁹, entremezes¹⁰, e depois selecionando alguns textos adaptando-os e promovendo um diálogo entre eles, concebendo uma outra obra de arte, os autos e as peças teatrais, como o *Auto da Compadecida*.

⁹ FARSA. A farsa, originalmente, é uma peça curta, cômica, com personagens estereotipados tomados em geral à burguesia e não à aristocracia...Seus temas são buscados na vida cotidiana. Não pertencendo ao teatro religioso....sendo popular...e da cultura popular medieval e renascentista. VASSALO, Lígia. *O Sertão Medieval. Origens européias do teatro de Suassuna*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993, p. 121.

¹⁰ *Entremez*, pequenas esquetes que aconteciam em frente das catedrais, na Idade Média, entre a execução das missas. Por isso é chamado entremez, pois acontecia entre as missas. Anotações de sala de aula, Prof. Dr. Joseph Maria Luyten.

3.2. O TEATRO POPULAR

3.2.1. Teatro: origem e conceituação

Não podemos falar em Teatro, sem antes buscarmos as origens da arte dramática nos escritos de Aristóteles, em sua obra *Poética*. A arte de imitar a vida vem desde os tempos de Dionísio, deus grego. O drama surge, em princípio, com as diferentes e alternadas utilizações de versos, ritmos, linguagem e melodia. As diversas combinações recebiam uma nomeação. A aulética e a citarística utilizavam-se da melodia e do ritmo, e de forma semelhante a siríngica, que era a arte do cantor acompanhado pela cítara. (ARISTÓTELES, *Poética*, p. 37).

Para apresentações ao deus Dionísio eram utilizadas as epopéias, um poema de cunho trágico associado a instrumentos musicais para realização das imitações, que recebia o nome de ditirambo.

As farsas populares de Sófron e Xenarco, também chamadas de mimos, eram enfeitadas com danças e buscavam retratar os costumes da Grécia antiga, através de trímetros jâmbicos, versos elegíacos e épicos, não de acordo com a imitação que fazem, mas segundo o metro que usam.

As imitações eram consideradas melhores ou piores de acordo com a índole das pessoas em ação que eram imitadas. Assim, “*os poetas imitam homens melhores, ou piores, ou então iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os melhores; Pausão, os piores; Dionísio, como eram*”. (ARISTÓTELES, *Poética*, p. 38). Essas diferenças eram encontradas na dança, na arte da flauta ou da cítara, como também, na prosa e na poesia. Aristóteles nos traz na *Poética* as variadas formas que deram origem às diversas manifestações poéticas, dentre elas a tragédia e a comédia, que deram origem ao drama.

Homero imitava homens superiores; Cleofonte, iguais; Hegêmon de Tasos, o primeiro a escrever paródias, e Nicócares, autor da *Dilíada*, os inferiores; o mesmo se

aplica aos ditirambos e nomos, como o provam, nos Ciclopes, Timóteo e Filoxeno. (ARISTÓTELES, Poética, p. 39).

Assim, na tragédia encontramos a imitação de homens superiores e na comédia, de homens inferiores.

3.2.2. *Drama: tragédia e comédia*

O Drama, considerado como a fase mais elevada da poesia e da arte, devido ao seu conteúdo e forma, foi dividido, enquanto gênero, em duas espécies: a tragédia e a comédia. A arte dramática recebeu este nome por imitar pessoas em ação (*drontas*, grego).

Segundo ARISTÓTELES (*Poética*, p. 39), a origem do drama é reivindicada por dórios, meganeses e atenienses:

... os dórios reivindicam a criação tanto da tragédia quanto da comédia; a invenção da comédia reclama-na os meganeses da metrópole, como criada no tempo da democracia, e os da Sicília, por ter vivido lá Epicarmo, poeta muito anterior a Quiônides e Magnes; da tragédia se dizem criadores alguns dórios do Peloponeso. Alegam como prova que utilizam o nome *cômai* para designar as aldeias às quais os atenienses denominam *dêmoi*; alegam também que a palavra “comediantes” não deriva do verbo *komazein*, mas sim de *kómas*, uma vez que vagueavam de aldeia em aldeia, porque na cidade ninguém os tolerava; além disso, o verbo agir, no dialeto dório, é *dran*, ao passo que os atenienses usam *práttein*.

Assim, ação e imitação são marcas registradas do drama, como também a arte da improvisação, porém, com diferentes focos de representação que vêm da poesia. Os poetas ora

pendiam para a poesia jâmbica, marcada pela troca de insultos, ora pendiam para a poesia de versos heróicos. Assim que surgiram a tragédia e a comédia, alguns poetas voltaram-se à representação de seus poemas, “*alguns em lugar de jambos, escreveram comédias; outros, em vez de epopéias, voltaram-se para a tragédia, por ser superiores e mais estimados do que os primeiros*”(ARISTÓTELES, Poética, p. 41).

A comédia passou a ser caracterizada, então, pela imitação de gentes inferiores valorizando o grotesco.

A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo o tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor.

Já a tragédia e a poesia épica diferem em que a epopéia tem metro uniforme e forma narrativa, e a tragédia caracteriza-se por caber dentro da revolução do sol ou ultrapassa-la um pouco, sendo que na epopéia a duração é ilimitada. Há que se ressaltar que anteriormente o tempo da tragédia também era ilimitado, mas as mudanças foram com o tempo definindo com mais precisão a tragédia.

Como definição de tragédia, ARISTÓTELES (*Poética*, p. 43) coloca que:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções.

Para ARISTÓTELES, a tragédia possui quatro elementos literários: a fábula, considerada a alma da tragédia, é a imitação e reunião de ações; os caracteres são a caracterização e imitação das pessoas agindo, são suas qualidades; as idéias, que são “*a capacidade de dizer, sobre determinado assunto, aquilo que lhe é inerente e conveniente*”; a

fala, como expressão das idéias por intermédio das palavras; e como adorno, o canto. Assim, hoje temos alguns pontos de partida para a análise do texto teatral, pois entendemos o Auto da Compadecida como um drama, no sentido aristotélico da palavra. Porém, antes de entrarmos na análise do texto propriamente dito, é interessante que possamos esclarecer a origem dos autos.

3.2.3. Auto, Entremez e a Farsa: as origens do teatro popular medieval

A origem dos autos é remetida à era medieval, sendo constatados os primeiros autos profanos na Europa sob a autoria de Gil Vicente, que escreve a tríade: *O Auto da Barca do Inferno, O Auto do Purgatório e o Auto da Glória*. Constata-se que havia, na era medieval, autos sagrados e profanos, que circunstancialmente se interligavam.

KOSMINSKY, em *História da Idade Média* (1960, p. 97), fala das apresentações de lendas cristãs:

Nas cidades, organizavam-se representações teatrais, cujos temas eram geralmente as lendas cristãs: tais representações chamavam-se mistérios. Amiúde eram acompanhados de curtas peças burlescas, as *farsas*, nas quais se mofava dos simplórios estúpidos e se elogiava a presença de espírito e a inteligência. Muito difundida era a farsa sobre Patelin, na qual se narra como um advogado hábil engana um mercador e é enganado, por sua vez, por um pastor inteligente.

Segundo LÍGIA VASSALO (1993, p. 121), a farsa, originalmente, é uma peça curta, cômica, com personagens estereotipados tomados em geral à burguesia e não à aristocracia (...) Seus temas são buscados na vida cotidiana, não pertencendo ao teatro religioso (...) sendo popular (...) e da cultura popular medieval e renascentista.

O teatro medieval (LÍGIA VASSALO, 1991, 122) era utilizado como uma forma de catequizar as pessoas iletradas, era um costume da Santa Madre, a Igreja Católica Apostólica Romana, de à frente de suas catedrais ensinar às pessoas fatos vividos (ou não, não vamos

entrar nesses detalhes) por Jesus Cristo, para que todos pudessem imitá-lo na sua vivência cotidiana, como orienta o apóstolo Paulo: “Sede meus imitadores como eu sou de Cristo”, o verbo aqui utilizado é o verbo *mimemai*, que significa imitar, seguir, usar como modelo, mímica.

A mimese foi um recurso primitivo utilizado pelo ensino durante muito tempo. O teatro era uma forma dos fiéis, que não sabiam ler, entenderem a grande vocação de Cristo, que enfrentaria os seus opressores, morreria e depois ressuscitaria.

É impossível estudar o *Auto da Compadecida* sem fazer as devidas comparações entre o teatro moderno nordestino e a origem do teatro medieval, que tem sua tradição em São Francisco de Assis¹¹. A criação do Presépio, a ele atribuído, tinha como objetivo ensinar aos fiéis a história do nascimento de Jesus e, tempos depois, como forma catequética, a Igreja Católica Apostólica Romana começou a encená-lo, dando origem, então, ao teatro medieval religioso (ou mistérios, ou dramas litúrgicos), entre os séculos XV e XVI na Península Ibérica. Podemos atribuir, então, a origem dos autos natalinos a São Francisco de Assis, conforme SEGISMUNDO SPINA.

O auto, conforme CÂMARA CASCUDO (Dicionário do Folclore Brasileiro, p. 115-116), é oriundo do ambiente religioso, apesar de existirem os autos profanos e define o auto da seguinte forma:

AUTO. Forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos tratando de assunto religioso ou profano representada no ciclo das festas do Natal (dezembro-janeiro)...A origem erudita ligar-se-á, quanto aos autos de enredo religioso, aos *miracles* e *mystères*, este saídos da liturgia das festas do Natal e Páscoa, e aqueles dos cânticos em louvor dos santos, materializações de cenas de suas vidas, populares desde o século XII na França, Inglaterra, Itália, Alemanha, etc.

¹¹ São Francisco de Assis – Seu nome era João Bernardone, nasceu em 1182 na Itália Central e faleceu em na igreja de Porciúncula em 03/10/1226. WALKER. W. História da Igreja Cristã, vol. 1, São Paulo, Aste, 1967, p. 330-332.

Durante muito tempo o saber e o conhecimento estiveram em poder da Igreja. A alfabetização popular veio com a Reforma Protestante, com o incentivo de Lutero de se ler a Bíblia em sua língua vernácula. Assim, os autos eram utilizados pelos padres para evangelização do povo. As dramatizações de contos míticos do Antigo Testamento e parábolas de Jesus do Novo Testamento faziam com que as pessoas pudessem guardar na memória os ensinamentos católicos.

Já a origem dos “entremezes” é atribuída as pequenas peças realizadas entre as missas. Entre uma cerimônia e outra, as pessoas se aglomeravam em frente às igrejas e faziam pequenas peças, com o objetivo de esperar que outra missa se iniciasse. Assim, as estórias contadas por entremezes ficaram guardadas na memória do povo, que foram passando de pai para filho, até que essas histórias fossem perpetuadas. (JOSEPH LUYTEN. Anotações de sala de aula, 2001). *Entremez*, pequenas esquetes que aconteciam em frente das igrejas, na Idade Média, entre a execução das missas. Por isso é chamado entremez, pois acontecia entre as missas.

Assim, alguns textos de Suassuna são entremezes selecionados e acoplados formando um ato só de uma peça. Como p.ex., os entremezes *O castigo da soberba* e *a Peleja da Alma*, que deram origem ao 3º ato do *Auto da Compadecida*.

3.2.4. O Teatro Popular de Pernambuco

O Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) surge na década de quarenta, fundado pelo médico, professor e crítico de arte Waldemar de Oliveira (1900-1977), com a proposta de manter o equilíbrio entre o profissionalismo, “*num exemplo único de junção entre o desinteresse amador e as responsabilidades econômicas do profissionalismo*”. DÉCIO DE ALMEIDA PRADO nos traz em Debates (O Teatro Brasileiro, p. 78), a origem e a fonte de inspiração buscada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco:

(...) representava o papel de um TBC¹² menor, valendo-se fartamente do repertório estrangeiro, importando do sul encenadores europeus (lá estiveram Ziembinski e Bollini), buscando e achando com frequência o ponto exato de equilíbrio entre o sucesso comercial e o sucesso artístico. Sem passar ao profissionalismo e sem abandonar o regime de temporadas esporádicas, o TAP¹³ assegurou (...) a continuidade da vida teatral pernambucana (...)

Porém, em oposição a este teatro, considerado oficial, emergia na Faculdade de Direito do Recife um grupo de jovens que defendiam “*o nacionalismo e a popularização do espetáculo*”. Deste grupo de estudantes faziam parte: Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda, entre outros (em torno de dez) que faziam emergir um teatro popular a partir de raízes tanto populares, quanto eruditas, do teatro e da literatura universal. Conforme DÉCIO DE ALMEIDA PRADO (1988, p. 78):

Hermilo Borba Filho, centro dessa agitação ao mesmo tempo prática e teórica, inspirava-se confessadamente na famosa Barraca com a qual García Lorca, alguns anos antes, percorrera as estradas da Espanha.

García Lorca percorreu a Espanha apresentando seu teatro em uma Barraca que era armada ao chegar na cidade escolhida para o espetáculo. Hoje, assemelhar-se-ia ao nosso “Mamulengo”, que é um teatro acessível ao povo, e este era o objetivo de Hermilo Borba: proporcionar ao povo um teatro de qualidade, onde o público se identifique com a obra e vice-versa. A respeito deste assunto foi publicado em *Arte e Revista, n. 3, São Paulo, Kairós, 1980, pp.60-63*, um texto de Hermilo Borba, que DÉCIO DE ALMEIDA PRADO ressalta (1988, p. 79):

¹² Teatro Brasileiro de Comédia.

¹³ Teatro Amador de Pernambuco.

Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando. São dramas do povo, que a ele interessam, que ele compreende. É poesia viva, é poesia explodindo pela boca dos cantadores de ABC das figuras heróicas do sertão, das figuras lendárias de Manoel Isidoro, de Zumbi dos Palmares, de Lampião. (...) O romance brasileiro já se preocupou com esses assuntos: José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo. O teatro sempre se manteve afastado. O teatro precisa conquistar a alma do povo.

Hermilo Borba Filho e seus companheiros apostam na identificação do povo com o teatro. Defendem um nacionalismo proposto desde 1922, na Semana de Arte Moderna, não podemos deixar de citá-la, mas é Ariano Suassuna que dá forma a esse teatro.

Apesar de ter lido obras da literatura universal, como Dom Quixote, Decamerón, Os irmãos Karamazov, Suassuna procura apresentar em suas obras personagens do cotidiano de onde viveu.

Ele não põe em cena o camponês, o trabalhador braçal, entendidos enquanto classe social ou força revolucionária, e, sim, especificamente, o “amarelo”, o cangaceiro, o repentista popular, com toda a carga de pitoresco que a região lhes atribui.

Suassuna não ignora que a sociedade é injusta e a riqueza, pessimamente dividida. Mas se a burguesia tem o dinheiro, e o imenso poder que ele dá, os pobres, em suas peças, são capazes de enfrentá-la e até eventualmente vencê-la, lançando mão da mentira, da astúcia, da presença de espírito, qualidades imaginativas que a própria luta pela sobrevivência, travada dia a dia, hora a hora, se incumbiria de despertar. (DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, 1988, 79-80).

Na visão de Suassuna, o sertanejo assume posição de dupla significação, ele *viveria ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética*, dessa forma haveria a interação, o intercâmbio, o compartilhar de experiências entre o sertanejo e o artista, ambos vivenciando um “*processo de intercâmbio de informações*”.

O *Auto da Compadecida* foi escrito em 1955 para participação no Concurso de Estudantes no Teatro de Amadores de Pernambuco e ganhou em primeiro lugar. Após o sucesso em Recife, a peça foi levada à Europa, com uma surpresa para Suassuna (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 25):

Lembro que, na época das montagens francesa e espanhola, duas críticas me chamaram a atenção. O crítico francês escreveu que a história do enterro do cachorro já tinha sido usada por um conterrâneo dele; o espanhol observou que a história do cavalo que defecava dinheiro aparecia numa versão semelhante em nada menos que no Dom Quixote de Miguel de Cervantes. (...) o francês pensava que era uma história popular do seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola – até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do século XV. Tinham vindo do norte da África, com os árabes, alcançando a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro. Quer dizer: eram histórias universais e atemporais.

Na obra *Auto da Compadecida* apesar da utilização de temas universais, como o pecado, a morte, o dinheiro, a corrupção, a imoralidade; o nacionalismo é percebido, de personagens como o cangaceiro. O fenômeno do banditismo é conhecido em outros países como forma de reação ao poder estabelecido, mas o cangaço aconteceu no Brasil, mais especificamente numa determinada região do nordeste (ver item “Poder Político” em Temas abordados).

Outra figura nacional entre os personagens é João Grilo, que é o “amarelo safado”¹⁴. Este personagem traz a em si a figura nordestina do “quengo”, que é aquele “cabra”, que se não for suficientemente esperto não consegue sobreviver ao sofrimento da fome. Se João Grilo não fosse tão esperto, como nos apresenta Ariano Suassuna, ele não sobreviveria. A partir do Quadro Actancial de Greimas, podemos dizer que João Grilo, o Sujeito, persegue a comida, seu Objeto de Desejo, durante todo o enredo, e para isso ele conta com um Adjuvante, aquele que vai auxiliá-lo nessa busca, seu amigo inseparável, Chicó.

¹⁴ Amarelo: amarelo por se alimentar mal e aderir problemas no fígado, deixando no rosto uma certa palidez.

Na mesma época em que Suassuna escreve o *Auto da Compadecida*, João Cabral de Melo Neto escreve o poema *Morte e Vida Severina*. Após dois anos, aconteceu a primeira montagem da peça no Recife, com o título *Morte e Vida Severina* ou *Auto de Natal Pernambucano*. Mas é em 1966, com o TUCA, no Festival de teatro de Nancy, na França, que se torna mundialmente conhecido. Em 1975, o poema é incluído em suas *Poesias Completas*.

A aliança entre o teatro e povo era o que todos pretendiam cimentar, mas por motivos e sob formas diversas, ora em bases poéticas, ora em bases políticas, ora para o bem do teatro, ora para o bem do povo. Alguns esperavam encontrar na arte popular, na paraliteratura dos romances de cordel ou no parateatro dos autos pastoris e dos espetáculos de mamulengo, a chave de uma dramaturgia medularmente nacional, que refletisse o Brasil através de suas manifestações mais autênticas e mais primitivas. (DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, 1988, p. 100)

A proposta de um teatro nacional incentivou os poetas a escreverem sobre temas do Brasil de sua época com todos os seus problemas sociais e crises políticas. Temas desde a repressão sexual da mulher com *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde, de 1973.

O teatro moderno estava apresentando ao Brasil a realidade vivida pelo seu povo. O Brasil Real era apresentado ao Brasil Oficial. Termos utilizados por Machado de Assis, e depois por Ariano Suassuna. O teatro moderno voltava-se ao Brasil Real apresentando-o através do teatro. Assim, era exposto através do teatro um olhar crítico sobre a realidade brasileira.

3.3. ANÁLISE “AUTO DA COMPADECIDA” DE ARIANO SUASSUNA

Antes de iniciarmos a análise proposta, vamos ver a história da criação do *Auto da Compadecida* contada pelo próprio autor, em Entrevista exclusiva:

Aí foi o seguinte, esses três folhetos, além de conhecer eu vi num livro de um escritor cearense chamado Leonardo Borba. Leonardo Borba era amigo pessoal de meu pai, e um dos livros dele é dedicado ao meu pai. E por conta do próprio livro, existe referência, diz ele que meu pai era uma das fontes das quais ele se baseia pra transcrever os versos dos cantadores de folhetos. Então, eu já levei isso dele. Então, na biblioteca de meu pai encontrei o livro dele chamado Violeiro do Norte, e neste Leonardo Borba, Violeiro do Norte, estão exatamente esses três folhetos nos quais eu me baseio. Pra você ver como a influência dele foi grande. Ele teve um papel muito importante, porque assim que eu me alfabetizei comecei a ler muito. Eu tinha um respeito enorme por livro. Eu já considerava livro muito importante, quase sagrado. Quando eu vi aqueles versos dos cantadores que eu vi improvisando ou lia nos folhetos, ou cantava nos folhetos, quando eu vi ser objeto de livro eu disse, isso é uma coisa importante, porque se está no livro, é porque é uma coisa importante. Então, ele teve esse papel. Aí, pois bem, passa-se o tempo, eu escrevo várias peças, quando foi 1955, Hermilo Borba Filho tinha se mudado pra São Paulo, nós estávamos aqui sem a presença dele, então na ausência dele, um dos integrantes do Teatro do Estudante que era Genivaldo Vanderlei. Genivaldo tentou levar ainda adiante o Teatro de Estudante, mas logo desistiu. Então, na ausência dele alguns dos integrantes do Teatro de Estudante, tendo à frente uma figura humana extraordinária que se chama José Laurênio de Melo, Orlando da Costa Ferreira, Gastão de Holanda e Aluízio Magalhães. Esses quatro fundaram o Movimento Gráfico que foi muito importante aqui, o Gráfico Amador. Era uma peça manual que fazia pequenas edições de excelente bom gosto. Elas foram estagnadas. Muito pequenas, eles editaram um poema meu, eles fizeram em duas edições, eram, acho que, quarenta exemplares, por aí. Então, aí esse grupo me encomendou uma peça em um ato, tinha que ser pequeno, porque eles queriam editar, ao mesmo tempo, eu estava dando aula de teatro no colégio que tem aqui, onde eu tinha sido aluno Ginásio Pernambucano, onde eu passei a manhã lá numa reinauguração. Pois bem, e o diretor de lá que tinha sido meu professor ele pediu pra eu dar aula de teatro. Aí, e eu dava aula de teatro, que eram extracurriculares, e com alguns voluntários. Aí os alunos me pediram uma peça pra fazer no fim do ano, como Trabalho de Conclusão de Curso. Bom, nesse mesmo tempo chegou aí o momento Gráfico Amador. Então a gente escrever uma peça em um ato baseado naquele folheto “O enterro do cachorro”. Então aí eu comecei a fazer, mas acontece que, aí eu me entusiasmei, me empolguei e aí eu fiz a peça em três atos. Aí, não já podia editar pelo Gráfico, uma peça manual, a peça excedia o tamanho das edições. Então, por outro lado também o grupo lá não aceitou encenar a

peça, e nós terminamos encenando, mas com outro grupo de Teatro Adolescente de Recife. E foi assim, quer dizer, por esse pedido do Gráfico Amador que eu escrevi. Escrevi primeiro a peça, o primeiro ato, que seria a peça, depois escrevi o segundo, baseado em outro folheto que está lá em ----Lopes, e o terceiro, que é baseado num terceiro folheto----- o primeiro ato é baseado no enterro do cachorro, o segundo é “A história do cavalo que defecava dinheiro”, e o terceiro “O castigo da soberba”.

O próprio Suassuna define o *Auto da Compadecida* na fala do Palhaço, personagem que representa a voz do autor, na obra. *Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia*. E Grilo por sua vez, responde: Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada.

A temática da obra está intimamente ligada à cultura popular, mais precisamente pernambucana e paraibana, relacionadas às origens do autor, e à religiosidade popular. Por isso, temos permeando todo o enredo termos, contos e provérbios populares, e temáticas relacionadas ao pecado, principalmente os pecados capitais.

3.3.1. A Estrutura do Auto da Compadecida

A estrutura do *Auto da Compadecida* segue a estrutura do teatro, sendo dividida, basicamente, em três atos.

LIGIA VASSALO (1993, p. 21) nos traz um esquema mostrando as fontes de algumas obras de Suassuna, mas veremos que as fontes utilizadas para a elaboração do *Auto da Compadecida*, foram folhetos da Literatura de Cordel:

Relação das fontes de Suassuna

<i>Ato</i>	<i>Fonte Popular</i>	<i>Entremez</i>	<i>Peça</i>
Ato I	<i>O enterro do cachorro</i> (folheto)		<i>Auto da Compadecida</i>
Ato II	<i>História do cavalo que defecava dinheiro</i> (folheto)		
Ato III	<i>O castigo da soberba</i> (folheto) <i>A peleja da alma</i> (folheto)	<i>O castigo da soberba</i>	

3.3.2. Personagens

Com relação aos personagens, Suassuna adaptou os personagens de origem ibérica e medieval à realidade brasileira. Enquanto, em Gil Vicente, no *Auto da Barca do Inferno*, temos o Fidalgo, no *Auto da Compadecida* temos o Major Antônio Morais. É interessante que Gil Vicente não nomeia o personagem que representa o poder político. Suassuna, trazendo à nossa realidade brasileira da época, mais precisamente nordestina, não só apresenta o personagem político, mas lhe dá um nome ligado à tradição do coronelismo.

Palhaço

O “respeitável público” do teatro tem no palco um personagem circense, o que traz não só uma forma de linguagem diferente, carregada de humor e brincadeiras: *Muito bem, muito bem, muito bem*. Seu objetivo é preparar as próximas cenas, com suas particularidades, e o público para receber a mensagem que será transmitida pelos personagens.

O palhaço, no *Auto da Compadecida*, é a voz do autor, que resgata o circo para o palco do teatro moderno.

Palhaço

Muito bem, muito bem, muito bem. Assim se conseguem as coisas neste mundo. E agora, enquanto Xaréu se enterra “em latim”, imaginemos o que se passa na cidade. Antônio Morais saiu furioso com o padre e acaba de ter uma longa conferência com o bispo a esse respeito. Este, que está inspecionando sua diocese, tem que atender a inúmeras conveniências. Em primeiro lugar, não pode desprestigiar a Igreja, que o padre, afinal de contas, representa na paróquia. Mas tem também que pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antonio Morais é dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande, durante a guerra, em que o comércio de minérios esteve no auge. De modo que lá vem o bispo. Peço todo o silêncio e respeito do auditório, porque a grande figura que se aproxima é, além de bispo, um grande administrador e político. Sou o primeiro a me curvar diante deste grande príncipe da Igreja, prestando-lhe minhas mais carinhosas homenagens. (p. 71-72)

A narração é feita de forma onisciente, onde o Palhaço não só descreve os fatos que não aparecem em cena, como a conferência entre o Bispo e o Padre, como também proporciona informações adicionais como o patrimônio que o Major herdou durante a guerra. A apresentação crítica e reverenciada ao Bispo revela seu respeito chamando-o de príncipe da Igreja.

Assim, o Palhaço revela-se grande porta-voz do autor, mostrando sua indignação com a injustiça, como também, sua misericórdia.

João Grilo

João Grilo é um arquétipo do pícaro na Península Ibérica. Figura farsesca e lendária que faz parte do imaginário popular presente na Literatura de Cordel. A figura arquetípica de João Grilo assemelha-se a outras figuras da literatura popular, como Cancão e Pedro Malazartes.

RIMABAR LOPES em seu livro “Cordel: Mito e Utopia” (1996, p. 44), aponta-nos as pistas originárias deste arquétipo:

João Grilo não é de origem européia. Stith Thompson nos fala desse curioso personagem como protagonista do conto oriental *O Doutor Sabe-Tudo*, que se tornou um dos mais divulgados contos populares na Ásia e na Europa, com ocorrência também na África, na Jamaica e na Geórgia, e ainda entre os franceses de Luisiana, chegando a ter mais de quatrocentas variantes.

Segundo informações de Thompson, *Grilo* (ou *Caranguejo*), protagonista do conto *O Doutor Sabe-Tudo*, é um camponês que vestindo-se como um doutor se faz passar por adivinhão. Originariamente o primeiro episódio do conto é o mesmo conhecido em Portugal e que aparece, com alguma variante, em *História de João Grilo*, na coletânea de Viale Moutinho, *Contos populares portugueses – antologia*.

Utilizando-se do artifício da mentira e de sua esperteza (*Auto da Compadecida*, p. 139), João Grilo luta pela sobrevivência tentando tirar proveito de espertalhões, de bobos e “lesos” como Chicó, ele não abusa, tem compaixão.

Outra característica deste personagem mítico é que ele é intrinsecamente insubordinado, desafia os que estão no poder. É extremamente brasileiro, na medida em que somos um povo formado de sobreviventes. Principalmente, os corajosos nordestinos que brigam para estar vivos. Sem a sua astúcia e algumas mentiras ele não sobreviveria a tão grande sofrimento e ausência de alimento.

Outro detalhe é que ele é solto no mundo. Tanto João Grilo, como Chicó são heróis sem família. Eles não têm laços, nem vínculo familiar algum, o que os torna personagens universais.

Chicó

Chicó é um rapaz pobre, sem família e sem nome. Sertanejo, não tem uma profissão, nem um diploma, é um “contador de causos” do sertão, que a cada história acende seu cigarro e solta suas “baforadas”. Figura estereotipada, ele assemelha-se ao palhaço “frouxo”, “besta”, mas com suas mentiras conquista o que quer, menos Rosinha, sua amada.

Padre João, o Bispo, o Frade e o Sacristão

Estes formam o quarteto eclesiástico mais atingido, de forma crítica, em todo o enredo do *Auto da Compadecida*, pois Suassuna busca sua inspiração em autores de herança medieval e renascentista, que viveram a chamada “Era dos sonhos frustrados”, por Justo G. Gonzalez, de 1294, com o Papa Bonifácio VIII (1294-1303), a 1516 com o Papa Leão X (1513-1521).

A constante disputa entre os imperadores e o papado pela autoridade universal, durante a Idade Média e a Renascença, provocaram a imaginação de intelectuais que freqüentemente criticavam a usura.

O *Auto da Compadecida* e o *Auto da Barca do Inferno* trazem em seus personagens a representatividade de uma sociedade, respectivamente da sociedade brasileira e da sociedade portuguesa. Ariano Suassuna não exclui a crítica ao clero, porém, concede-lhes absolvição no juízo ao proclamarem o perdão, contando com a intercessão de Nossa Senhora.

No texto de Ariano Suassuna, João Grilo dá a notícia do testamento do cachorro, informando os eclesiásticos do dinheiro, lançando a “tentação da avareza”, vejamos a conversa entre o Padre, o Bispo e o Sacristão com João Grilo:

João Grilo: É mesmo, é uma vergonha. Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos para o Sacristão, quatro para o Padre, e seis para o Bispo, é demais.

Bispo: Como?

João Grilo: Ah! E o senhor não sabe da história do testamento ainda não?

Bispo: Do testamento? Que testamento?

Chicó: O testamento do Cachorro.

Bispo: Testamento do Cachorro?

Padre: Sim, o cachorro tinha um testamento. Maluquice de sua dona. Deixou três contos de réis para o sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.

Bispo: É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal interessante! Que sentimento nobre!

Padre: Para atender à vontade da dona, deixei que o sacristão acompanhasse o...

Bispo: O enterro!

Padre: Sim, o enterro.

Bispo: Em latim?

Sacristão: Nada, eu disse aí umas quatro ou cinco coisas que sabia, coisa pouca.

João Grilo: Não sei quê, não sei quê, *defunctorum*.

Chicó: Amém.

Bispo: É preciso deliberar. É assunto para se discutir com muito cuidado. Vamos reunir o Concílio.

(...)

Até aqui percebemos que, o testamento do cachorro, deixando uma quantia determinada para cada um dos eclesiásticos, livra o Padre de levar uma advertência do Bispo. Mas, para isso, o Bispo convoca uma Reunião com os eclesiásticos presentes para verificar nos Cânones da Igreja tentando encontrar base canônica para legitimar o ato executado pelo Sacristão, por autorização do Padre. Vejamos, a aprovação do Bispo quanto ao ato:

Bispo: Não resta nenhuma dúvida, foi tudo legal, certo e permitido. Código Canônico, artigo 368, parágrafo terceiro, letra b.

Sacristão: Quer dizer que não agi mal?

Bispo: Muito pelo contrário, você agiu muito bem.

João Grilo: E aqui está a prova de que você agiu muito bem. “Bispo e Padre” e “Sacristão”.

Sacristão: Que é isso? Que é isso?

João Grilo: O testamento do cachorro, a prova de que você agiu bem, de acordo com o Código Canônico, artigo não sei quanto, parágrafo sete, letra b.

Padre: Ah, você sabe ler, João?

João Grilo: Não, conheci pelo peso.

Padre: Senhor Bispo...

Bispo: Não há pressa, não pressa...

João Grilo: E fica mais uma vez tudo em paz, na santa paz do Senhor, com o cachorro enterrado em latim e todo mundo satisfeito.

João Grilo no meio de toda esta trama é quem consegue articular com as partes interessadas do problema. Sua habilidade e travessura são aliadas para trazer solução ao problema em questão, o enterro do cachorro.

Major Antônio Morais

Antônio Noronha de Brito Morais, é o representante da tradição político-oligárquica. Em *Auto da Compadecida* (p. 46), vemos Antônio Morais dizendo:

Baixa Qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Morais e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?

E um pouco antes ele afirma (*Auto da Compadecida*, p. 44):

Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Vêm-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial.

Mas, o que se entende por Coronelismo?

Coronelismo vem da palavra coronel. Que é o proprietário rural do município, dono das terras, do gado, da agricultura etc., de quem todos dependem. O coronel assumia o compromisso de, em seu Estado, apoiar o Governo Federal. Em troca, recebia deste poderes para mandar, conforme o seu interesse, no seu Município e Estado. Esse poder era tal que nenhum político – Vereador, Prefeito, Governador, Deputado ou Senador – se elegia sem o seu apoio. O eleitorado, amarrado ao coronel fazendeiro por laços de parentesco, de compadrio, de emprego e de amizade, **votava no cabresto**, isto é, apenas nos candidatos apoiados pelo coronel. (DANTAS, 1987, p. 85).

O coronel foi acrescentado ao *Auto da Compadecida* em contrapartida com o fidalgo d'O Auto da Barca do Inferno, na Idade Média.

Padeiro e a Mulher do Padeiro

O padeiro e sua esposa representam a burguesia: ele avarento, pois queria contratar João Grilo e Chicó, “dois pelo preço de um”; e ela adúltera, dizendo por várias vezes a frase “ai, que eu adoro um home brabo”.

Severino de Aracaju

Severino de Aracaju é um personagem que condensa dois lados: 1º foi inspirado numa pessoa conhecida da família dos Suassuna, era João Batista¹⁵

Apesar disso, não podemos deixar de expor que este personagem traz em si o protótipo de uma figura lendária do sertão nordestino, o Lampião.

Lampião é contemplado com vários folhetos da Literatura de Cordel contando suas proezas e armações, mostrando as artimanhas de sobrevivência do herói e terror do sertão, como por exemplo: Cabras de Lampião, Chegada de Lampião no Céu, Chegada de Lampião no Inferno, Chegada de Lampião no Purgatório, Encontro de Lampião com Adão no Paraíso,

¹⁵ Ver entrevista em Anexo.

Encontro de Lampião com Dioguinho, Lampião e Maria Bonita no Paraíso, Lampião, o Rei do Cangaço, que pertencem à Coleção Luzeiro de Literatura de Cordel.

Cangaceiro

Este é o cabra, que auxilia em suas emboscadas, atuando como co-adjuvante do Cangaceiro Severino.

Segundo LIGIA VASSALO (1993, p. 38), *Os demônios raramente aparecem sozinhos e costumam se mostrar em forma semi-animalizada de cão e bode. Não olham de frente os representantes do Bem (Auto da Compadecida), nem pronunciam seus nomes (Farsa da Boa Preguiça)*”.

Cangaceiro

Ia matar a mulher primeiro, como o senhor mandou, mas no momento em que ia puxar o gatilho, o homem correu, abraçou-se com a mulher e morreram juntos.

O cabra realiza suas ações para auxiliar Severino nas suas armações. Assim, ele é um mero facilitador para as idealizações de seu “Capitão”, como chama Severino.

Demônio

Na obra de Suassuna, os dois demônios são apresentados pelo Palhaço, que avisa “o distinto público” que ambos aparecerão vestidos de vaqueiros, esclarecendo que “isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste”.

Talvez por isso se chame o demônio de encourado, pois se veste de couro. O vaqueiro, comumente, veste-se do couro extraído dos bois que cuida.

Ele aparece com poucas falas e atuando como adjuvante do Encourado – o Diabo (p. 139-140).

Demônio, saindo da sombra severo: Calem-se todos. Chegou a hora da verdade.

(...)

Demônio: Vocês agora vão pagar por tudo o que fizeram.

Padre: Mas o que foi que eu...

Demônio: Silêncio! Chegou a hora do silêncio para vocês e do comando para mim. E calem-se todos. Vem chegando agora quem pode mais do que eu e do que vocês. Deitem-se! Deitem-se! Ouçam o que estou dizendo, senão será pior!

Este personagem aparece como que tentando colocar ordem entre os recém-chegados ao comparecerem ao Tribunal do Juízo Final.

O Encourado

Essa figura horrenda do diabo é uma herança medieval, onde a Igreja pregava o medo, dizendo que quem não pagasse suas indulgências iria para o Inferno em chamas. Figura que não podemos deixar de citar que aparece na obra *O Inferno*, de Dante Alighieri, obra que retrata o inferno de forma assustadora.

Para Suassuna, todos têm direito de defesa e o perdão, até o “capeta”, como diz. Marcas que não encontramos no *Auto da Barca do Inferno*.

João por vezes nos traz alguns atributos do Diabo, permitindo uma melhor definição do estereótipo do Diabo no imaginário medieval e sertanejo. Em umas vezes, João Grilo chama o Diabo de Pai da mentira (p. 144): *Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que para se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida!*

Na realidade essa designação de pai da mentira vem da religiosidade popular, de forma a entender a mentira como uma das marcas do mal. E aqui, entendendo a personificação do mal, no próprio Diabo. O personagem Diabo, na realidade, é o que desmascara cada um de sua vida indigna (Auto da Compadecida, p. 141):

...Que vergonha! Todos tremendo! Tão corajosos antes, tão covardes agora! O Senhor Bispo, tão cheio de dignidade, o padre, o valente Severino... E você, o Grilo que enganava todo o mundo, tremendo como qualquer safado!

Podemos perceber que são as acusações do Diabo que desmascaram as pessoas e mostram quem realmente são. Assim, percebemos que uma das funções do Diabo é justamente levar as pessoas à reflexão pessoal sobre a justiça, a moralidade e o poder. Sem esse personagem a peça não seria tão crítica e é este personagem que traz esse tom de criticidade.

Manuel

A utilização do nome Manuel vem de Emmanuel que quer dizer “Deus Conosco”. Atribuído a Jesus devido ao texto do Evangelho de João, cap. 1, que diz que “*o Verbo se fez carne e habitou entre nós*”, por isso a utilização do termo Emmanuel, ou Manuel, para designar a humanidade de Jesus, aproximando-se ao ser humano.

Através desse nome Manuel, Suassuna mostra-nos um Deus próximo de seu povo e não tão severo como o Deus medieval. A questão aqui está na imagem de Deus.

A leitura que a religiosidade popular faz de Cristo, inclusive de Nossa Senhora, de toda a cosmovisão da tradição católica é livre e não está presa aos dogmas, portanto, não está dentro do controle eclesiástico, e que é interpretada segundo a realidade do povo. Por isso é possível se encontrar um Jesus Cristo “abrasileirado”, com caricatura nordestina, tipo físico magro, negro e de rosto triste.

Com relação à imagem severa de Deus, esta vem da Idade Média, onde a partir do Imperador Constantino, Igreja e Estado são aliados. E Deus torna-se distante do povo. Mesmo a imagem de Jesus Cristo, que foi homem como nós, era a imagem do Deus encarnado entre nós, porém, já não era considerado tão próximo do povo, pois se tornou “muito divinizado”. Essa é muito distante para o povo, pois ele é o Justo Juiz que julga com severidade, por isso a população se apega aos santos, pois são mediadores entre Deus e os homens, devido à terem sido humanos. Deus e Jesus Cristo são a mesma pessoa, se Deus é severo Jesus Cristo é severo, porém Jesus é o Deus encarnado, se fez homem e, portanto, entende dos sofrimentos humanos.

Manuel rompe com o Deus distante, e se aproxima do povo nas festas do Natal (nascimento) e na Páscoa (paixão e morte), onde transparece o lado humanístico de Cristo, assim, ele morre e ressuscita. Percebemos esta dinâmica no Bumba-meu-boi, onde o boi sacrificado morre, mas ressuscita, trazendo vida e esperança novamente à festa.

A possibilidade da Ressurreição, presentes no Bumba-meu-Boi e no Cavalo-Marinho, mostra a indignação com a realidade da morte. Se o tema geral do *Auto da Compadecida* é a justiça, sabemos que nem sempre a morte é justa, e a ressurreição é uma maneira, mesmo que simbólica, de se vencer a dor da morte.

A Compadecida

Nossa Senhora aparece, no *Auto da Compadecida*, como advogada de todos, inclusive dos eclesiásticos. Eduardo Hoornaert, cita em sua obra *Os Anjos de Canudos*, a respeito da mensagem religiosa do beato Antônio Conselheiro “*Com Câmara Cascudo e Costa e Silva define o catolicismo sertanejo como sendo um catolicismo autônomo, leigo, expressão específica de sua vida.*” A religiosidade popular do Nordeste demonstra um catolicismo exercido por beatas, benzedeadas e rezadeiras.

A presença feminina como representante do Sagrado é muito forte, como vemos em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Os lugares às vezes são tão distantes, que até o padre chegar para realizar o ofício o corpo já cheira mal, então em momentos

difíceis de sofrimento e dor as beatas, rezadeiras e benzedadeiras têm o seu importante papel na comunidade.

A partir daí podemos entender um pouco melhor as expressões, a importância de Nossa Senhora para o nordestino, visto que sua esperança está na mãe de Jesus Cristo, na “Compadecida”, a santa que defende os pobres, os fracos, os que não têm ninguém por eles. Nos lembramos da passagem bíblica onde Maria, mãe de Jesus diz: Ouve-o, fazei tudo quanto ele vos ordenar”. O apelo à Nossa Senhora é a última esperança de João Grilo que acha que todos têm salvação, menos ele.

A figura feminina, diz Suassuna, é para trazer um equilíbrio à obra e, também, a presença materna.(CADERNOS DE LITERATURA, *Ariano Suassuna*). É a “Compadecida” que vai interceder por ele perante Jesus Cristo. Tanto que o diabo diz: “homem que mulher governa...”. Jesus ouve os apelos de Nossa Senhora, como os apelos de uma Mãe. Nossa Senhora aparece como advogada já na obra *O Milagre de Theófilo, Gonzalo de Berceo - Los milagros de Nuestra Señora* - edição crítica de Claudio García Turza, Logroño, Colegio Universitario de la Rioja, 1984.

Abaixo, colocamos do lado esquerdo, trechos de orações católicas e do lado direito, um trecho de *O Milagre de Theófilo*:

<p>Não olheis os nossos pecados, mas a fé que anima a vossa igreja</p> <p>Rogai por nós pecadores</p> <p>Eia, pois, advogada nossa</p> <p>Ave Maria cheia de graça</p>	<p>"Mãe, disse Teófilo, por Deus e por caridade, Não olhes a meus méritos, mas à tua bondade Eu bem sei que tudo que dizes é verdade Porque eu sou sujo e cheio de maldade". (...)</p> <p>"Da falta, Teófilo, já recebeste o castigo Fica tranqüilo, ouve o que te digo, Eu vou ver, filho, como consigo Resolver teu problema, deixa o caso comigo". (...)</p> <p>"Se a Virgem gloriosa não lhe tivesse valido</p>
--	--

Valha-me N. Senhora. Mãe de Deus de Nazaré –

Auto da Compadecida

Vida, virtude e esperança nossa

Que torturas o infeliz não teria sofrido!
Mas, pela sua santa graça, ele foi socorrido
Recobrando a carta senão estaria perdido".

Para a tal da carta, o bispo deu pronta solução,
Pois uma grande fogueira mandou fazer então
Teófilo, **confessando, recebeu a absolvição**
E, logo em seguida, também a Santa Comunhão.

O rosto de Teófilo estava todo iluminado,
Refletia-se nele a presença do sagrado
E o povo vendo-o, de luz transfigurado,
Mais o nome da Mãe de Deus era exaltado.

Logo a seguir, Teófilo do cargo se demitiu,
Todos os seus bens entre os pobres repartiu,
Aos que o conheciam, perdão ele pediu
E, após três dias, para a outra vida partiu. (...)

Nestes trechos de *O Milagre de Teófilo*, podemos perceber a similaridade com as orações *Ave Maria*, *Salve Rainha* e *Pai Nosso*. Temas como pecado, perdão, tentação, mal, morte, estão presentes e contam com Nossa Senhora como intercessora, pois por ter sido humana e mãe do Senhor, sabedora da dor e do sofrimento “*daqueles que não têm ninguém por eles*”, pode auxiliar o pecador na conquista do perdão de Deus.

O apelo à Nossa Senhora, é um apelo a uma mãe que viu seu filho sofrer até a morte, e morte de cruz, terrível, mais lenta, mais horrível. Busca-se em Nossa Senhora o sentimento maternal, sendo uma santa, pois foi humana e viveu entre os pobres, intercede por aqueles que não tem ninguém por eles, os socorre na hora da morte.

Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene. (...) Seja então compassivo com quem é fraco. (...) João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório. (...) Dê-lhe então outra oportunidade.

Em todas essas falas selecionadas de Nossa Senhora o amor e a compaixão de uma mãe estão expressos, através da intercessão.

3.3.3. O Contexto Medieval e Renascentista: influência sobre os autores lidos por Suassuna

A burguesia surge na Europa devido à reabertura do Mediterrâneo, possibilitando o desenvolvimento comercial em toda a bacia do Mar. HERÓDOTO BARBEIRO (1984, p. 128) escreve sobre o início do comércio com os pagãos, proibidos pela Igreja:

Os comerciantes italianos pertencentes à burguesia em formação deixaram de respeitar as proibições da Igreja. Não só entraram em contato comercial com os pagãos, como passaram a ganhar dinheiro sobre dinheiro, uma prática condenada como usura.

Com a abertura do Mediterrâneo, o comércio intensifica-se, possibilitando, também, o desenvolvimento da indústria artesanal de tecidos na região de Flandres (Bélgica e Holanda) no Mar do Norte, com trabalhadores assalariados. Apesar das dificuldades colocadas pelos senhores feudais cobrando pedágios, seguiam-se caravanas de mercadores em direção a Flandres, a célebre rota de Champagne. Outras rotas dirigiam-se, também, à Europa Central atingindo a Espanha, Alemanha e Inglaterra. Assim, alguns mercadores foram crescendo e destacando-se, formando a classe burguesa, conforme HERÓDOTO BARBEIRO (1984, p. 130):

Além dos mestres artesãos e aprendizes, as cidades constituíram-se em centros da burguesia em desenvolvimento na Europa. Os grandes mercadores dominavam as cidades politicamente e formavam a alta burguesia. A pequena burguesia, também em formação, era constituída pelos donos de oficinas e pequenos comerciantes.

A partir do séc. XIV, final da chamada Baixa Idade Média, os europeus sofreram uma série de mudanças profundas. As principais mudanças consideráveis são colocadas por CAMPOS (1981, p. 33), como p.ex.

(...) ocorreu a chamada Revolução Comercial que levou a um crescimento cada vez maior das cidades e da classe burguesa; em diversos países diminuiu o poder dos senhores feudais, aumentou o poder dos reis e desenvolveu-se a política mercantilista; a cultura renascentista espalhou-se pela Europa impulsionada principalmente pelos burgueses e reis.

O sentimento de que era necessária uma reforma na religião, enquanto sistema, era algo que estava “fervilhando” e emergindo. Essas mudanças profundas na sociedade européia desencadearam movimentos religiosos e reformistas que chegaram ao seu ápice no século XVI, com os precursores da Reforma Protestante.

O movimento da Reforma Religiosa que fora provocado devido a uma série de fatores, teve variações entre os países, conforme CAMPOS (1981, P. 33) estão: “*o desenvolvimento do capitalismo e da burguesia, que gerou a necessidade de uma nova ética religiosa que não condenasse atividades como o comércio, a usura e a acumulação de capitais*”. Tudo isso, juntamente com o crescente confronto entre os reis e o Papado, contribuem para a indignação de alguns, provocando o desencadeamento da Reforma Religiosa ou Protestante.

Movimentos sociais e muitas vezes considerados hereges surgiram na Baixa Idade Média, na Europa Ocidental, Em Lyon, na França, séc. XI, um rico comerciante chamado

Pedro Valdo impressionado com a miséria da população, repartiu seus bens com os pobres, e passou a viver do seu próprio trabalho. É a partir da atitude deste homem piedoso que surgem diversos discípulos, denominados de *valdenses*.

Os valdenses entraram em confronto com a Igreja devido à sua forte crítica ao crescente poderio econômico eclesiástico, e o alto clero, que era o principal beneficiário da riqueza da Igreja, os combateu duramente.

Uma cruzada fomentada pelo Papa Inocêncio III e a Inquisição criada pelo Papa Gregório IX perseguiu os suspeitos de tal heresia, onde um grande número de adeptos foram presos, torturados e executados. Embora a Reforma Religiosa ou Protestante tenha como seu paladino¹⁶ o monge agostiniano Martinho Lutero, outras duas figuras históricas foram os precursores do movimento reformista: John Wyclif e Jan Huss.

John Wyclif, professor de teologia da Universidade de Oxford, “pregava a diminuição do domínio do clero dentro da Igreja através de uma simplificação do culto”. (CAMPOS, 1981, p.34) Afirmava, também, que os bens da Igreja, extremamente numerosos na Inglaterra, deveriam ser *secularizados*, isto é, deveriam passar para as mãos do Estado, principalmente porque a Igreja em Roma possuía muitas terras na ilha britânica. Estas idéias foram condenadas pelo clero, embora Wyclif não tivesse sofrido nenhum tipo de repressão, por ser amigo e protegido do rei.

No séc. XV na região da Boêmia (Tchecoslováquia), estava dominada pelos alemães. As idéias de Wyclif chegaram à sua cidade através de alunos tchecos que estudaram em Oxford. Pregava ele que os ofícios religiosos deveriam ser realizados em língua nacional, e não em latim.

Já Huss afirmava que os bispos deveriam ser eleitos pelos fiéis e não pelos outros bispos alemães ou imperadores. Suas idéias alimentavam o nacionalismo tcheco. Jan Huss foi acusado de herege por um Concílio que se reunia em Constança. Queimado vivo, sua morte desencadeou entre os tchecos uma revolta denominada *Movimento Hussita*.

¹⁶ **Paladino** *sm.* Cada um dos principais cavaleiros que acompanhavam Carlos Magno na guerra, ou homem de grande bravura. Extraído do *Minidicionário Aurélio*. Aurélio Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1977.

Em muitos países da Europa encontramos uma série de condições que geraram os movimentos reformistas, não apenas questões de cunho religioso, mas políticas e econômicas. A Alemanha do século XVI, p.ex., estava iniciando o seu desenvolvimento capitalista, apresentando, portanto, um certo atraso em relação aos demais países europeus. Sua economia estava baseada na agricultura e na mineração. O comércio e atividade bancária desenvolveram-se apenas na região do Reno. O fato é que, todo esse contexto de inconformismo com o sistema estabelecido, refletia-se na literatura e no teatro da época.

A Literatura européia retratava, então, a realidade de uma sociedade com suas aspirações, vícios e dramas e, principalmente, voltada à religiosidade e à moralidade. Assim, a crítica ao papado e ao clero ascendia cada vez mais através da dramaturgia, que utilizava o teatro popular para lançar suas críticas. Dessa forma, autores como Gil Vicente foram implacáveis nas suas críticas arrancando sorrisos do povo.

Em Gil Vicente, seus personagens são simbólicos e representativos. Não se pode interpretar um personagem por ele mesmo, mas levando em consideração o que sua profissão ou traço social representava numa sociedade medieval e, depois, renascentista. Isso porque é provável que ele tenha vivido entre os anos de 1465 e 1537. Apesar de Gil Vicente estar localizado na história no Renascimento, seus traços são mais ligados ao medievalismo e humanismo, por isso, percebemos a influência de Erasmo de Rotterdam em suas peças.

Gil Vicente, como Erasmo de Rotterdam, critica a sociedade da época de forma implacável, não a perdoando de suas acusações e muito menos o clero. Erasmo de Rotterdam (1497-1543) era filho ilegítimo de um sacerdote e da filha de um médico. Carregou durante sua vida o peso duplo de ser de origem simples e bastarda. Talvez sua origem o tenha impulsionado a buscar uma vida equilibrada. Adulto, tornou-se estudioso e com tendências humanísticas defendendo um cristianismo decente, equilibrado e moderado. Crítico da Igreja, algumas vezes colocava o clero em situações desconfortáveis devido à suas observações sobre a corrupção de papas e do clero em geral, “...os frades que se ocupavam com distinções sutis enquanto levavam vidas escandalosas eram objeto freqüente dos ataques mordazes de Erasmo. (JUSTO GONZALEZ, 1993, 153-154).

O humanista holandês buscava a reforma dos costumes, que aos poucos conquistou muitos eruditos da Europa, escandalizados com os papas da Renascença.

Ariano Suassuna confessa ser leitor de clássicos medievais e renascentistas, não podendo desvincular o pensamento da época à sua obra. Há em sua obra uma ânsia muito forte pela justiça e pela ordem frente ao caos, temas não somente medievais e renascentistas, mas universais.

Assim, Ariano Suassuna lança mão de Folhetos da Literatura de Cordel e também bebe na fonte de autores como Gil Vicente e outros clássicos da Literatura Universal para trazer ao Teatro Moderno o *Auto da Compadecida*.

3.3.4. Temas abordados:

A temática de Suassuna é outra. Diferente do autor de “A Moratória”, foi buscar inspiração no povo, no que ele tem de mais simples e puro: a poesia e o romance popular. Essa literatura encontrada em todo o Nordeste, de Alagoas ao Ceará, é vendida em forma de folhetos nas feiras-livres. Nela o nordestino se encontra. É como se fosse jornais narrando os acontecimentos mais importantes da Região. Só que em vez de a notícia chegar diariamente, vem depurada por um sabor muito mais autêntico, vivo, às vezes irônico, outras jocosos. “*Auto da Compadecida*”, uma interpretação do Teatro Brasileiro (Revista de Teatro, Julho e Agosto, 1960, p. 15)

Todo o enredo está envolto em duas temáticas: a fome e o dinheiro.

Ao lermos o *Auto da Compadecida* a associação com outras obras medievais e “posteriores” é indiscutível, pois vários autores deste período foram lidos por Suassuna, como, por exemplo, os clássicos de: Boccaccio, Cervantes, Gil Vicente, Molière, Plauto, Homero, Virgílio, Dostoievski e Stendhal.

Ariano Suassuna nos dá uma pista para entendermos melhor a proximidade de seus textos com a novela picaresca:

Quando eu comecei a ler os folhetos, aí eu começo tomar conhecimento dos personagens que depois eu iria reencontrar na novela picaresca, não é o pícaro, na novela picaresca espanhola eu encontro o Lazarini de Tormis, quer dizer pessoas. A novela picaresca, Isabel, eu digo sempre que o assunto principal da novela picaresca é a fome, porque todas as astúcias que o personagem prepara é pra ganhar a comida do dia, porque a do dia seguinte, ele tem que fazer outra, está certo. Então, ele vive assim, perpetrando armadilha pra pegar os outros. E essa figura, na Península Ibérica que é chamada de pícaro, aqui no nordeste é chamado de quengo, os quengos, quengo aqui no nordeste é cabeça, não é.

a) O Circo

O palhaço traz consigo o circo e as lembranças da infância de Ariano Suassuna, com toda sua magia. O Circo está relacionado também ao teatro de mamulengo, ou teatro de bonecos, utilizado no *Auto da Compadecida* como narrador. Também resgata a figura italiana de Arlequim.

Suassuna traz o circo para o teatro porque percebe que estava se perdendo uma tradição importante do povo.

A concepção de situar sua trama num circo é outro **achado** do autor paraibano. Em suas próprias palavras “O mundo é um circo e o mundo de meu teatro procura se aproximar dele: um mundo de sol e poeira, como o que conheci em minha infância, com atores representando gente comum e, às vezes, representando atores, com cangaceiros, santos, poderosos, assassinos, ladrões, prostitutas, juízes, avarentos, luxuriosos, medíocres – enfim, um mundo de que não estejam ausentes nem mesmo os seres de vida mais humilde, as pastagens, o gado, as pedras, todo este conjunto de que o sertão como qualquer terra do mundo, está povoado” (do programa de apresentação de “O Santo e a Porca”). “*Auto da Compadecida*”, uma interpretação do Teatro Brasileiro (Revista de Teatro, Julho e Agosto, 1960, p. 15)

O palhaço no *Auto da Compadecida* faz toda a diferença, pois é ele que explica os acontecimentos e dá o direcionamento das cenas, diz o que vai acontecer e de que forma. É o diretor, é a voz do autor.

Agora, João Grilo e Chicó são dois personagens inspirados em palhaços conhecidos da infância de Ariano Suassuna, que são personagens arquetípicos representando “o sabido” e o “besta”. Eles são os responsáveis pelo fluir cômico da peça. Vejamos um trecho da peça onde João Grilo se “gaba” de ser o sabido e se mete em embrulhada (p. 39):

Chicó: João deixe de ser vingativo que você se desgraça. Qualquer dia você inda se mete numa embrulhada séria.

João Grilo: E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada.

Chicó: Permita então que eu he dê meus parabéns, João, porque você acaba de se meter numa danada.

O circo traz a alegria da infância, dos sonhos, de uma vida em paz, o que não aconteceu com Suassuna, devido à morte do pai. Mas, as lembranças boas do circo foram preservadas. E quando foi escrever o *Auto da Compadecida*, não teve dúvida, lembrou-se de uma poesia de García Lorca, chamada *La Barraca* recebida de Hermilo Borba, que lhe trouxe novamente a magia e o encanto do circo e do teatro de bonecos, do mamulengo, muito difundido em Pernambuco.

b) O Movimento do Cangaço, ou Banditismo Social

Ariano Suassuna traz para o *Auto da Compadecida* um conflito sofrido na região nordeste do país entre os Coronéis e o Movimento do Cangaço liderado pelo lendário Lampião. Temos numerosos folhetos de cordel sobre este personagem verdadeiro que se tornou lenda devido à sua ação reacionária. Os Coronéis apoiavam o governo, mediante acordos que os beneficiavam, reproduzindo as capitâncias hereditárias do período colonial.

O Fenômeno do Cangaço surge em torno de 1870, onde o nordeste brasileiro viveu até 1940 o chamado ciclo do cangaço. Uma espécie de banditismo social que nos lembra, com algumas diferenças, a lenda de nossa infância Robin Hood, o príncipe dos ladrões.

De acordo com Carlos Alberto Dória (*O Cangaço*, 1981, p. 14-15):

(..) alguém inicia sua carreira de bandido não pelo crime, mas como vítima de uma injustiça ou perseguição movida pelas autoridades, graças a algum ato que elas consideram criminosos, mas que é aceito pelo costume local. Em segundo lugar, o nosso bandido tem como meta, através de sua carreira, reparar um erro de uma injustiça e nessa trajetória ele nunca mata “a não ser em legítima defesa ou vingança justa”. Por isso é admirado, ajudado e mantido pelo povo... Apesar de “fora-da-lei” (...)

Na realidade, conforme Dória, esse tipo de banditismo foi se formando aos poucos. As constantes lutas de famílias, guerras de clãs ou vendetas em busca da manutenção da ordem entre os domínios dos senhores, envolveram várias cidades da região do Rio São Francisco.

Com a Independência, formou-se o Estado Nacional, e com ele as autoridades governamentais sendo os coronéis da Guarda Nacional. Era uma posição estratégica de defesa do governo em troca de privilégios na sua região.

Ou seja, para se proteger e proteger sua família, o coronel formava bandos armados, formando verdadeiras milícias privadas. Assim, foram surgindo termos para especificar o tipo de trabalho desempenhado a serviço do coronel.

Para que possamos entender um pouco melhor quem era o jagunço, podemos dizer que ele “era uma espécie de guarda-costas do senhor que vivia sob proteção do coronel em troca de serviços. Às vezes, era um pistoleiro profissional”.

Já o cabra, ou cangaceiro manso, era um morador comum que trabalhava na terra, ou na lida com o gado, cujo contrato de trabalho implicava na defesa incondicional do senhor.

Para DÓRIA (*O Cangaço* p. 24),

(...) a formação dessas milícias nos dão a dimensão exata das relações de dependência do homem livre e pobre em relação à sociedade patriarcal dominante: o compromisso do jagunço ou cangaceiro manso, com a violência desencadeada pelo coronel, em contendas, que visavam fins pessoais, tinha, como contrapartida, a certeza da impunidade e a proteção contra os inimigos e as autoridades públicas.

Já o termo cangaço, pode ter vindo de “canga”, nome dado ao armamento do indivíduo que andava de bacamarte passado sobre os ombros, tal qual um boi no jugo, sobrecarregado ainda de uma quantidade de armas. Cangaceiro, portanto, era a pessoa que andava “debaixo do cangaço” ou da canga.

Pois, então, os cangaceiros ao receberem ordens dos coronéis, partiam para as vilas para cumprir sua missão, e realizavam suas “ações privadas”. Saqueavam para “distribuir justiça”. Locais como o “*Cariri, no Ceará, do sertão de Pernambuco (especialmente às margens do Rio Pajeú), e da Paraíba*”, serviam aos bandos como valhacoutos,¹⁷ onde buscavam a ordem social.

Os bandos independentes tomam forma e força a partir da grande seca de 1877 a 1879. Onde só no Ceará morreram cerca de sessenta mil pessoas. Portanto, à população dessas áreas de seca restavam-lhes duas alternativas: “entregar-se aos assaltos e aos saques ou migrar (...)”.

Evidentemente existiam bandos como o de José Rodrigues, na Vila de União ou de Jesuíno Brilhante (o primeiro grande cangaceiro da história do Nordeste), que tomavam mais claramente o partido dos pobres e dos retirantes. Esses grupos assaltavam na estrada, tomavam os víveres e os distribuía “como se fosse cousa sua” assim como havia feito Robin Hood na velha Inglaterra.

¹⁷ Onde viviam dezenas ou centenas de bandidos, lugares de difícil acesso, que atraíam escravos fugidos, criminosos comuns, pessoas perseguidas pelo alistamento militar, etc. e eram protegidos pelo coiteiro, o coronel que mantinha relações com eles. “Esses ‘valhacoutos’ eram conhecidos pelos nomes de seus líderes: os Cesários, os Ilários, os Teixeiras, os Columins, etc.” DÓRIA, *O Cangaço*, p. 29.

O modo de vida do cangaço encerrou-se com a Revolução de 30, onde o governo se propunha a criar programas de defesa ao algodão e à criação do Instituto do Açúcar e do Alcool, proporcionando à região um crescimento econômico. Em contrapartida foi lançada uma Campanha de Desarmamento do Sertão, e como complemento, a Campanha de Combate ao Banditismo, com a proposta de perdão aos que entregassem as armas.

Os interventores puseram a prêmio a cabeça dos principais cangaceiros. Lampião, perseguido, viu-se obrigado a dividir o bando em três subgrupos: o primeiro chefiado por ele, o segundo por Corisco, o chamado Diabo Loiro, e o terceiro, o seu cunhado, Virgínio, apelidado de Moderno. (DÓRIA, O Cangaço, p. 77)

Lampião e seu bando de onze cangaceiros foram mortos em junho de 1938, quando um comerciante alagoano, Pedro Cândido, foi preso suspeito de ser fornecedor de Lampião. Após dura tortura, ele confessou sua ligação com o bandido e seu paradeiro. (p. 78)

Ato contínuo, a tropa caiu de surpresa sobre o esconderijo de Angicos e massacrou o pequeno grupo de onze cangaceiros: além do Rei do Cangaço, morreram Maria Bonita, Enedina, Luiz Pedro, Caixa de Fósforos, Elétrico, Mergulhão, Sexta-Feira, Diferente, Cajarana e um outro não identificado que ficou sendo chamado de desconhecido.

A temática do cangaço, porém, continuou viva na memória do sertanejo que via em Lampião a personificação da luta contra o inconformismo e as injustiças sociais. Os poetas populares cantavam as proezas dos heróis do sertão.

Assim, conforme DÓRIA (O Cangaço, p. 96), surge na Literatura de Cordel a temática do cangaço, sendo considerado o primeiro folheto com essa temática, *O Cabeleira*, de 1876, de Franklin Távora; depois, na Literatura Regional Nordestina, seguir-se-ão *Coiteios*, de José Américo de Almeida; *Os Cangaceiros*, de José Lins do Rego (...) até se culminar com a obra monumental de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*.

A partir da década de 60, a temática do cangaço é aderida pelo Cinema Novo com Glauber Rocha, e nas artes plásticas com Aldemir Martins.

A Literatura de Cordel, então, cumprindo o seu papel de literatura informativa, formadora de opinião, preserva a temática do cangaço com vários folhetos emitidos, um dos mais famosos é A Chegada de Lampião no Inferno.

c) Arquétipo do herói

Ariano Suassuna considera João Grilo um brasileiro que usa de sua esperteza para sobreviver, portanto, não é um personagem negativo, mas positivo e que representa a luta diária do povo brasileiro, é a figura do pícaro. O herói não pode vacilar, nem perder, ele é um herói. “*Os mitos têm sido considerados pelos estudiosos como típicos de sociedades arcaicas de populações ágrafas e pré-lógicas*”. (BENJAMIN, 2000, p. 89).

É partindo desse conceito que muitos estudiosos, segundo BENJAMIN, acreditam na extinção dos mitos com a introdução de novas tecnologias. Ou seja, aonde chega a tecnologia desaparece o mito. Porém, o trabalho da folk mídia é justamente não deixar que esses mitos e contos populares se percam no tempo, mas que sejam adaptados pela mídia e devolvidos ao público de massa.

João Grilo também é considerado na peça como um líder de opinião. Por vezes ele recebe uma mensagem e procura reinterpretá-la para os outros, até para o padre, claro que muitas vezes com o intuito de levar alguma vantagem, mas ele é um líder. MARQUES DE MELO, citando Beltrão, afirma que:

Luiz Beltrão verificou que o papel das lideranças grupais é exercido, no campo, cidades do interior ou nas periferias metropolitanas, por agentes folkcomunicacionais. Estes recodificam as mensagens midiáticas, reinterpretando-as de acordo com os valores comunitários. (BELTRÃO, 2001, p. 14).

Dentre algumas ocasiões, destacamos a cena do julgamento, do juízo final, onde ele pergunta a Jesus Cristo se há quatro vagas no purgatório, para o padeiro, sua esposa, o padre e o bispo, Jesus diz que sim, e João Grilo sugere que os quatro sejam enviados para lá, e Jesus consente o seu pedido. Porém, o interessante é que ele procurou até o último momento ajudar os outros, mas não conseguiu ajudar-se a si mesmo, pois não se achava digno.

A questão da ressurreição de João Grilo pode-se atribuir à continuidade do trajeto do herói. João Grilo é considerado anti-herói porque ele quebra com esse trajeto, ele morre, e segundo o “princípio do Herói”, este não pode morrer, do contrário não seria herói. Assim, Suassuna possibilita, após o martírio do herói do sertão, a possibilidade de retornar.

João Grilo: Confio, Nossa Senhora, mas esse camarada termina enrolando nós dois.

A Compadecida: Deixe comigo. (A Manuel). Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João.

Manuel: O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.

A Compadecida: Dê-lhe então outra oportunidade.

Manuel: Como?

A Compadecida: Deixe João voltar.

Manuel: Você se dá por satisfeito?

João Grilo: Demais. Para mim é até melhor, porque daqui para lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão.

(...)

João Grilo: Quer dizer que posso voltar?

Manue: Pode, João, vá com Deus.

Assim, o trajeto do herói é retomado, o que chamamos de literatura de gênero fantástico com o sub-gênero maravilhoso.

d) Provérbios populares e contos

Podemos dizer que Chicó representa o matuto que, a partir do que ouviu, procura falar bonito e contar causos e contos.

No conto do “pirarucu que pescou Chicó”, ele apresenta uma fórmula de escape das perguntas lógicas de João Grilo: *Não sei, só sei que foi assim*.

Chicó apresenta, ainda outros contos, como o do cavalo bento (p. 26), da mulher que teve um cavalo na Serra do Araripe (p. 26), a garrota e o boi (p. 28), a assombração de cachorro (p. 65), e outras mais.

Além dos contos, aparece na peça, também, o ditado popular, como: “Quem não tem cão, caça com gato”. Que podemos interpretar como, cada um deve improvisar com o que tem. Assim, podemos atribuir a Chicó o equilíbrio, o contraponto de João Grilo.

e) Burguesia

O padeiro é o presidente da Irmandade das Almas, é ele quem sustenta a Igreja, enviando pão e leite (p. 52). Percebe-se que na obra, quem sustenta financeiramente a Igreja, num ambiente de pobreza, é o Padeiro e o Major Antônio Moraes.

E é com eles que o Padre tem problemas: primeiro com o enterro do cachorro da mulher do padeiro, e depois, ao chamar o filho do Major Antônio Moraes de cachorro. Claro que com a articulação de João Grilo. Mas, o fato é que as duas situações em que o Padre se vê em apuros é com o poder estabelecido.

O Padeiro traz para a Igreja o pão e o leite, é sua oferta que auxilia no sustento dos clérigos. *Auto da Compadecida* (p. 52-54):

Mulher, furiosa: Quer dizer, quando era o cachorro do Major, já estava tudo pensado, para benzer o meu é essa complicação! Olhe que meu marido é presidente e sócio benfeitor da Irmandade das Almas! Vou pedir a demissão dele!

Padeiro: Vai pedir minha demissão!

Mulher: De hoje em diante não me sai de lá de casa nem um pão para a Irmandade!

Padeiro: Nem um pão!

Mulher: E olhe que os pães que vêm para aqui são de graça!

Padeiro: São de graça!

Mulher: E olhe que as obras da igreja é ele quem está custeando!

Padeiro: Sou eu que estou custeando!

Padre, apaziguador: Que é isso, que é isso!

Mulher: O que é isso? É a voz da verdade, padre João. O senhor agora vai ver quem é a mulher do padeiro!

João Grilo: Ai, ai, ai, e a senhora, o que é que é do padeiro?

Mulher: A vaca...

Chicó: A vaca?!

Mulher: A vaca que eu mandei para cá, para fornecer leite ao vigário, tem que ser devolvida hoje mesmo!

Padeiro: Hoje mesmo!

Padre : Mas até a vaca? Sacristão, sacristão!

(...)

Mas, não é hoje que os clérigos sofrem com conhecidos “donos de igrejas”. Haja vista, as constantes pelepas entre os Papas e os Imperadores. A luta pela detenção do poder, por

vezes, forçou a Igreja a submeter-se às aspirações do Estado, principalmente no que diz respeito às conquistas territoriais.

f) O Povo

Ariano Suassuna declarou em entrevista concedida no Salão de Idéias de BIENAL DE SÃO PAULO (2002), que convivemos com um Brasil dividido entre o Brasil Oficial e o Brasil Real. Para Suassuna, o Brasil Oficial é que permite ao cidadão seus direitos básicos de se alimentar bem, freqüentar uma escola, ter um emprego digno. Faz parte do Brasil Real o povo carente, que vive em miséria, sem o direito mínimo de alimentar-se três vezes por dia, representado no *Auto da Compadecida*, por João Grilo e Chicó. O objeto de desejo, que João Grilo persegue durante todo o desenvolvimento da trama, é o alimento. João Grilo é o representante do povo do Brasil Real, que vive a realidade da fome. Sem ninguém por ele, cada dia é dia de idealizar uma nova safadeza para conseguir o alimento do dia.

Outro personagem do povo, do Brasil Real, é Severino, que representa todo um Movimento do Cangaço que tornou-se forte no período da Grande Seca, onde os cangaceiros saqueavam os armazéns e levavam comida aos famintos. (ver no item: *O Movimento do Cangaço e o Banditismo Social*).

Percebemos na obra como um todo uma representatividade do povo brasileiro através dos personagens, que morrem sob prévio julgamento de Severino. É Severino quem os afronta mostrando o pecado de cada um.

g) Religiosidade Popular

A religiosidade popular é a forma de o povo expressar a sua fé em Deus. E essa fé é expressa no *Auto da Compadecida* em diversos momentos, dentre os quais podemos dar alguns exemplos, como segue:

João Grilo: O Padre João, porque que nesse filme Jesus nunca que aparece de frente?

Padre João: O vivente que olha para face de Deus morre.

João Grilo: Ave Maria! Já pensou se esse homem vira de repente pra cá!

Essa crença é inspirada em uma tradição bíblica citada pelo padre. No Antigo Israel temos duas tradições distintas: uma que o ser humano pode ver a Deus, como Isaías¹⁸ e outra, que o ser humano que ver a face de Deus morre, isso devido a sua glória, como Moisés que só viu a glória de Deus de costas e por uma fenda¹⁹. João Grilo, na sua simplicidade, expressa seu medo de que Jesus se vire de frente e que todos morram. Grilo não diferencia o ator, de Jesus. Para ele quem está ali é Jesus, o Cristo. Isso pela sua reação.

Outro ponto interessante, é que João Grilo trapaceia Severino dizendo que *“atira e toca a gaita”*, e que *“Padim Ciço tá esperano você”*, diz Chicó. Apesar de ter tido uma infância muito difícil, ser justiceiro, de ter matado muitas pessoas, de roubar ricos e dar aos pobres, Severino se encontra com todos aqueles que matou, no céu, inclusive com João Grilo, morto por um capanga de Severino. Este tinha sua fé, e respeitava Padim Ciço, assim como o temido e conhecido Lampião, o rei do cangaço.

Situações que ora questionam a posição da religião e ora lançam mão dela para defender-se, prevalecem o Catolicismo Popular Rural Nordeste (que é diferente do Catolicismo do Sul, que pela carência de padres há uma presença muito forte das rezadeiras e benzedoras, daí surgem diferenças concernentes à colonização do Brasil) (HOORNAERT, 1982), e mostrando o poder do dinheiro e daquele que o tem.

A religiosidade católica popular é expressa, por exemplo, no momento em que João Grilo clama à Nossa Senhora como última alternativa “daqueles que não têm ninguém por eles”. O clamor aos santos acontece, pois por terem sido humanos, entendem do sofrimento humano. E a discrepância entre a lei de Deus e a lei dos homens. Se dependesse da lei dos homens, Severino de Aracaju seria condenado ao Inferno, pelas mortes que praticou, porém

¹⁸ No ano em que faleceu o rei Ozias, vi o Senhor sentado sobre um trono alto e elevado... (Is. 6,1-10)

¹⁹ Moisés respondeu a Iahweh: “Rogo-te que me mostres a tua glória.” (...) E acrescentou: “Não poderás ver a minha face, porque o homem não pode e continuar vivendo. (...) Depois tirarei a palma da mão e meverás pelas costas. Minha face, porém, não se pode ver.” (Ex. 33,18-23)

foi o único absolvido sem passar pelo purgatório²⁰. Pois, foi a morte de seus pais que o absolveu. Comparado a muitos outros “severinos” do sertão (comparação com Morte e Vida Severina) ele teve seus motivos de revolta ao “sistema”. Porém, essa absolvição de Severino seria questionável hoje pelo alto grau de violência que vivenciamos. É um fato a ser discutido.

- Ato de Benzer

O Ato de Benzer no Nordeste e interior dos Estados brasileiros é uma prática muito importante e respeitada. Existe a crença em toda a Igreja Católica, por exemplo, de que a criança que morre sem ser batizada ou benzida, não entra nos céus.

O benzimento é uma crença popular muito forte, tanto que em algumas localidades de difícil acesso aos padres, as mulheres mais velhas das comunidades, muito respeitadas como autoridade nas vilas, eram chamadas para benzer as crianças, para tirar quebrante, ou quando estão se sentindo mal.

Esse ato é feito da seguinte forma: usando um galhinho de arruda ou erva santa Maria, a benzedeira vai rezando o Pai-Nosso e a Ave Maria, de forma a passar o galho de arruda sobre o corpo da pessoa fazendo o sinal da cruz. Após o benzimento, a mãe, ou a pessoa que levou o doente, é incumbida pela benzedeira de rezar um Pai-Nosso e dez Ave-Marias.

Já a rezadeira é aquela que “puxa” o terço em casa. A reza é combinada na casa de alguém que precisa de orações, a dona da casa convida para a reza as pessoas que quer, normalmente são parentes e vizinhos, e a rezadeira vem para “puxar a reza”, normalmente com um grupo de mulheres rezam a novena. Os livrinhos para a reza se pegam na Igreja, e são lidos pelas que sabem ler, pois a maioria é analfabeta, no sertão.

²⁰ A Igreja denomina *Purgatório* esta purificação final dos eleitos, que é completamente distinta do castigo dos condenados. A Igreja formulou a doutrina da fé relativa ao Purgatório sobretudo no Concílio de Florença e de Trento. **CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA**, São Paulo, Ed. Vozes/Ed. Loyola, 1993, p. 290.

As benzedoras e as rezadeiras tornaram-se importantes no nordeste devido à escassez de assistência sacerdotal no sertão. Por isso, desenvolveu-se ali uma religiosidade laica onde a mulher é, não somente referência religiosa, mas líder de opinião.

Não temos no *Auto da Compadecida* a rezadeira, como em *Morte e Vida Severina*, mas João Grilo pede ao padre que “puxe a reza”:

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

Padre, ajoelhando-se: Ave-Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres, bendito é o fruto de vosso ventre, Jesus.

- Promessa

A promessa é uma responsabilidade assumida pelo fiel católico que, ao lhe ser concedida a bênção solicitada em suas orações, deve ser cumprida.

Segundo o CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA (p. 553):

Em várias circunstâncias, o cristão é convidado a fazer *promessas* a Deus. O Batismo e a Confirmação, o Matrimônio e a Ordenação sempre as contêm. Por devoção pessoal o cristão pode também prometer a Deus este ou aquele ato, oração, esmola, peregrinação etc. A fidelidade às promessas feitas a Deus é uma manifestação do respeito devido à majestade divina e do amor para com o Deus fiel.

Vejamos no diálogo abaixo a promessa de Chicó a Nossa Senhora para a salvação de João Grilo (p. 173):

Chicó: Tem que eu, pensando que não tinha mais jeito, fiz uma promessa a Nossa Senhora para dar todo o dinheiro a ela, se você escapasse!

(...)

João Grilo: Ah promessa desgraçada, ah promessa sem jeito, Chicó!

(...)

Chicó: Não, João, tenho certeza absoluta: entrei na igreja, me ajoelhei e prometi.

A promessa de Chicó, porém, foi uma promessa em benefício de João para que ele conseguisse escapar da morte. Assim, o CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA (p. 553) traz uma outra definição para essa promessa, o voto:

O *voto*, isto é, a promessa deliberada e livre de um bem possível e melhor, feita a Deus, deve ser cumprido a título da virtude de religião. O voto é um ato de *devoção* no qual o cristão se consagra a si mesmo a Deus ou lhe promete uma obra boa. Pelo cumprimento de seus votos, o homem dá a Deus o que lhe prometeu e consagrou. Os Atos dos Apóstolos nos mostram S. Paulo preocupado em cumprir os votos que fizera.

Se a graça for atendida, a pessoa cumpre a promessa, rezando um Pai-Nosso e dez Ave-Marias, ou um terço. No *Auto da Compadecida* Chicó fez uma promessa de que se João Grilo escapasse, todo o dinheiro que tinha ficado com ele, seria entregue a Nossa Senhora. Vejamos (p. 201-202):

João Grilo: É, mas faltou quem me convencesse. Se fosse a outro santo, ainda ia ver se dava um jeito, mas você achou de prometer logo a Nossa Senhora! Quem se eu não escapei por causa disso? O dinheiro fica como se fosse os honorários da advogada. Nunca pensei que essa também aceitasse pagamento!

Chicó: João, veja como fala!

(...)

João Grilo: Entrego. Palavra e palavra e depois estive pensando: quem sabe se a gente, depois de ficar rico, não ia terminar como o padeiro? Assim é melhor cumprir a promessa: com desgraça a gente já está acostumado e assim pelo menos não se fica com aquela cara.

Chicó: É mesmo.

Com a benção recebida a promessa deve ser cumprida, senão pode acontecer a “vingança” do santo, como por exemplo, a pessoa ficar doente, ou alguém da família falecer. O cumprimento da promessa deve ser feito de qualquer maneira. Por mais que João Grilo fosse safado, trapaceiro e mentiroso, tinha muito respeito e consideração por Nossa Senhora, o que o fez concordar com Chicó e entregar todo o dinheiro à Santa, em gratidão pela sua salvação, ou sua melhora.

- Agouro

É o desejo que aconteça alguma coisa de mal a alguém. *Chicó: João, deixe de agouro com o menino, que isso pode se virar por cima de você.* Conforme CÂMARA CASCUDO (Dicionário de Folclore, p. 24-25):

Abusão. O mesmo que superstição, agouro, credices. As Ordenações Filipinas (livro V, título 3, § - 3) definem a abusão como “...as superstições dos que abusam ou usam mal de várias coisas, por sua natureza desproporcionadas para o fim que intentam como são: benzer com espada que matou homem, ou que passou no Douro e Minho três vezes; passar doente por marchieira ou lameira virgem; cortar rolos em figueira baforeira; cortar sobro em limiar da porta, dar a comer bolo para saber parte de algum furto; ter mandrágoras em suas casas com esperança de ter valimento com pessoas poderosas; passar água por cabeça de cão, para saber algum proveito, etc.”

h) Simonia

O tema da *simonia* trouxe um certo desconforto para os padres. Para que possamos entender um pouco melhor esse tema no *Auto da Compadecida*, vejamos o que diz a ENCICLOPÉDIA HISTÓRICO-TEOLÓGICA DA IGREJA CRISTÃ. (vol. III, N-Z. 1990, p, 342):

Simonia. Consiste no ato deliberado de comprar ou vender algo espiritual ou anexo ao espiritual. O nome provém de Simão, o Mago, que procurou comprar dos apóstolos certas graças espirituais, conforme é narrado nos Atos dos Apóstolos.

Simoníacos. (Seit.) Seguidores do mago Simão, representante do messianismo samaritano nos primórdios do cristianismo e considerado pai do gnosticismo. Professavam uma doutrina ascética, escatológica e sincretista, tendo-se envolvido com os apóstolos que os desmascararam (At. 8).

Tempos depois, a Igreja Católica sofreu com estes tipos de colocações pelos intelectuais humanistas como o holandês, Erasmo de Rotterdam, pela venda de indulgências com o objetivo de se construir a Basílica de São Pedro, o Vaticano. Isso pelas constantes romarias que se faziam a terra santa, conforme JUSTO GONZALEZ (A Era dos Altos Ideais, 1993, p. 48).

Desde o século IV as peregrinações até a Terra Santa tinham ficado cada vez mais populares. Já antes surgira o costume de visitar os túmulos dos mártires no aniversário da sua morte. Agora o Império era cristão, e era possível fazer peregrinações mais longas, até a Terra Santa ou Roma, onde descansavam os restos mortais de São Pedro e São Paulo. A mãe de Constantino, Helena, creu ter descoberto em Jerusalém os restos da “Vera cruz”. Esta descoberta, e as basílicas que ela e vários imperadores mandaram construir, aumentaram a fascinação dos cristãos pela Terra Santa.

A Alemanha ainda sofria com a transição do feudalismo para o pré-capitalismo. Politicamente os alemães eram fragmentados, não formando uma nação única. Esta fragmentação fazia com que a Alemanha fosse alvo da exploração do país pelo clero romano, através de cobranças de impostos, esmolas e da venda de relíquias e indulgências.

A questão das indulgências foi o pivô para o estouro da Reforma Religiosa na Alemanha, em 1517. Na ENCICLOPÉDIA DE BÍBLIA, TEOLOGIA E FILOSOFIA (2001, p. 316), temos um breve histórico da primeira indulgência e a que se destinava.

Na primeira indulgência indisputada de que se tem notícia, o papa Urbano II, em 1095, prometeu a todos quantos fossem a Jerusalém, na primeira cruzada (...), que nessa viagem podia ser contada ‘em lugar de toda e qualquer penitência’.

Com relação ao objetivo das Cruzadas, JUSTO GONZALEZ (1993, p. 47) afirma que o principal intento da Igreja era “*derrotar os muçulmanos que ameaçavam Constantinopla, salvar o Império do Oriente, unir de novo a cristandade, reconquistar a terra santa, e em tudo isto ganhar o céu*”. Assim, quem se dispusesse a ir às Cruzadas, tinha a remissão plena de seus pecados, o que estimulou muitos camponeses que tinham dívidas de impostos a guerrear em favor da fé.

A Igreja insistia em conquistar a Síria e a Palestina, mas seus objetivos eram mais políticos que religiosos. KOSMINSKY (s/d., p. 81) diz que: “*O clero exigia a reconquista do ‘sepulcro do Senhor’ das mãos dos infieis (muçulmanos). Na realidade a igreja contava com uma expedição triunfal ao Oriente para aumentar suas riquezas e elevar seu prestígio*”.

O Papa Leão X, tendo como objetivo a construção da Basílica de São Pedro, e para pagamento de artistas como Michelangelo, Rafael e outros grandes nomes da Renascença, autorizou a venda de indulgências na Alemanha dividida, onde era grande a credence popular no perdão dos pecados através deste tipo de aquisição. (CAIRNS, 1995, p. 213).

Nessa época, os judeus eram proibidos de trabalhar com atividades produtivas, restando-lhes as profissões liberais, como a medicina e a economia. Assim, o dinheiro, considerado impuro pela interpretação cristã, era colocado nas mãos dos judeus.

O autor JACQUES LE GOFF, em seu livro *A Bolsa e a Vida: A usura na Idade Média* (1989, p. 36) trabalha justamente a relação entre a economia e a igreja na Idade Média, conta que no Concílio de Latrão (1215) foi promulgada a seguinte lei:

Querendo dessa maneira impedir aos cristãos de serem tratados desumanamente pelos judeus, decidimos (...) que, **se sob um pretexto qualquer**, os judeus exigirem dos cristãos juros pesados e extorsivos, todo o comércio entre os cristãos e eles será proibido até que os tenham ressarcido. (grifo meu)

Dessa forma, segundo JACQUES LE GOFF, o dinheiro do pagamento das indulgências e impostos recebido pela Igreja Católica, serviria para quitação de dívidas com os judeus, que foram se tornando cada vez mais ricos, devido aos juros e à usura (juros sobre os juros). Assim, os judeus se tornaram os maiores banqueiros do mundo.

Então, Martinho Lutero, que se revoltou contra os abusos do papado, principalmente a venda de indulgências, afixou na Catedral de Wintenberg, em 31 de outubro de 1517, as suas 95 teses (nesta data é comemorado o Dia da Reforma Protestante), onde declara sua indignação com o abuso papal e o domínio de Roma sobre a Alemanha. (CAIRNS, 1995, p. 235). Há que se ressaltar que a primeira Bíblia a ser traduzida para o vernáculo foi tradução de Wycliff, a Stuttgart. Ainda com relação ao comércio religioso, Erasmo de Rotterdam (1497-1543) escreve (*O elogio da loucura*, p. 93):

Persuadidos dos perdões e das indulgências, ao negociante, ao militar, ao juiz, basta atirarem a uma bandeja uma pequena moeda, para ficarem tão limpos e tão puros dos seus numerosos roubos como quando saíram da pia batismal. Tantos falsos juramentos, tantas

impurezas, tantas bebedeiras, tantas brigas, tantos assassínios, tantas imposturas, tantas perfídias, tantas traições, numa palavra, todos os delitos se redimem que se julga poder voltar a cometer de novo toda sorte de más ações. (...)

O elogio da loucura, uma das obras mais importantes do século XVI, expressava além de uma sátira a sociedade de seu tempo, seu desejo de uma religião equilibrada entre a fé e a razão, doutrina defendida por São Thomás de Aquino. Tal era sua indignação com os papas que escreveu (*O elogio da loucura*, p. 158-159):

(...) Eu desejaria saber, porém, se haverá para a igreja inimigos mais perniciosos do que esses ímpios pontífices, os quais, em lugar de pregar Jesus Cristo, deixam no esquecimento o seu nome e o põem de lado com leis lucrativas, alteram a sua doutrina com interpretações forçadas e, finalmente, o destroem com exemplos pestilentos.

Além disso, assim como a Igreja cristã foi fundada com sangue, confirmada com sangue, dilatada com sangue, assim também os papas a governam com sangue, como se nunca Jesus Cristo tivesse existido para protegê-la e sustentá-la. A guerra é, por natureza, tão cruel, que muito mais conviria às feras do que aos homens; tão insensata que os poetas a atribuíram às fúrias do inferno; tão pestilenta que corrompe todos os costumes; tão iníqua que a fazem melhor perversos ladrões do que homens probos e virtuosos; finalmente, tão ímpia que nenhuma relação possui com Jesus Cristo nem com sua moral. Isso não impede que alguns pontífices abandonem todas as funções pastorais para congregar-se inteiramente a esse flagelo da humanidade. Entre esses papas guerreiros, encontram-se até velhos que agem com todo o vigor da juventude, que nenhuma consideração têm pelo dinheiro, que suportam corajosamente a fadiga e não têm o menor escrúpulo em fazer subverter as leis, a religião e a humanidade. Mas não faltam eruditos aduladores para dar a esse manifestíssimo delírio o nome de zelo, piedade, valor. E acham razões para provar que desembainhar a espada e cravá-la no coração de um irmão não é absolutamente infringir o grande mandamento da caridade para com o próximo.

A dignidade de uma sociedade, onde os comerciantes eram desonestos, a nobreza arrogante e religiosos corruptos, estava comprometida na época, e tudo isso, refletia-se na literatura e no teatro. Tal fato é verdadeiro, que houve a necessidade de, no Concílio de Trento, ser promulgada a censura dos Bispos, publicada em 1564, sob o título *Index librorum prohibitorum* (Índice de livros proibidos). TUFANO (1991, p. 164)

Em Portugal, desde 1517 existia a Censura do Ordinário ou Episcopal, feita pelos bispos. Ao ser estabelecida a Inquisição, em 1536, passou também a ser exigida a aprovação do Santo Ofício para a publicação de livros. Gil Vicente teve obras suas no Índice e o poema *Os Lusíadas*, de Camões, também precisou de autorização para ser publicado.

Gil Vicente recria um teatro a partir de tipos representativos de sua sociedade, sendo tão crítico quanto os intelectuais de sua época, porém, utilizando-se de linguagem e meios populares.

i) Pecados Capitais

Suassuna nos revelou, em entrevista exclusiva, que sua intenção era elaborar sete peças, cada uma tendo como tema um dos pecados capitais. Para ele o tema dos “pecados capitais” é universal, portanto, seria inteligível por outros países e culturas.

Conforme SCHLESINGER (*Crenças, Seitas e Símbolos Religiosos*, 1983, 119), os Sete Pecados Mortais, também chamados Capitais são:

(...) a soberba, a cobiça, a concupiscência, a inveja, a glotonaria, a ira e a preguiça. K. E. Kirk ressalta que devem ser entendidos como pecados “capitais” ou “radicais” ao invés de “mortíferos” ou “mortais” (...). A lista representa uma tentativa de enumerar os instintos

primários que têm a maior probabilidade de dar origem ao pecado. (...) No escolasticismo medieval, vieram a ser alvo de muita atenção (cf. esp. Aquino, *Suma Teológica*, II, ii).

Assim, o *Auto da Compadecida* é tratado pelo autor como uma rapsódia em que ele trata de uma forma geral o pecado e a moralidade.

j) Padim Ciço

O Padre Cícero Romão Batista nasceu na cidade do Crato, no Estado do Ceará, no ano de 1844 e morreu em 1934. Ordenou-se sacerdote no ano de 1870, dois anos após fixa residência em Juazeiro do Norte, que era uma pequena vila. O Padre Cícero foi convidado pelos fazendeiros da região para trabalhar como capelão das Fazendas, mas seu intuito era regressar à Fortaleza para lecionar no Seminário Diocesano.

Para muitos autores o Padre Cícero entrou na política, mas ao contrário, conforme NERI FEITOSA (O Padre Cícero e a opção pelos pobres, 1984, p. 62) foi a política que ingressou na sua vida. Sua influência na política se deve ao fato de que a Igreja havia suspenso seus atos sacerdotais. Para não ficar ocioso, Padre Cícero envolveu-se como político para poder atuar no meio da população nordestina.

A sua atuação pastoral aos sertanejos o tornou conhecido, porém, o milagre o tornou benquisto e admirado do povo elevando-o a categoria de místico, ainda vivo. O Padre Cícero é considerado um místico e visionário, segundo a linha dos profetas bíblicos. Um homem praticante de exercícios piedosos e que também alimentava seu carisma através do compartilhar de seus sonhos, visões e comunicações com o sobrenatural.

Tornou-se conhecido através de uma celebração eucarística, onde a hóstia verteu sangue na boca de uma beata, cujo nome era Maria de Araújo. O milagre foi público tendo sido

observado e atestado por dois médicos e um farmacêutico. O fato ocorreu primeiramente em 6 de março de 1889, em Juazeiro do Norte.

Padre Cícero, portanto atuou como capelão dos pobres inclusive durante a tragédia da Grande Seca de 1877 a 1879. Conforme NERI FEITOSA (O Padre Cícero e a opção pelos pobres, 1984, p. 25-26)

Com o correr dos anos, a casa do Padre Cícero tornou-se a casa de todos: dos mendigos que recebiam da mordoma beata Mocinha a ajuda conveniente, do governador do Estado, dos Deputados, dos oficiais, dos políticos, dos padres (por entre 20 e 30 pessoas), e comerciantes, estrangeiros. A casa do Padre Cícero era uma festa constante para todos. (...) Não só por natureza, mas por virtude, o Padre Cícero era alegre e comunicativo, risonho e afetuoso, acessível e sem bondade.

Por sua influência social como padre foi apelidado de chefe político e coronel. Ele ensinou a ser coronel, combatendo a espoliação o encabrestamento eleitoral, a vingança e o banditismo bem alimentados e crescidos no meio social caririense. Têm-se notícia de que em disputas de coronéis, ele conseguiu evitar o confronto e o derramamento de sangue entre famílias (O Padre Cícero e a opção pelos pobres, 1984, p. 170):

Em 1911, o Padre Cícero desarma os 25 cangaceiros do Dr. Augusto Santa Cruz, chefe político de “A Lagoa do Monteiro”, mandou vender os rifles e a munição, e botou os capangas para trabalhar na serra do Araripe. Ao dr. Santa Cruz mandou que vendesse suas terras, onde queria confrontar-se com o dr. João Machado, e que comprasse a fazenda do dr. Madeira com 400 cabeças de gado, até as circunstâncias serem favoráveis e os tribunais se pronunciarem sobre seus direitos.

Até entre os cangaceiros Padre Cícero era respeitado, e conseguiu evitar muitas desgraças dialogando com os temerosos “bandidos”, correndo a crença de que ele era poderoso para amansar “as naturezas criminosas”:

De volta ao Juazeiro, o Padre Cícero levou consigo Antonio Vaqueiro, célebre cangaceiro da família Carvalho, inimiga tradicional dos Pereira. Chegado ao Cariri, eis que o bandido regenerou-se, não chegando mesmo a tomar parte nas lutas desde então ocorridas no Juazeiro. Mesmo para os incrédulos diz Xavier de Oliveira, foi esse um dos milagres reais do Padre Cícero.

Caso igual deu-se com Chicó Pereira:

Até Chicó Pereira, um dos mais famosos cangaceiros do nordeste, refugiou-se, por uns tempos, em Juazeiro, em 1922, para onde foi com toda a família, na crença de que Padre Cícero tem o dom dado por Deus pra amansar as naturezas criminosas.

Para Padre Cícero, o banditismo era um flagelo diabólico que assolava o sertão e considerava os bandidos, verdadeiras feras. Inclusive, tem-se a notícia de que Lampião era devoto de Padre Cícero, o que aparece no *Auto da Compadecida* (p. 125-126), sendo Severino o representante do cangaço:

Severino: E que foi que Padre Cícero lhe disse?

Chicó: Disse: “Essa é a gaitinha que eu abençoei antes de morrer. Vocês devem dá-la a Severino, que precisa dela mais do que vocês.”

Severino: Ah meu Deus, Só podia ser Meu Padrinho Padre Cícero mesmo. João, me dê essa gaitinha!

(...)

João Grilo: Eu lhe dei uma oportunidade de conhecer Meu Padrinho Padre Cícero e você me paga desse modo!

Severino: De conhecer Meu Padrinho! Nunca tive essa sorte. Fui uma vez ao Juazeiro só para conhece-lo, mas pensaram que eu ia atacar a cidade e fui recebido a bala.

Até hoje, a beatificação do Padre Cícero está em processo. Mas isso não interfere na fé do povo nordestino que vê na imagem do Padre Cícero um representante divino, que viveu a realidade da Grande Seca e que foi solidário com o discriminado povo nordestino.

1) Preconceito

Manuel: Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, proque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu Jesus, nasci branco e quis ser judeu, como podia ter nascido preto. Para mim, tanto faz um branco como um preto. **Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?**

Na elaboração da peça Jesus seria branco, ou moreno. Suassuna não havia pensado em colocar o personagem Jesus como negro. A idéia surgiu quando ele, assistindo a uma reportagem na televisão sobre a introdução de crianças negras nas escolas de brancos nos Estados Unidos. Há que se ressaltar que nos Estados Unidos havia escolas para negros e escolas para brancos. No momento em que uma mãe negra conseguiu uma vaga para sua filha na escola dos brancos, houve uma manifestação popular muito forte. Em entrevista exclusiva que nos concedeu, Suassuna coloca que:

Eu vi na televisão uma mulher dizer com tanto ódio: Jesus foi o primeiro segregacionista. Nesse momento eu estava escrevendo a peça, aí eu disse: agora Jesus vai ser negro, ia ser branco. Mas agora vai ser negro.

Assim, Suassuna resolveu que Jesus, ou Manuel seria negro. Sua indignação ao preconceito expresso através do rosto daquela mãe branca, nos Estados Unidos, lhe estimulou a realizar uma mudança simples, mas consideravelmente crítica e anti-racista.

m) Justiça x Injustiça

É nítido o clamor por justiça que a peça *Auto da Compadecida* exala. Inconformismo com injustiças sociais, privilégios de alguns, enquanto a população clama por um pedaço de pão, como João Grilo. O próprio Severino revela sua noção de Justiça vs Injustiça (p. 126):

Não pode ser, João. Eu matei o bispo, o padre, o sacristão, o padeiro e a mulher e eles morreram esperando por você. Se eu não o matar, vêm-me perseguir de noite, porque será uma **injustiça** com eles.

n) Moralidade x Imoralidade

É interessante este tema, pois João Grilo consegue desmascarar as pessoas, mostrando a fachada de moralidade com a prática da imoralidade dos personagens. Primeiro, vejamos a fala do Padre em relação a benzer o cachorro da mulher do padeiro (p. 32-33). Antes: Que maluquice! Que besteira! Não benzo de jeito nenhum. Depois, quando João Grilo diz que o cachorro é do Major Antonio Moraes: Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus.

A imoralidade também é passada através de Dora. Adúltera, personificação da luxúria, ela insinua-se ao cangaceiro, que a repreende:

Mulher: É, sou casada com essa desgraça aí, mas estou tão arrependida! Só gosto de homens valentes e esse é uma vergonha.

Severino: Vergonha é uma mulher casada na Igreja se oferecer desse jeito. Aliás já tinha ouvido falar que a senhora enganava seu marido com todo mundo.

Momento em que o padeiro descobre: *O que? É possível?* E João Grilo traz a comicidade com o objetivo de amenizar a carga de indignação, denuncia o amigo colocando em uma “embrulhada”. João Grilo: *Está aí, Chicó que o diga.* Chicó: *Eu?*

o) Mulher

A obra de Ariano Suassuna traz apenas duas mulheres no enredo: a mulher adúltera e Nossa Senhora, ou seja: a pecadora e a santa. As dualidades da representatividade entre o bem e o mal estão imbuídas nestas personagens que trazem o sagrado e o profano, a santidade e a luxúria. Repetindo o trecho acima citado, Dora insinua-se a Severino e afirma que gosta só de homens valentes e o seu marido é uma vergonha.

Nos CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (2000, p. 27), Ariano Suassuna diz que acrescentou a *Compadecida*, pois sentia falta da divindade feminina (e não virgindade como foi publicado, segundo o próprio Ariano, que corrigiu à mão no meu próprio CADERNOS(...)):

Mas deixa eu voltar para a questão que levantou tudo isso, a presença feminina na minha obra. Eu não sei se vocês repararam, mas eu acho que o Deus dos calvinistas é excessivamente parecido com o Deus dos judeus, quer dizer, é um Deus muito masculino e paterno. E eu sentia falta da presença feminina e materna, da virgindade, está certo? Foi isso que eu procurei na Igreja Católica através da figura de Nossa Senhora – e é aí que eu digo a vocês que, numa peça como *Auto da Compadecida*, a presença feminina é fundamental. Ela está lá, bastante marcada, para dar o equilíbrio, entende? Pronto. Agora vou lhes dizer outra coisa: quando eu comecei a me aproximar do Deus Criador, me faltava uma coisa – me faltavam as mulheres. Foi nisso que minha mulher, Zélia, desempenhou um papel importantíssimo – e ela era católica. (...)

Para Ariano Suassuna, a mulher vem trazer equilíbrio com a compaixão, a ternura, a compreensão, o sentimento, a expressão do amor.

p) Morte

É verdade, o cachorro morreu. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre.

Não podemos deixar de citar este discurso de Chicó sobre a morte (p. 56). Uma crítica existencial sobre a morte. A morte é um tema existencial.

Tema presente e difícil de se lidar, pois o sentimento da perda do pai na infância permeia toda a obra de Ariano Suassuna. Nos CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (p. 26), ele fala dos livros que leu na adolescência, e um deles lhe marcou muito, *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski. E lá ele encontrou uma frase que o fez entrar em crise (no seu sentido original **crisiV**, de crise, crítica, reflexão sobre conceitos pré-concebidos), vejamos o que Suassuna diz:

Na adolescência, rompi com tudo. Quando li *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski, encontrei uma frase que foi decisiva para mim. Lá estava escrito que *se Deus não existisse tudo era permitido*. Eu achava que nem tudo era permitido, então, pensei, isso quer dizer que Deus existe. Comecei a olhar Deus de outro modo e, ao conhecer a obra de Miguel de Unamuno, me tomei de admiração por ele, que era um

católico heterodoxo, exatamente como eu precisava (pois Dostoiévski era um católico ortodoxo). Pois bem: protestante ou católico, ortodoxo ou heterodoxo, não importa, todos eles lidam com a morte do mesmo modo, quer dizer, aceitam porque acreditam na existência de Deus. Eu digo com franqueza: não foi fácil, para nenhum de nós, aceitar o assassinato do meu pai, mas minha mãe não queria que a gente se alimentasse de ódio. Ela não disse, irresponsavelmente, durante muito tempo, que perdoava o assassino de papai. Demorou muito para que ela um dia chegasse e dissesse que tinha perdoado o criminoso. (grifo meu)

O apelo de João Grilo à sua Santa de devoção, Nossa Senhora, a *Compadecida*.

João Grilo: Um momento, um momento. Antes de respondermos, lembrem-se de dizer, em vez de “agora *e* na hora de nossa morte”, “agora *na* hora de nossa morte”, porque do jeito que nós estamos, está tudo misturado.

Todos: Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora na hora de nossa morte. Amém.

A *Compadecida*: Não precisava fazer a modificação, João. Eu entenderia.

De modo muito interessante, precisamos ressaltar que existem dois personagens do *Auto da Compadecida* que não morrem são: Chicó e o Major Antônio Moraes. Este último o símbolo do poder e o outro, Chicó, representante do povo.

Na época da paixão de Cristo é muito comum o auto-flagelo, como participando do sofrimento de Cristo, identificando-se com ele. Podemos fazer uma analogia entre João Grilo e Jesus, ambos foram subversivos ao sistema da época, ao *nomos* (ordem social estabelecida, “*O Dossel Sagrado*”, PETER BERGER) estabelecido na época, foram mortos (Jesus pelo Império com articulação dos saduceus e fariseus do sinédrio), e João Grilo pelo capanga de “Severino” justiceiro, e ambos ressuscitaram, posteriormente, o que percebemos que a literatura de cordel recebeu algumas vezes, influência da tradição cristã.

q) Visão dualista da realidade

Percebemos também no *Auto da Compadecida*, a presença da dualidade moral x imoral, certo x errado, santo x pecador, bem x mal, que é uma herança medieval.

A tensão está na questão maniqueísta. Na realidade, Ariano Suassuna vai ressaltar o mundo medieval do Sertão do Brasil, sua noção maniqueísta do bem e do mal – Maniqueu séc. IV d.C., sendo o diabo a figura de um excelente promotor querendo levar as almas do padeiro, sua esposa adúltera, o Bispo e o padre acusados de simonia, o cangaceiro Severino (nome que nos lembra de tantos “severinos” de Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, como também, do “terror do nordeste”, o famoso Lampião), todos para o inferno em chamas; e, por outro lado, a misericordiosa Nossa Senhora, mãe de Jesus Cristo, intercessora dos fracos, dos pobres, “daqueles que não têm ninguém por eles”, que é a que leva o nome da obra, a *Compadecida*. Percebemos que as questões a serem julgadas são de cunho moral e existencial, outros, pecados de sua condição social.

Conforme MÁRCIA ABREU (1999, p. 67), a preocupação central dos cordéis lusitanos é a busca do bem, que está sempre em luta com o mal, portanto não há interesse pela condição social, política ou econômica. “O sucesso dessa ‘fórmula’ pode ser percebido pela quantidade de edições dos textos comentados, que se repetem ao longo dos séculos”, tal foi a importância da literatura de cordel lusitana.

3.3.5. Tempo e espaço

O *Auto da Compadecida* não traz explicitamente um tempo, mas um momento histórico que podemos utilizar como referência à nossa pesquisa.

O tempo não é considerado muito importante, sendo a maioria dos textos escritos presente e atemporais. Percebe-se uma alienação no que diz respeito à localização no tempo e no espaço.

O movimento do cangaço é uma marca que podemos utilizar como referencial temporal, surgindo em torno de 1870 até a morte do lendário Lampião e seu bando em 1938. Nessa época também circula a moeda “contos de réis” e o “tostão”.

Outro sinal é o Jesus negro, que foi utilizado como crítica a reação racista nos Estados Unidos. Quando do escândalo das mães brancas fazendo manifestações anti-negros na frente de uma escola que recebeu e matriculou uma menina negra como aluna.

Assim, podemos dizer que mesmo os temas sendo universais, não podemos dizer que a peça é atemporal, pois o autor nos dá pistas da época, visto que a peça foi escrita em 1955.

3.3.6. *Metáfora*

A metáfora é um recurso estilístico muito usado quando se deseja a ampliação do significado literal, ou da denotação. A conotação, que é a linguagem metafórica e ambígua, proporciona uma riqueza de significação trazendo alterações na produção de sentido, levando em consideração as Condições de Produção. Vejamos o que KAISER (Análise e Interpretação da Obra Literária, 1976, p. 133) diz a respeito da conceituação desta figura de linguagem:

A metáfora é um dos meios mais eficazes para a ampliação do âmbito de significação e para pôr em movimento aquele que entra nele. Ao mesmo tempo, é precisamente pela metáfora que se torna claro não possuírem as palavras só o seu respectivo significado, mas ainda energias sugestivas, valores “sociais”, idéias secundárias de todo o gênero, etc.

Ou seja, a metáfora possibilita a variação expressão/conteúdo. Vejamos o que diz o texto do *Auto da Compadecida* (p. 80):

João Grilo: Muito bem, se é assim, eu falo. Por que Vossa Reverendíssima me chamou de safado?

Padre: Porque você é um **amarelo** muito safado.

João Grilo: Pois se esqueceram de botar isso na minha certidão de idade! (grifo meu)

Por exemplo, o termo “amarelo”, quando relacionada a João Grilo, refere-se a um tipo físico encontrado no Nordeste, conforme LUYTEN (Sistemas de Comunicação Popular, p. 57).

O termo *amarelo* ou *amarelinho* é designativo do habitante do interior. Devido a doenças endêmicas, muitas pessoas de baixa renda apresentam feições pálidas ou amareladas. Já o *Herói Amarelinho* é a pessoa pobre e fraca que, no entanto, vence os poderosos pela astúcia. É muito encontrado na literatura popular.

Já no momento do Juízo Final, aparece uma outra metáfora. Vejamos: “*Encourado: Você acha pouco? Eu não estou vendo os olhos dele, porque estou de costas, mas pressinto essas coisas. A situação está favorável para mim e preta para vocês.*” (grifo meu). No texto, a palavra preta, nos remete a ampliação do significado para designar uma “situação difícil”. Assim, o entendimento do enunciado depende das condições de produção do discurso, e que os interlocutores compartilhem de um mesmo sistema lingüístico (mesma língua) e que tenham o mesmo contexto cultural, para que o processo comunicativo encontre êxito. Ou seja, o contexto será determinante na significação do discurso conotativo. Vejamos o que diz A SCHAFF, (in: ENI ORLANDI, 1966, p. 94):

A semântica de A. Schaff (1966), que não prescinde do conceito de comunicação, coloca marcos importantes acerca da natureza da linguagem e sua relação com o pensamento e a realidade. A comunicação efetiva, segundo ele, é antes de tudo compreensão (condição necessária, mas não suficiente), mas além de se compreender um enunciado da mesma maneira, para que haja comunicação efetiva é preciso que os interlocutores partilhem as *convicções* relativas a ele.

Para uma comunicação efetiva é necessário, além do entendimento do enunciado, a compreensão da mensagem, o que torna a comunicação eficaz entre os interlocutores.

CAPÍTULO IV

O “AUTO” DE GUEL ARRAES

Influências Modernistas no Cinema brasileiro

A Semana de Arte Moderna, que aconteceu em 1922, incitou em alguns escritores uma aversão a tudo o que era estrangeiro, mais precisamente europeu. Era o movimento xenofóbico e nacionalista que estava aflorando-se na década de 20, e que se estendeu pelas próximas décadas.

O movimento nacionalista foi tão forte no Brasil, que refletiu-se nas Artes Plásticas com Tarsila do Amaral, na literatura com Mário de Andrade, na música surge mais tarde o movimento Tropicalista com Gil, Caetano e muitos outros artistas que apresentavam o Brasil ao brasileiro com fortes críticas sociais e políticas. O movimento modernista tinha como proposta apresentar o Brasil. Isso tudo vai se refletir, também, na arte cinematográfica.

Época do regime militar, surge no Brasil o Cinema Novo. A indústria cinematográfica percebeu que poderia utilizar-se dos recursos massivos para apresentar ao Brasil, um Brasil desconhecido. Através do cinema, o brasileiro pode, então, descobrir o Brasil. Paralelamente ao Cinema *Nouvell* na França, os italianos apresentavam um cinema neo-realista com temas do pós-guerra.

Glauber Rocha, ícone do Cinema Novo no Brasil, apresenta *Terra em Transe* (1967). Posteriormente, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas* formam a chamada “tríade de ouro”, apresentando o Brasil real.

A Literatura de Cordel começa a aparecer no cinema com “*Deus e o diabo na Terra do Sol*” com algumas características marcantes do Cinema Novo:

- a) Fica explícito o valor positivo do povo explorado - nos três filmes o povo apresentado são camponeses, não aparecendo o Brasil urbano.
- b) O sertão é o espaço do povo nas três obras
- c) É mostrada a tradição de cultura popular: uma mistura de cordel com cultura erudita
- d) Tradição de rebeliões no Nordeste
- e) O messianismo e o cangaço aparecem através dos mitos e cordéis de Lampião, Padre Cícero e Antonio Conselheiro.

Apesar de *O Auto da Compadecida* ser uma obra regionalista, contém temáticas universais e problemas brasileiros, e não somente nordestinos, como a fome e a miséria. Assim, a obra de Suassuna escrita em 1955 agora adaptada por Arraes está tão atual, quanto em sua época. O cinema de Arraes conta com a realidade atrelada a ficção trazendo um toque mágico do gênero fantástico, mostrando a grande diferença entre Suassuna e os autores regionalistas: a preservação do mundo fantástico, que ficou perdido na dura realidade do sertão expressa pelos diretores do Cinema Novo. Arraes permite a realidade com comicidade, lançando mão do drama (trágico e cômico atrelados) possibilitando o humor em uma obra que mostra de forma crítica a realidade.

GUEL ARRAES

O Diretor da microssérie, que depois foi para as telas cinematográficas, é Miguel Guel Arraes Filho. Guel Arraes, como é comumente chamado, nasceu em Recife é filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes. Devido à atividade política de seu pai, viveu no exílio de 1969 a 1979, na Argélia e na França. Em 1972, matriculou-se no curso de

Antropologia na Universidade de Paris VII. Ingressou no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido por Jean Rouch, mestre do *cinema vérité*.

O estilo do documentarista francês integrava ficção e realidade, o que pode explicar o estilo de seu discípulo Guel Arraes. Os primeiros trabalhos de Guel Arraes aconteceram em parceria com Ricardo Lua em Paris, 1979, eram documentários em *super-8*, dirigiu quatro curtas e um média-metragem intitulado *Barbes Palace*.

Guel Arraes²¹ que iniciou sua carreira na televisão em 1981 como co-diretor na novela *Jogo da Vida* de Sílvio de Abreu. Dois anos depois, em 1983, dirigiu *Guerra dos Sexos*, uma novela com um tom, acentuadamente, humorístico, e um ano depois, 1984, dirigiu *Vereda Tropical*. A partir de 1985, Guel dedicou-se a série jovem/juvenil *Armação Ilimitada*, que ficou na tela até o ano de 1988, com muito sucesso. A TV Pirata também foi criada e dirigida por Arraes, gerando em torno de 100 adições e tornando-se um marco da televisão brasileira.

Em 1991, Guel através de seu núcleo formado por roteiristas, atores e técnico, levou ao ar *Doris para Maiores*, que se tornou um programa de jornalismo humorístico *Casseta & Planeta*, com direção de José Lavigne. E em 1991/92 criou o Programa Legal, o maior sucesso da temporada.

No próximo ano, em 1993, Guel começa a interessar-se por um tipo de dramaturgia especial tomando por base clássicos da literatura e do teatro adaptando-os para a TV, como *Memórias de um Sargento de Milícias*, *O Besouro e a Rosa*, *O Mambembe*, *Lisbela e o Prisioneiro*, *O Coronel e o Lobisomem* e *o Auto da Compadecida*.

A *Comédia da Vida Privada* também deve ser um destaque dentre suas realizações, com roteiro de Jorge Furtado, João Falcão, Guel realizou as adaptações a partir de textos de Luis Fernando Veríssimo.

A *Invenção do Brasil* foi uma homenagem ao Brasil 500 anos, uma comemoração idealizada pela Rede Globo, e que Guel e Jorge Furtado fizeram com cerca de 60% de ficção e 40% de documentário.

²¹ As informações sobre o Diretor Guel Arraes foram extraídas do site da Columbia Pictures, www.columbiapictures.com.br in: Biografias.

Hoje, o núcleo Guel Arraes está com *A Grande Família*, um programa humorístico que mostra uma família, e seus problemas do cotidiano. A série *Brava Gente* também faz parte de seu núcleo, resgatando várias a literatura popular para a televisão.

O *Auto da Compadecida*, sonho que começou em Paris, marca sua estréia no longa-metragem, e é, na realidade, um marco não somente na vida do diretor, mas na história da televisão e do cinema brasileiros, pois se crê que a partir do *Auto da Compadecida*, possa acontecer um entendimento entre as partes.

A discussão sobre as diferenças específicas dos meios ainda existe, porém, há uma maior tolerância no que diz respeito à aceitação da televisão enquanto gênero, produtor de arte, e não somente exibidor.

A proposta de Guel Arraes era “mudar o ritmo do cinema nacional”, mostrando que era possível essa desmistificação trazendo o ritmo da televisão para o cinema, utilizando a metade do tempo normal na filmagem.

4.1. AS ADAPTAÇÕES DO AUTO DA COMPADECIDA

"Dependendo de quem for adaptar minhas obras eu não deixo. O Luiz Fernando Carvalho pode fazer o que ele quiser. Ele não põe meus personagens para fazer papel de ridículo."

Resposta à minha pergunta na 17ª. Bienal do Livro em 28/07/2002.

Ariano Suassuna é aplaudido de pé.

A montagem de Guel Arraes é a terceira versão audiovisual da obra de Ariano Suassuna. Nos anos 60 o *Auto da Compadecida* foi levado ao cinema por George Jonas, com Antônio Fagundes e Regina Duarte, que na época não obteve a repercussão da versão de Arraes. Porém, foi muito apreciada por Suassuna (Jornal do Commercio, Recife - 10.09.2000, Domingo, Caderno C):

Plasticamente, gostei da primeira versão, que contou com a cidade de Brejo da Madre de Deus, uma beleza arquitetônica que eu mesmo escolhi como cenário. A cidade corresponde mais com a Tapera (sic) da minha infância do que a própria Tapera (sic). Além disso, contamos com uma grande mulher chamada Lina Bo Bardi, que não apenas criou, mas também desenvolveu um trabalho a partir de elementos que já estavam lá. Ela aproveitou muito bem a cidade com seus conhecimentos de arquitetura. Contamos também com o grande amigo meu, Francisco Brennand, que fez as roupas desta versão. Nesse ponto de vista estético, achei a primeira versão melhor que a segunda. Agora, já gostei mais do ritmo na segunda versão. O diretor da primeira teve formação naquela escola expressionista alemã, visão diferente da nossa. Eu acho que uma comédia como *Auto da Compadecida* precisava de um ritmo mais rápido. Em alguns momentos, todo o efeito cômico era diluído pela lentidão. Na versão de Guel, considero a visão plástica

muito boa, assim como a escolha da cidade de Cabaceiras, que parece mais com a Taperuá (sic) da minha infância. Além disso, o ritmo dele é muito bom. Tenho dito, inclusive, que eu gostei tanto da versão que já coloquei à disposição de Guel minhas outras peças, caso ele queira. Sei também que “Fernando e Isaura” está comprometido com a Globo e Luiz Fernando Carvalho.

Quase vinte anos depois, nos anos 80, a obra recebe novamente uma adaptação de Roberto Farias, com Renato Aragão e José Dumont. *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* teve um público total de 2.610.371 espectadores. Um dos raros filmes dos Trapalhões que chegou a ser comercializado para o exterior, no caso, para Portugal.²²

Os Trapalhões no Auto da Compadecida tem uma aproximação maior com o circo. No roteiro, uma trupe de circo chega a Taperoá para encenar a peça *Auto da Compadecida*. João Grilo, interpretado por Renato Aragão, encontra pela frente diversos problemas que tenta resolver-los com sua esperteza.

Na Ficha Técnica e Elenco temos:

Título Original: Os Trapalhões no Auto da Compadecida

Gênero: Infantil

Tempo de Duração: 96 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 1987

Estúdio: RA Produções e Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda.

Distribuição: Embrafilme

Direção: [Roberto Farias](#)

Roteiro: Roberto Farias, baseado em peça de Ariano Suassuna

Produção: Renato Aragão e Roberto Farias

Música: Antônio Madureira

Fotografia: Walter Carvalho

Edição: Marta Luz Marie Dominique Paris Maciel

²² (informações extraídas do site: <http://www.adorocinema.com/filmes/trapalhoes-no-auto-da-compadecida/trapalhoes-no-auto-da-compadecida.htm>)

►Elenco

[Renato Aragão](#) (João Grilo)

Dedé Santana (Chicó)

Zacarias (Padeiro)

Mussum (Sacristão)

Emmanuel Cavalcanti

Renato Consorte

Raul Cortez

José Dumont

Betty Goffman

Cláudia Jimenez

Luiz Armando Queiroz

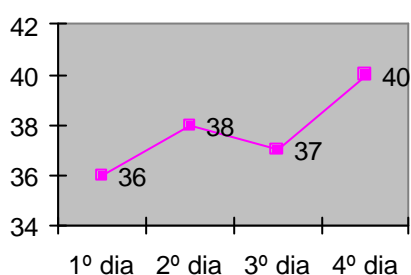
►Sinopse

Na pequena cidade de Taperoá João Grilo (Renato Aragão) e Chicó (Dedé Santana) vivem armando confusões, afrontando um sacristão humilde (Mussum) e um padeiro (Zacarias). Todos vivem sob os desmandos do bispo, do padre e do Major. Até que, num ataque à cidade, todos morrem pelas mãos do cangaceiro Severino e precisam enfrentar um julgamento no céu, que coloca todos diante de Deus e da Virgem Maria.

Infelizmente, O Auto da Compadecida não pôde representar o Brasil no Oscar 2001, pois a Academia proíbe a inscrição de filmes que tenham sido exibidos na televisão antes de chegarem aos cinemas. Assim, os olhos do mundo voltaram-se ao filme de Andrucha “Eu, Tu, Eles”.

4.2. CULTURA POPULAR NA TV: A BRIGA PELO IBOPE

Mesclando cultura popular e erudita *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, em seu episódio de estréia, que foi mais curto que os demais (das 22h20 às 23h10), estreou no dia 15 de janeiro de 1999, em horário nobre, alcançando 36 pontos de Ibope em São Paulo, em comparação com a estréia de *Chiquinha Gonzaga* de 34 pontos de média, segundo Ibope, sendo que cada ponto equivale a cerca de 80 mil pessoas na região.

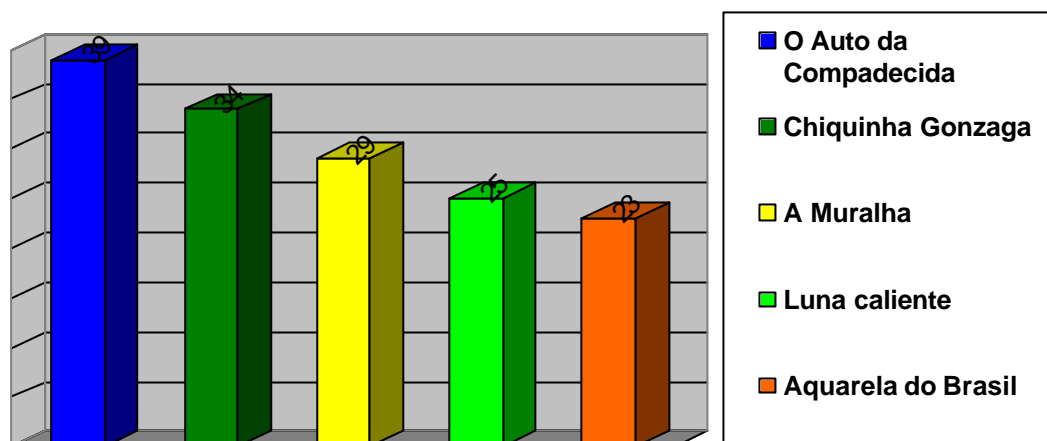


Para garantir a boa audiência a Globo utilizou a estratégia de realizar o lançamento das microsséries após a novela, na época, *Torre de Babel*, tendo em média 53 pontos de Ibope. A estréia d'*O Auto da Compadecida* só perdeu para estréia d'*A Muralha* que obteve em sua estréia 44 pontos no Ibope. (FOLHA DE SÃO PAULO, Ed. 25.488, quinta-feira,

14/01/1999, tiragem 504.410. Ilustrada, p. 4-5).

O Auto da Compadecida foi visto por quase 3 milhões de telespectadores na Grande São Paulo (36 pontos de média) e *Luna Caliente* foi prestigiada por 2 milhões na estréia (25 pontos de média). (REIS, Leila. *Convivência de audiência e qualidade é possível*. O Estado de São Paulo, Caderno 2, Sábado, 18/12/1999).

Mas, as notícias quanto ao êxito d'*O Auto da Compadecida* divergem um pouco, sempre para melhor. A matéria Arraes '*borra*' fronteira entre TV e cinema (14-21/09/2000), traz na estréia, às 22h40, 37 pontos de audiência, mantendo a média de 35 a 40 pontos entre os quatro dias de apresentação.



No gráfico, vemos a média do Ibope da microssérie em comparação com outras microsséries apresentadas na época, “O *Auto da Compadecida*”, perde no Ibope somente na estréia de “*A Muralha*”²³.

4.3. A REPERCUSSÃO INESPERADA NO CINEMA

O projeto da Globo Filmes foi distribuído pela Columbia e teve em Rodrigo Saturnino Braga seu mais ardente defensor. "Muitos me aconselharam a lançá-lo apenas no circuito de arte, tipo Espaço Unibanco e Estação Botafogo, com poucas cópias. Outros, nem isso. Me recomendaram que fosse direto para o vídeo. Discordei. E tinha motivos para tanto. Sabia que muitos brasileiros não tinham assistido à série inteira. Eu mesmo havia perdido o último capítulo." (**O fenômeno "*Auto da Compadecida*"**, terça-feira, 3 de abril de 2001. Caderno 2).

Como a microssérie já havia passado na televisão, muitos não acreditavam no seu sucesso no cinema. Através de sessões testes na Colúmbia e aprovação dos funcionários,

²³ Fonte: Média do Ibope conforme o Jornal O Estado de São Paulo, 10 de fev. de 2001.

Saturnino resolveu arriscar com uma quantidade modesta de cópias. Mas, literalmente, levaram “um susto”. *O Auto da Compadecida* estreou em 87 salas no país e alcançou 160 mil espectadores num fim de semana. Depois, chegou a uma das cinco maiores bilheteiras brasileiras de 2000, com mais de 2 milhões de espectadores e *Eu Tu Eles* - visto por 696 mil pessoas. Assim, *O Auto da Compadecida* passou a integrar um seleto grupo de filmes brasileiros que ultrapassaram a marca de 1 milhão de espectadores.

Segundo o jornal O Estado de São Paulo (MERTEN, Luiz Carlos. *Números confirmam sucesso da produção nacional*. Caderno2. quarta-feira, 20/09/2000), aproximadamente dois mil espectadores por cópia do filme comparecem nas salas de cinema do Brasil. A frequência foi tão espantosa que a distribuidora *Columbia Pictures* decidiu aumentar o número de cópias para 38. Em uma entrevista de Guel Arraes para Revista Submarino (Arraes’borra’ fronteira entre TV e cinema, 14-21/09/2000), afirmam que o longa metragem estreou no dia 15 de setembro de 2000, com 60 cópias iniciais nos cinemas.

A produção em película foi aprovada no primeiro de 1998 por Daniel Filho, diretor da Central Globo de Produção. *Os quatro capítulos foram feitos com dinheiro que daria para gravar 50 capítulos de uma novela. É a contra mão do que se chama da popularização da TV aberta.* (...) Para o diretor Daniel Filho “filmagem o *Auto* em quatro capítulos é a coroação da série Brasil Especial²⁴”. (GAMA, Júlio. **Guel Arraes revira o sertão com clássico de Suassuna**. O Estado de São Paulo, Televisão, **data**.)

Contra os especialistas e pessimistas, Rodrigo montou sua estratégia. Colou o trailer do *Auto da Compadecida* a sucessos da empresa, botou Guel Arraes na estrada ("ele foi a dezenas e dezenas de cidades, atendeu a centenas de jornalistas, preparou o terreno com enorme dedicação") e mandou preparar cartazes e bunnners dos mais vistosos. Para completar, havia a mídia televisiva. Ou seja, propaganda generosa na Rede Globo.

Para não passar a imagem de "louco", Rodrigo colocou 80 cópias do filme no circuito exibidor. Deu-se o estouro. Média altíssima, similar à de blockbusters estrangeiros, e

²⁴ Brasil Especial foi uma série de adaptações de clássicos de Obras de autores brasileiros, gravados em vídeo entre 1994-1995.

distribuidores do interior revoltados porque não tinham cópias para mostrar. "Um exibidor de Indanhatuba, que sempre mostra nossos filmes" - conta o diretor geral da Columbia - "me ligou indignado. Queria saber porque eu o deixara de fora de lançamento tão badalado. Pedi paciência a ele, pois os anúncios de TV na região ainda estavam para ir ao ar. Providenciei mais 50 cópias. Não deu. Aí, chegamos a um total de 180 e pudemos atender a todos os pedidos. No fim, veio a recompensa. Nos tornamos a quinta ou sexta maior bilheteria do ano, no ranking geral." (**O fenômeno "Auto da Compadecida"**, terça-feira, 3 de abril de 2001. Caderno 2).

Inesperadamente, um filme nacional, com características regionalistas, bateu recorde de bilheteria dos filmes brasileiros no país. O brasileiro voltou a ir ao cinema para ver um filme nacional e não um enlatado norte-americano. A alta comunicabilidade do filme está na identificação com a cultura brasileira e seus tipos característicos. João Grilo voltava a nos lembrar personagens como o Jeca Tatu e Pedro Malazartes. O sotaque nordestino, a picardia e a comicidade trazida pelos tipos dos palhaços "besta e sabido" levaram os espectadores a muitas gargalhadas, vendo João Grilo se sair bem de suas preseçadas.

Ao ser premiado no GP de Cinema, Guel Arraes considerou que a sua adaptação para o cinema de "O Auto da Compadecida", fez o caminho inverso na produção, ao ser exibido primeiramente na TV e, em seguida, estreado no cinema, o que o impediu de concorrer como melhor filme estrangeiro ao Oscar. Assim, percebemos que Guel Arraes aposta na hibridização entre cinema e TV.

4.4. O PROCESSO DE CRIAÇÃO D'O AUTO DE GUEL ARRAES

O *Auto da Compadecida* foi filmado durante 20 dias na Paraíba e o restante, que é a cena do Tribunal das Almas, gravado no PROJAC no Rio de Janeiro.

Para completar os 160 minutos filmados, Arraes completou a trama enxertando trechos de outras obras de Suassuna, e outras vezes e contando com sua mente criativa, como a cena em que os dois protagonistas vão negociar o salário deles com o Padeiro.

O *Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, recebeu o grande prêmio da crítica e o de melhor ator para Matheus Nachtergaele, da Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA). Esta foi primeira produção da Globo Filmes (criada em 97), sem a verba do Incentivo Fiscal e, foi reduzida de 160 minutos originais da microssérie, para 104 minutos do filme.

A proposta de adaptar o *Auto da Compadecida* para a televisão era um desejo antigo de Guel Arraes, que após algumas conversas e apreciações de Ariano Suassuna, houve a aprovação.

JC (Jornal do Commercio) – Qual sua participação no processo de adaptação de O *Auto da Compadecida* junto a Guel Arraes?

AS (Ariano Suassuna) – Sempre confiei no trabalho dele. Ele me consultava sobre mudanças como, por exemplo, a inserção de episódios de outras peças minhas. Concordei. Depois, me pediu para inserir episódios dos clássicos. Aí, fiquei com medo. Disse para Guel: “Tenho medo, mas a obra é sua, confio em você”. Ele fez e gostei. Foi inserido um episódio baseado em Bocaccio, um de Molière e outro de Shakespeare.

Apesar da obra de Suassuna ter sido escrita em 1955, a adaptação de Guel Arraes acontece na cidade de Cabaceiras, na Paraíba, procurando aproximar o máximo possível da realidade da vivida por Ariano Suassuna em sua infância na Taperoá de 1930.

4.4.1. Roteiro

O roteiro segue em efeito espiral, onde para cada presepada, Grilo inventa outra maior para sair da primeira, e assim, sucessivamente, incluindo seu companheiro Chicó nas suas embrulhadas não só da terra, mas com o povo do céu, também.

A recriação de Guel Arraes inicia-se com os protagonistas João Grilo e Chicó anunciando um filme sobre a Paixão de Cristo. O filme e a temática da morte culminando ao final da morte e “ressurreição” de João Grilo, trazem à obra a caracterização de ser um “auto de Páscoa”, visto que os autos medievais eram uma forma de catequizar o povo de maneira pedagógica utilizando o teatro, porém, Guel ao invés de utilizar o teatro para a apresentação do auto, utiliza-se do filme.

Na produção e elaboração do roteiro, Guel Arraes contou com o apoio de Adriana e João Falcão. A criação de um clima romântico para completar a trama foi inspirada na peça de Suassuna para mamulengo “Torturas de um coração”, que n’O *Auto da Compadecida* foram vividos pelos personagens Rosinha e Chicó.

4.4.2. O enredo

O enredo traz atores de televisão, ressaltando que Matheus Nachtergaele recebeu da crítica o prêmio de melhor ator. O *Auto da Compadecida* é o Tribunal das Almas onde comparecem: o protagonista picaresco João Grilo (Matheus Nachtergaele), os piores patrões de Taperoá - Dora (Denise Fraga) e Eurico (Diogo Vilela), os clérigos simoníacos Padre João (Rogério Cardoso) e o Bispo (Lima Duarte) e Severino de Aracajú (Marco Nanini). Todos foram mortos, a mando de Severino, por seu Cabra (Henrique Díaz), sobrando dentre eles apenas Chicó (Selton Melo).

Para enterrar a cachorra de Dona Dora, a mulher do Padeiro Eurico, João Grilo realiza suas presepadas para convencer Padre João (Rogério Cardoso) a benzer a cachorra do Major Antonio Moraes (Paulo Goulart). O problema é que o Major vai visitar o Padre e diz que a “bichinha está doente”. O Padre entende que é a cachorra, mas o Major está falando de sua filha Rosinha (Virgínia Cavendish). A confusão está armada. A cachorra acaba sendo enterrada em latim como uma cristã e o Bispo (Lima Duarte) vem à cidade tirar satisfações com Padre João. Chicó (Selton Mello) apaixona-se pela filha do Major, mas é pobre. Então, para casar-se com a moça precisa mostrar sua valentia e enfrentar os valentões da cidade: Vicentão (Bruno Garcia) e Cabo Setenta (Aramis Trindade). Vencendo-os, casa-se com a moça e vão-se embora da cidade.

4.4.3.Cenário

Após rodar por 38 cidades a procura de um cenário compatível, Arraes e a diretora de arte Lia Renha, a cidade de Cabaceiras, na Paraíba, que fica na região dos Cariris Velhos, a 200 km de João Pessoa, sertão adentro, e próxima a Taperoá, foi escolhida como cenário ideal para a produção d’O Auto. Com uma população que não chega a cinco mil habitantes e é considerada a cidade mais seca do país.

Com uma equipe de 85 (oitenta e cinco) pessoas entre técnicos e elenco, 4 (quatro) caminhões e uma porção de picapes e *vans*, a produção ocupou a única pousada de Cabaceiras, alugou duas fazendas, uma dezena de casas e todos os quartos do único hotel da vizinha Boqueirão, que dista a 25 km da cidade. As filmagens que duraram 20 dias na Paraíba, onde foram gravadas seqüências externas, continuaram depois no PROJAC do Rio de Janeiro, por mais quinze dias em estúdio. (GAMA, Júlio. Guel Arraes revira o sertão com clássico de Suassuna. O Estado de São Paulo, Televisão, **data**.)

A cenografia refez quatro ruas, pintou e reformou a fachada de 69 casas, retirou 22 postes de iluminação, escondeu a fiação sob a terra e retirou do alto das casas 18 antenas parabólicas, que desfiguravam a arquitetura original dos anos 20.

O local escolhido para a cena em que Severino, interpretado por Marco Nanini, que combinava a invasão de Taperoá com seu cabra, Enrique Díaz, foi a o Lajedo, que fica na parte alta de Cabaceiras, mostrando um cenário rochoso e muito seco. Esta cena foi filmada no terceiro dia, no Lajedo do Pai Mateus, a 20 km do centro.

Já O Tribunal das Almas foi filmado nos estúdios PROJAC do Rio de Janeiro, pois, não era necessário o cenário externo do sertão.

4.4.4.Figurino

Com sol escaldante, do próprio Agreste, a maquiagem dos personagens derretia quando estavam fora dos carros (dois) com ar-condicionado. A maquiagem e o figurino transformaram os atores “globais” em figuras irreconhecíveis, como, por exemplo, Marco Nanini, no papel de Severino de Aracajú. Vejamos, abaixo os detalhes da roupa de Nanini:

Pesava oito quilos divididos em dois bornais transpassados nos ombros, dois talabartes com cartuchos cenográficos, casaco e calça de couro cobertos por um gibão de retalhos de couro cru. Uma testeira segura a peruca com cabelos negros e ensebados, escondidos sob um chapéu de couro com moedas e medalhas de santos. (...) O esmalte deixou os dentes de Nanini com a aparência de podres e manchados por nicotina. (...) Nanini usa também uma lente de contato branca que lhe deixa cego da vista esquerda como pede o texto. “demorei algumas semanas para adaptar-me a essa novidade”, conta.

Esta foi considerada uma das melhores caracterizações de cangaceiros já feitas para TV, méritos de Cao Albuquerque, figurinista da equipe.

Já a mulher do padeiro, Dona Dora, ou Dorinha, tem a fama de trair o marido, é adúltera. Sempre vestida com roupas de tons vermelho ou rosa, e batom vermelho, ela é a própria luxúria. Em toda a obra, ela está tentando seduzir alguém e o marido sempre tentado descobrir com quem ela está traindo-o. Dentre os seus alvos estão: Chicó, o Cabo Setenta, e o valente, que o próprio nome já declara, Vicentão, não deixando escapar nem Severino de Aracaju. Até da valentia do Diabo ela gosta, dizendo constantemente: “Ai que eu adoro um homem brabo”.

4.4.5. Fotografia

Como a equipe toda era de TV, e o trabalho era direcionado para a televisão e cinema, simultaneamente, a Globo contratou Félix Monti como diretor de fotografia, isso devido ao argentino conhecer o nosso cinema nacional, trabalhando em: *O Quatrilho*, *O Que é isso, Companheiro?* e *Bella Dona*. “Essa é uma história com força, mas da qual deve ser retirado todo o glamour e esse tem sido o meu esforço”, diz Monti. *O glamour, de fato, está distante de Cabaceiras*. A intencionalidade era de aproximar a ficção à realidade dura da seca no agreste.

4.4.6. A trilha sonora

Por várias vezes, Suassuna foi procurado por alguns diretores para adaptar suas obras para a televisão, no entanto, foram impostas algumas condições para que o público aceitasse seu trabalho. Suassuna resistiu a estas imposições, inclusive devido ao fato de que a trilha sonora ficaria por conta de outras pessoas que não do Quinteto Armorial.

Quando insistiam em adaptar minhas obras e eu dizia que só aceitaria se a música fosse do Quinteto Armorial, eles recuavam – tinham lá compromissos com multinacionais do disco. Era difícil. Eu dizia: “aqui alguém vai precisar conceder e não serei eu”. O impasse durou como vocês sabem durou, como vocês sabem, até a década de 90, quando surgiram as propostas de Luis Fernando Carvalho e Guel Arraes, com quem me entendi perfeitamente. (Cadernos de Literatura Brasileira, p. 25)

Na trilha sonora d’ *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes, temos músicas com estilo armorial, especificamente nordestino, inspirado em músicas regionais com influências medievais, que tem por objetivo tornar a obra mais atrativa e algumas vezes auxiliando na produção de sentido, como por exemplo, a música “Rói-couro” é tocada nas vezes em que Dora está planejando ou cometendo adultério; a música “Presepada” é tocada cada vez que João Grilo vai se meter em confusões. Portanto, a música auxilia o telespectador e o espectador a entender os acontecimentos pelo som aliado à imagem.

O grupo pernambucano “Sá Grama” nasceu em 1995 no Conservatório Pernambucano de Música, e em princípio tocavam música erudita brasileira, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Ernesto Nazaré e outros. Após o encontro com a cultura popular, e uma pesquisa apurada, passaram a dar um tratamento mais sofisticado à música popular combinando timbres, por exemplo, de marimba (instrumento popular) com o clarinete (instrumento erudito).

Para o trabalho de Arraes foram compostas 30 vinhetas produzidas durante três dias intensos de trabalho. Foram selecionados catorze temas, que foram readaptados para o formato do CD. “*Além de uma infinidade de músicas escritas para O Auto, preenchemos a história com percussão, toques soltos de instrumentos e incluímos composições prontas do Sá Grama, que estão nos nossos outros dois discos*”. (A FORÇA DO SA GRAMA NO ‘*AUTO DA COMPADECIDA*’, 02 de janeiro de 2001, In.: www.NordesteWeb.com)

A primeira música do CD grupo Sá Grama para *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, traz a música “Aboio”, que mostra claramente o “lamento”.

4.4.7. Os efeitos especiais

Os efeitos especiais trazem à obra a medievalidade, por exemplo, de um inferno dantesco, com pessoas gemendo e chorando, sendo castigadas. Os efeitos especiais trazem à obra o caráter do imaginário popular preservado de um lugar em chamas esperando por todos aqueles que forem maus, pois acreditam, através da pregação da Igreja, na existência de um lugar de punição pelos danos alheios, e também, por conseqüências de suas maldades.

Estes efeitos trazem de volta à imaginação das pessoas o mundo infantil através do fantástico e maravilhoso, o imaginário popular, as crenças populares do que é o Inferno, e como diz o Diabo: *Medo do inferno todo mundo tem, e nem por isso as pessoas se tornam melhores*. A idéia é de trazer uma realidade de um inferno dantesco. É a imbricação da ficção com a realidade, preservando o imaginário popular medieval. Vale ressaltar que a obra de Dante Alighieri é do século XIII, portanto, pré-medieval, mas que influenciou todo o pensamento medieval, principalmente na elaboração de doutrinas da Igreja.

O fogo tem a conotação de purificação, algumas vezes, como o ouro que para se tornar em um metal valioso precisa ser derretido no fogo em brasa. Porém, na Idade Média, pessoas eram queimadas vivas consideradas hereges pela Igreja. O fogo teria aqui não só a conotação de purificação, mas mais especificamente de punição pelos pecados contra a Igreja.

Assim, os efeitos especiais trouxeram um caráter mais real ao auto, tentando convencer o telespectador e, depois, o espectador, que o Inferno é lugar de punição, porém, a chegada de uma advogada, que está mais para mãe que para advogada, frustra os planos do Diabo. A santa aparição de Nossa Senhora traz consigo a reverência de um povo fiel que acredita em sua providência, como: grande advogada, como diz João Grilo.

E, portanto, é através dessa Santa Advogada, a Compadecida (que padece junto), o Inferno perderá sua função, pois a mentalidade da Igreja mudou através dos anos, e nos dias de hoje, ninguém é mandado para o fogo, por discordar com a Santa Madre. Assim, a

Compadecida é “repreendida” por seu Filho, Nosso Senhor, que daqui a algum tempo, o Inferno existirá, mas não funcionará, porque o amor, que é o maior mandamento, salvará as pessoas.

4.4.8. Utilização de cromia

A utilização de cores, muitas vezes, auxilia na produção de sentido, como por exemplo, as cores das roupas de Dora, aliados aos decotes usados, mostram uma mulher oferecida aos homens, e a cor vermelha sempre está presente nesta personagem, trazendo a conotação da presença da luxúria.

Já em João Grilo e Chicó percebemos o contrário: a ausência de cores, ou cores que se misturam às suas peles amareladas, mostrando a realidade de um amarelo franzino que vive em realidade de seca e por isso lhe falta alimento. A ausência de cores pode trazer a conotação de ausência de vida, como o sertão em período de estiagem, onde morrem plantas, animais e pessoas, devido a ausência de chuvas na região. Assim, o próprio sertão mostra ausência de vida, quando está seco trazendo conseqüências fatais.

4.4.9. Ruídos de Comunicação

Arma-se toda uma confusão em torno do termo “cachorra” no diálogo entre o Padre João e o Major Antonio Moraes. O Padre conversa com o Major falando sobre sua cachorra e o Major fala de sua filha. Há que se ressaltar que no nordeste chamar uma mulher de cachorra, é ofendê-la de forma vulgar. É uma mulher de desfrute de vários homens. Vejamos a mesma palavra no diálogo entre o Padre e o Major, porém com significados diferentes: [\(ver Anexo 4\)](#).

Este é um exemplo de ruído de comunicação. A mesma palavra, porém, para o locutor tem um significado (o animal) e para o interlocutor tem outro significado (a filha). Ambos não conseguem se comunicar, pois não há a intersecção da mensagem, o campo de experiências

em comum, está com ruído de significação. O significante é o mesmo, porém, o significado torna-se diferente devido campo de experiências.

4.4.10. Câmera

A movimentação da câmera auxilia na produção de sentido como vemos na cena em que o Bispo começa a subir a escada da Igreja feita de madeira, em caracol e conforme vai subindo, vai conversando com Padre. O fato de o Bispo estar subindo a escada e falando com o Padre de cima para baixo, traz a conotação de sua superioridade em relação ao Padre, que deve ser submisso e obediente à autoridade. O Bispo está reclamando para si sua superioridade, autoridade e poder sobre o Padre. (ver Anexo 6).

Enquanto a câmera move-se, em princípio, ao seu redor mostrando o cenário típico do sertão, filmado na Cidade de Cabaceiras na Paraíba, buscando aproximar o cenário à cidade de Taperoá dos anos 30: terra seca, muitas pedras, a vegetação rasteira, poucas árvores e muito silêncio e, no fundo musical, temos a música nº 6 “Severino”, tema do cangaceiro, que no decorrer do diálogo entre o cangaceiro e seu cabra, nós dá a sensação de estarmos presenciando Lampião. Percebemos a câmera, como no cinema novo, quase que atuando como o olho do espectador, que procura algo. De repente a visualização de um mendigo subindo o morro entre as pedras ao som da rabeça, tema do cangaceiro, e de repente saem de detrás das pedras vários cangaceiros com trajes próprios do cangaço e armados com espingardas apontando para o mendigo, quando um cabra diz: *qué morre cabra?* E ele responde: *vou, mas levo tudo comigo*. A música torna-se mais agitada entrando a percussão, trazendo movimento à cena. A possível brincadeira de Severino mostra seu ódio interiorizado e sua impiedade com “todos”, isso pelo termo totalitário utilizado *“levo tudo comigo”*.

Em outro momento, quando Grilo vai pedir emprego ao Major em seu casarão, a movimentação da câmera permite ao telespectador (e o espectador, no cinema) a participar da tensão de João Grilo ao ser testado pelo Major. Nesse momento a posição da câmera está a altura do Major, à sua frente, e ao mostrar Grilo ela posiciona-se ao lado do Major, mirando de cima para baixo para mostrar João Grilo. Assim, mostra-se a inferioridade de João Grilo em

relação ao Major e em relação ao telespectador. A mudança rápida de planos e a aproximação da câmera, que vai fechando a imagem até que, na última pergunta, chega ao primeiro plano, ou *close*, mostrando a tensão de João Grilo em relação ao Major.

4.4.11. A Montagem para o Cinema

A polêmica em cima da obra de Arraes, considerada um avanço em termos de atrelamento entre meio e arte, para produção da arte. Assim, os recursos da televisão puderam dar suporte ao cinema nacional “borrando” as barreiras entre cinema e TV, que nesse ponto Arraes pode ser considerado precursor.

Afinal, é cinema ou TV? É cinema por ser apresentada no suporte, claro, mas certos recursos cenográficos são origem na TV, mas o próprio Guel pode defender-se dizendo que esse tipo de artifício cênico também marcadamente televisivos. Todas as lorotas de Chicó, quando visualizadas, evidenciam a era marca de um mestre, Federico Fellini, que nunca precisou mais do que montes de celofane para sugerir um mar. Guel, aliás, assume que seu cinema tem algo de felliniano. (MERTEN, Luiz Carlos. João Grilo da TV chega aos cinemas do País. O Estado de São Paulo, Caderno 2, sexta-feira, 15/09/2000.)

Conforme a entrevista concedida a O Estado de São Paulo, Guel Arraes disse que não demorou mais que uma tarde para a reedição da TV para o cinema. Como toda a produção foi realizada em película, técnica cinematográfica, e já havia a intenção de Daniel Filho, o Produtor, levá-la ao cinema, o que comprova a intencionalidade.

Foram cortadas algumas cenas do início, como o momento em que o filme exibido na paróquia de Taperoá por Chicó queima, e outras como uma seqüência inteira de planos, onde Dora promete pagar dez contos de reis para João Grilo, se Chicó passar uma noite de amor com ela, o que não acontece no decorrer da trama, devido a outra presepada de João Grilo.

A produção ficou encarecida (R\$2,5 milhões) em virtude da gravação em 35 mm, própria para filmes, porém, visando o produto final desejado que era depois de exibida na televisão projetá-la nas telas cinematográficas.

4.5. SISTEMATIZANDO PONTOS IMPORTANTES DA ADAPTAÇÃO DE ARRAES

4.5.1. Regionalidade

A regionalidade é percebida de várias formas. Em primeiro lugar pela linguagem nordestina. Termos como “ó chente” e “aperreio” trazem à obra características regionais da linguagem. Recurso que no contexto da obra têm um tom humorístico acentuado. O termo caatinga é próprio do sertão. É uma vegetação rasteira, porém, no contexto da frase ela assume o sentido de mal-cheiro. Dora diz: *então, saia você de casa, quem sabe a caatinga aqui dento melhora.*

Os tipos de João Grilo e Severino de Aracaju também são importantes. João Grilo é um personagem típico da cultura popular nordestina, porém já se descobriu que este personagem tem sua origem na Península Ibérica e Norte da África. É uma figura picaresca que utiliza de sua malandragem para conseguir sobreviver. Esse tipo lembra-nos outras figuras como Pedro Malazartes.

Já Severino de Aracaju é uma figura lendária e ao mesmo tempo histórica. Este personagem traz em sua essência o tipo cangaceiro de Lampião. Líder do Movimento do Cangaço, também chamado de banditismo social, ele aterrorizou o nordeste brasileiro durante muitos anos, saqueando o comércio e matando pessoas.

Outra marca típica do sertão, que é mostrada, é o cenário sertanejo. A cidade de Cabaceiras, na Paraíba, serviu de palco para essa estória. A vista panorâmica da cidade é

mostrada quando Severino chega ao seu valhacouto, então a câmera nos dá uma visão panorâmica da cidade sertaneja.

O Grupo Sá Grama, para proporcionar-nos uma música de qualidade, porém tipicamente sertaneja, utilizou-se de instrumentos típicos do sertão como a Rabeca. Percebemos um pequeno solo de Rabeca no início da “Presepada”, tema de João Grilo. Cada vez que há o toque da Rabeca sabemos que João Grilo vai aprontar mais uma malandragem.

4.5.2. Intertextualidade e Intratextualidade

MIKHAIL BAKHTIN desenvolveu uma tese sobre o fenômeno da "polifonia", ou "dialogismo". A partir dessa tese, Júlia Kristeva desenvolveu conceito de intertextualidade, que surge na década de 60. Para ela, a intertextualidade é uma prática tão antiga, quanto o princípio da linguagem, pois faz parte do processo de construção do “eu”, onde sua existência só tem sentido a partir da existência do outro (onde nos lembramos de MARTIN BUBER, na relação Eu - Tu) e com a sociedade em que o sujeito está inserido. A partir disso, entendemos que o produto do discurso surge através de uma troca de informações entre emissor e receptor, entre eu e tu, ou seja, entre os participantes do discurso. Para Bakhtin, a realidade das trocas é dinâmica e pressupõe uma abertura dialógica.

O trânsito da informação é dinâmico e contínuo "uma comunicação através da diferença, entre pessoas, textos, grupos sociais". Assim, a partir de Bakhtin, Kristeva entende o texto como um “mosaico de informações”, onde um texto pode surgir a partir "absorção e transformação de um outro texto". Essa relação Kristeva chama de “intertextualidade” a transposição de um ou vários sistemas de signos noutro sistema de signos, a partir do dialogismo de Bakhtin.

A intertextualidade e a intratextualidade são recursos estilísticos utilizados por Suassuna para a composição de suas peças. A obra analisada, *O Auto da Compadecida*, recebeu estes cuidados do autor com o objetivo de torná-la agradável ao público e enriquecê-la culturalmente, utilizando-se de temas da literatura universal, como por exemplo, a moralidade e a morte.

Entender Ariano Suassuna não é tão fácil, quanto possa parecer. Suassuna inspirou-se em diversas obras da literatura universal para a elaboração do *Auto da Compadecida*. Leituras essas que foram feitas no decorrer de seus estudos e que, na primeira oportunidade, pôde lançar mão de seus conhecimentos. Assim, temos no *Auto da Compadecida* resquícios da *commedia dell'arte*, Arlequim, o Palhaço sabido e o besta, personagens arquetípicos da literatura ibérica como João Grilo, tudo isso, por exemplo, imbricados e condensados na formação de dois personagens: João Grilo e Chicó.

Segundo LIGIA VASSALO (p. 83) “as operações intertextuais em Suassuna se apresentam sob duas facetas: reelaboração do próprio texto ou intratextualidade e retoma do texto alheio ou intertextualidade propriamente dita”. A intratextualidade é o recurso onde o autor pode “multiplicar as versões da peça em diferentes instâncias”.

Entendemos por intertextualidade a relação dialógica entre os textos do mesmo autor, como também a utilização de textos alheios, ou de domínio público, para o enriquecimento de uma obra de arte. Já a intratextualidade é a relação dialógica que o autor viabiliza no próprio texto.

Segundo I. F. Santos, (citada por VASSALO, p. 87):

quando Chico acorda da morte fingida fala da visão do Paraíso, o que remete à narrativa do pobre voltando do país mágico onde se colhe dinheiro nas mãos. Consideramos, porém, a passagem como uma versão regional da literatura visionária medieval, na medida que, tal como na *Comédia* de Dante, o personagem visita o espaço além-túmulo sem ter falecido.

Assim, a literatura universal faz parte da pesquisa da dramaturgia suassuniana. Guel Arraes utilizou-se da mesma estratégia de Suassuna, a relação dialógica intertextualidade, utilizando-se de outros textos do próprio autor para complementar a trama com um clima romântico, sem perder de vista o cômico. Se verificarmos comparativamente o *Auto da*

Compadecida e *O Santo e a Porca* (1957)²⁵, ambas peças do mesmo autor, veremos semelhanças, como por exemplo, a porca cheia de dinheiro. Já a personagem Rosinha foi extraída de *Torturas de um Coração*, porém, a idéia de amor sacrificial é inspirada em Romeu e Julieta, de Shakespeare.

A idéia da porca foi retirada de outra peça de Ariano Suassuna, *O Santo e a Porca*, que também era cheia de dinheiro e pertencia a Euricão, que era avarento, e o contexto também era de casamento da filha.

Assim, o Diretor Guel Arraes lançou mão do recurso estilístico da inter e intratextualidade com o objetivo de enriquecer a obra culturalmente, tornando-a uma referência em termos de arte no Brasil.

4.5.3. A metalinguagem

Arraes faz uma mistura de recursos que poderia ser abominada pela crítica, mas pelo contrário, foi bem aceita e aprovada. Com habilidade, Arraes inicia a obra com a apresentação do filme “A Paixão de Cristo”. Ele utiliza o recurso do filme dentro do filme e, assim, trabalha com o teatro e a fotografia.

A morte de João Grilo é teatralizada, porém, com a peculiaridade dos detalhes expostos pela câmera, ela torna-se mais demorada, permitindo ao telespectador a assimilação e reflexão desse momento.

Outro momento teatralizado é o Tribunal das Almas, onde todos os que foram mortos pelo capanga de Severino, comparecem perante o tribunal de Emanuel para serem julgados, porém são defendidos pela *Compadecida*. Esta cena é puro teatro na televisão.

²⁵ *O Santo e a Porca* é uma comédia de Suassuna em 3 atos, e adota modelos da alta cultura e transpondo a peça de Plauto, *Aulularia* do século III a.C., imbricando-a com a de Molière, *L'Avare* do século XVII, onde sobressaem os temas do caráter avarento e do casamento da filha de Euricão, que tem uma porca cheia de dinheiro.

A fotografia não fica de fora, Arraes utiliza esse recurso no discurso da Compadecida, no momento em que ela defende João Grilo. São fotos retirantes, pessoas simples e sertanejas que vivem a realidade da seca no nordeste brasileiro. Essa cena é extremamente chocante, pois mostra-nos, não a ficção, mas a realidade que por muito tempo, o brasileiro não quis enxergar, mas foi-lhe apresentado no Cinema Novo.

Assim, esses recursos proporcionaram o enriquecimento da adaptação de Arraes tornando-a uma obra de arte da televisão brasileira, também, levada ao cinema.

4.5.4. Trágico e cômico

O pessimismo de Chicó e a ousadia de João Grilo encontram-se para construir o trágico e o cômico, que aparecem contrastando. O pessimismo de Chicó, de que a trama não dará certo, vem de seu caráter e consciência de que não se deve enganar os outros. Porém, para João Grilo, o enganar os outros têm sempre um objetivo maior: lucrar alguma coisa para conseguir se alimentar.

O momento da chegada do Major à cidade é marcado por estas categorias. Na cena, percebe-se no diálogo entre os dois amigos que eles não contavam com esse imprevisto. Assim, João diz a Chicó: *Meu filho, no dia que Antonio Moraes sair daquela Fazenda, a galinha cria dente*. E Chicó, demonstrando sua frouxura, responde: *Então acho que as bichinha tão roendo osso*.

O cômico aparece devido à quebra da mecanicidade. Acontece o inesperado, o Major chega a cidade, por conclusão, Chicó diz que as galinhas estão criando dentes, que é uma linguagem figurada.

Uma cena que traz a tragédia é onde os dois companheiros estão no fundo da padaria pensando algum plano para Chicó enfrentar os dois valentões da cidade. De forma dramática João Grilo diz que está: pobre, franzino e agora burro e, por isso, se mata.

4.5.5. *Influências da Literatura popular*

Os adágios populares fazem parte da expressão cultural dos povos. CÂMARA CASCUDO (1998, p. 31-32) afirma que:

“Os adágios são as mais aprovadas sentenças, que a experiência ac houn nas ações humanas, ditas em breves e elegantes palavras”, (...) O povo brasileiro não faz distinção entre adágio, dito, ignorando a nomenclatura erudita, aforismo, apotegma, exemplo, sentença. É uma das formas clássicas da sabedoria, espécie de condensação de experiência, malícia, ironia e sátira, em conceitos breves.

Podemos encontrar na obra vários adágios, onde citamos alguns deles aqui:

- *Ajuda e dinheiro são duas coisas que não se enjeita.* Com essas palavras o padeiro não nega o emprego a João Grilo e Chicó, mas seu objetivo é tirar algum proveito da situação.
- *Pra tudo tem remédio, menos pra morte.* Chicó como é frouxo está morrendo de medo e começa a chamar por seus santos de proteção e a fazer promessas, já João Grilo diz que *pra tudo tem remédio, menos pra morte.*
- *Onde se ganha o pão, não se come a carne.* Chicó mostra-se apaixonado por Dona Dora e João Grilo o adverte dizendo um ditado popular. Que podemos interpretar como que, onde se ganha o alimento, não se comete traição, não se comete pecado; pois o pão é um símbolo cristão e tem a conotação de sagrado e a carne tem a conotação de pecado.

- *Matá Padre dá um azá triste.* Esta é uma crença popular dita pelo Major Antonio Moraes, que só não o matou Padre João por esse motivo. Por ele ser um representante de Deus sobre a terra, há a crença de que matar Padre dá azar, o que se torna uma superstição associada à religião.
- *Manda quem pode, obedece quem tem juízo.* Provérbio dito por Severino ao receber a notícia de que seu Padrinho “Padim Ciço” havia ordenado o cessar fogo na cidade.
- *Quem não tem cão, caça com gato.* Esse é um provérbio muito conhecido e citado ainda hoje pelos brasileiros, principalmente em regiões interioranas, onde o improviso é uma arte.
- *Onde já se viu Diabo entrá em igreja.* Chicó conta mais uma mentira a João Grilo, dizendo “que o Diabo se adiantou e puxou o finado, antes do corpo chegar no cemitério”. E João Grilo o repreende dizendo: Ruim é sua inteligência. Onde já se viu Diabo entrá em igreja. Esta crença está relacionada à religiosidade popular que acredita que o Diabo não entra em ambiente sagrado. A crença católica popular diz que o Diabo não entra na Igreja, nem suporta olhar a cruz, símbolo do cristianismo.
- *O Sertão vai virá mar e o mar vai virá sertão.* A presença do messianismo através da figura de Antonio Conselheiro trouxe para a região a crença de que o sertão vai virar mar. Esta afirmação provocou alguns pesquisadores, que já estão afirmando que há milhões de anos, o sertão já foi mar. Independente das pesquisas ou da voz profética do Conselheiro, este é uns dos maiores sonhos do nordestino: ver o mar no sertão. Ao chegar à casa do pai, Rosinha lembra-se da crença popular de que o sertão já foi mar. A interpretação da atriz é tão convincente de que o receptor vê em seus olhos a esperança de um dia ver o sertão cheio de água. João Grilo, na sua simplicidade, diz que nunca viu o mar e não sabe o que é mulher de tanga.

4.5.6. Indignação com o sistema estabelecido

Por vezes, João Grilo manifesta sua indignação pelo salário recebido. Na cena em que o Padre João está contando o dinheiro arrecadado com a exibição do filme, na Paróquia de Taperoá, Grilo mostra seu descontentamento pelo pouco que recebeu. Ele está esperando de Padre João a sua porcentagem pelo trabalho realizado, enquanto Padre João lhe dá algumas poucas moedas, como pagamento.

Por outro lado, percebemos um discurso de passividade dito pelo clérigo, onde “o cristão deve contentar-se” com aquilo que está estabelecido, sendo esta a vontade de Deus. Esse discurso demonstra claramente a manipulação do poder eclesiástico. (Anexo 2).

A reclamação de João Grilo manifesta sua indignação pela desvalorização de seu trabalho. Padre João utiliza-se de um jargão: “O verdadeiro cristão se satisfaz com pouco.” E com isso tenta convencer João Grilo que aquilo é o suficiente pagamento pelo trabalho realizado. Já Chicó, voz do povo simples e sem instrução, preocupa-se com o desrespeito do amigo e o repreende, pois o que o padre afirma, não se discute.

4.5.7. Destaques de personagens na adaptação

a) Chicó

Chicó, personagem de um homem frouxo, sem família e sem ninguém, e com o estereótipo classificado como o palhaço “besta” dá o tom humorístico com suas respostas, o que torna a obra engraçada.

Quando Chicó diz: *A gente não. Não me meta em confusão com o povo do céu. Já chega o que você me mete aqui na Terra.* Chicó rejeita a idéia do amigo, dizendo que João Grilo sempre o coloca em confusões.

Chicó é, também, o conquistador na adaptação de Arraes. Em princípio, ele conquista Dora e depois Rosinha. Poeta e fingidor, ele conta vantagens para seu amigo João Grilo, penteando suas sombrancelhas e dizendo de sua conquista: *Fui logo dizendo “ai love iu”, e ela se derreteu todinha.* João Grilo não entende nada e diz em tom interrogativo: “*ai love iu?*”, e Chicó responde: *quer dizer morena em francês.*

Chicó, simplesmente repetiu o que ouviu dizer de alguém, sem ter a noção do sentido da enunciação, mas achou bonito e repetiu em seu momento de conquista.

b) João Grilo

Grilo tem que lutar diariamente pelo seu sustento, para conseguir alimento para o dia. No dia seguinte, ele terá que pensar em outra presepada para conseguir alimento. Essa é a figura estereotipada de João Grilo no nordeste brasileiro, nos remete a figura do pícaro. Constantemente ele é chamado de amarelo safado. Amarelo porque é pobre e safado porque mente e vive de enganar os outros, colocando as pessoas situações difíceis. Vejamos o que Ariano Suassuna diz sobre essa figura estereotipada, utilizada como inspiração na construção do personagem:

O João Grilo é um personagem arquetípico. Ele é um personagem que partiu da cultura brasileira em geral, e nordestina em particular, não é. Ele é um homem, que aqui existe um ditado que diz: a astúcia é a coragem do pobre. Ele não pode ser corajoso, não. Ele tem que ser astuto.

Ariano Suassuna defende o caráter de João Grilo. *Ele não pode ser corajoso, não. Ele tem que ser astuto. A astúcia é a coragem do pobre.* O pobre, para ele, tem que usar de sua esperteza para sobreviver, senão ele não resiste à seca e fome do sertão. No sertão somente os mais fortes sobrevivem.

Até pouco tempo atrás, as mães só registravam os filhos depois de completarem uma certa idade, para ver se a criança “vingava”, ou seja, conseguia sobreviver, resistir, em meio às dificuldades do sertão. Assim, muitos não eram registrados, outros eram registrados depois de muitos anos. Esta realidade é mostrada no filme “Eu, Tu, Eles”, de Andrucha Waddington.

Na obra de Suassuna esse personagem ganha um tom circense. Ele não resgata somente um tipo picaresco nordestino, mas dá a ele um certo tom de Arlequim, da commédia d'ellarte, resgatando traços da Península Ibérica.

A inversão de valores, onde o animal é tratado como ser humano e o ser humano como animal, para João Grilo é inaceitável. Ao ser chamado de ladrão, na discussão com o Padeiro, Grilo relembra o patrão que esteve três dias esteve doente, mas não recebeu assistência. Com esses patrões, Grilo passou fome, sede, esteve doente, e não recebeu auxílio algum, o que nos remete ao texto, onde Jesus diz: tive sede e não me deste de beber. Eurico ainda o chama de ingrato. E Grilo prefere terminar a conversa, sai e muda de assunto, diz que vai dar um tiro na cabeça de Chicó.

c) Major Antônio Moraes

A chegada do Major é uma entrada quase que triunfal, onde as pessoas vêm recebê-lo com reverência. O Major apresentado por Arraes aproxima-se da figura do senhor feudal da Idade Média. É um personagem de duplo significado.

A primeira parada do Major é na padaria de Eurico. Seu desprezo às pessoas da cidade é declarado, quando afirma: *Só venho por obrigação*. O Major vem à cidade porque sua filha Rosinha (que na peça de Suassuna é um filho e não tem nome), vem do Recife para passar uns dias na Fazenda do pai. O padeiro não economiza elogios à moça. O Major esclarece que ela esteve enferma e vem do Recife para descansar na Fazenda e irá procurar o Padre para lhe dar a benção.

Portanto, este personagem é a representação do poder que é expresso pela sua própria presença, através do ator Paulo Goulart, que representa um homem que não hesita em dar ordens e exigir a obediência de todos. A superioridade do Major é percebida também quando sobe em seu veículo de locomoção, o cavalo, que desde a Idade Antiga é símbolo de poder.

d) Rosinha

Este é um personagem retomado por Arraes de outra obra de Suassuna, *A Pena e a Lei*. O personagem de Rosinha foi essencial à obra de Arraes para trazer um certo romantismo que a obra pedia, então é inserida na adaptação para fazer par romântico juntamente com Chicó.

Ela vem do Recife passar uns tempos em Taperoá para descansar, pois estava doente. Ao chegar à cidade, passa primeiro na Igreja e participa da missa. Depois, João Grilo a leva para a casa de seu pai, o Major Antonio Moraes, numa Fazenda no Sertão.

Ela apaixona-se por Chicó e consegue casar-se com ele, devido a uma porca cheia de dinheiro que ganhou de sua falecida avó homônima. Depois do casamento descobrem que as moedas contidas na porca não tinham mais valor real e, expulsa de casa por seu pai, Rosinha segue pela estrada da vida com Chicó e João Grilo.

e) Severino de Aracaju

Este personagem complexo tem uma importância especial, pois além de sua importância enquanto personagem, ele traz a representatividade de todo um movimento social e, mais, o lendário Virgulino Ferreira, o Lampião. A caracterização do ator Marco Nanini²⁶ foi considerada pela crítica a melhor realizada até os dias de hoje na televisão brasileira.

No momento em que Antonio Moraes entra na igreja, há um mendigo na porta que segura em sua calça e lhe pede uma esmola. Na realidade, o mendigo é Severino de Aracaju, que aparecerá mais vezes disfarçado dessa forma.

²⁶ Ver no item Figurino.

Severino está ali disfarçado para verificar a situação da cidade e se a polícia está presente. Também procura testar a bondade de alguns, fazendo-se de mendigo e cego, mas só encontra a crueldade de alguns moradores ilustres.

A expressão de Antonio Moraes: *vá cantar na feira*, é devido que na regiões mais pobres, o costume de pessoas com alguma deficiência visual, chamadas “especiais”, cantarem nas feiras livres. Essa realidade é presente em todo o Brasil, mas no nordeste é uma característica presente muito comum.

O argumento do Padre não é aceito por Severino, que mal ouve suas palavras. Mas o Padre continua tentando conversar tentando acalmá-lo, pois todos sabem que ele não hesitaria em matar ninguém ali.

Padre: Capitão

Severino: Deixe de me chamar de Capitão que eu não gosto.

Padre: E como hei de chamá-lo, então?

Severino: Severino, que é meu nome de Batismo. Ou Severino de Aracaju, que é meu nome de guerra.

Severino reage ao ser chamado de Capitão, isso porque Capitão é uma patente pertencente ao chefe de polícia e os cangaceiros tinham verdadeira aversão por policiais, chamados por eles de “macacos”. Então, o Padre lhe pergunta como ele quer ser chamado, e ele diz: *Severino, que é meu nome de Batismo. Ou Severino de Aracaju, que é meu nome de guerra*. Severino mostra aqui sua religiosidade e um certo respeito à religião. O fato de ele querer que o chamem de Severino, mostra que ele tem a sua fé, do jeito dele, mas tem. Mas também, aceita que o chamem de Severino de Aracaju, seu nome de guerra. Esse é o nome que o faz sobreviver, que o dá coragem pra lutar, onde ele cria forças para liderar seu bando e ser justo.

O Padre, novamente, tentando agradá-lo: *É que nós não temo coragem de chamá uma pessoa assim tão importante de Severino*. Porque Severino é nome de pobre, sertanejo. E aqui,

não podemos deixar de citar o Severino de *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto.

O meu nome é Severino,
 Não tenho outro de pia.
 Como há muito Severinos,
 Que é santo de romaria,
 Deram de me chamar
 Severino de Maria;
 Como há muitos Severinos
 Com mães chamadas Maria,
 Fiquei sendo o da Maria
 Do finado Zacarias.

Como disse Padre João, Severino não é nome de pessoa importante, mas daquele que luta pela sobrevivência, para não morrer naquele dia, amanhã já será outro dia que ele terá que lutar para viver, e novamente vencer a morte. Voltando à nossa análise, e Severino percebe que o Padre está com adulação e diz: *Isso tudo é porque quem tá com o rifle sô eu. Se fosse qualqué um de vocês eu era chamado de bitre*. Severino tem a consciência de que as pessoas só estão lhe tratando bem porque está com um rifle nas mãos, do contrário seria biltre, que é um indivíduo desprezível, vil e infame.

A caracterização dos personagens que representam o Movimento do Cangaço, ou Banditismo Social foi baseada em informações, livros e fotografias existentes que retratam a caracterização do cangaceiro, com sua vestimenta própria, e acessórios como: espingarda, peixeira (faca grande pontiaguda), cabaça de carregar água, sandália e chapéu de couro.

O resgate histórico é realizado a partir da caracterização dos cangaceiros, que nos remete a memória para o fato histórico ocorrente no Brasil, e mais precisamente no Nordeste brasileiro, na região do Rio São Francisco, do Movimento do Cangaço²⁷. É preciso ressaltar que a ausência de conhecimento desse repertório histórico-social restringe o telespectador a compreensão do significado destes personagens, mais precisamente, de Severino.

²⁷ Que está explicitado no Capítulo 3, Temas Abordados, Movimento do Cangaço ou Banditismo Social.

Personagem tão complexo, quanto à obra, que foi representado pelo ator Marco Nanini, com uma excelente atuação, conforme o parecer da crítica. Severino é símbolo de todo um movimento social, que na obra vemos não só o mito do cangaço, mas um personagem que traz em si a denúncia social em relação ao marginalizado.

4.5.8.O processo de encaixamento: estórias dentro de outras estórias

a) As preseçadas de João Grilo

As preseçadas de João Grilo são marcadas pelo seu tema musical e é um tema da literatura de cordel. Todas as vezes que Grilo vai realizar mais uma de suas “armações”, a música “Preseçada” é tocada, levando o telespectador (e o espectador cinematográfico) a preparar-se para rir, pois ele irá “aprontar” alguma malandragem.

A primeira preseçada de João Grilo acontece quando o filme, que está sendo exibido na igreja, enrosca na velha máquina de projetar e queima. As pessoas indignadas levantam-se de seus lugares e vêm reclamando seu dinheiro de volta a Chicó e João Grilo, que contorna a situação para que não perca seu dinheiro.

Para não devolver o dinheiro, ele contorna toda a situação dizendo que o filme parou propositalmente, pois chegou o momento de Padre João rezar a missa.

Grilo arquiteta e realiza outra preseçada, quando mente ao Padre dizendo que a cachorra que o padre iria benzer era do Major Antônio Moraes, e este estava indo a cavalo, em direção à igreja. Vendo que tinha entrado numa enrascada, Chicó deixa João Grilo se virar sozinho com sua embrulhada. Aliás, Chicó corre das confusões que João Grilo apronta durante toda a obra. Assim, João vai sozinho falar com Antônio Moraes e diz que o Padre está doído, e que está chamando as pessoas de cachorro e com mania de benzer tudo.

O Major reage dizendo: *Isso foi porque era com teu patrão, comigo é diferente.* A diferença está em seu poder político e econômico. Mas, João Grilo não desiste em tentar convencer o Major da insanidade do Padre e diz: *Vossa Senhoria me desculpe, mas eu penso que não.* O Major não gosta do atrevimento de João Grilo e o enfrenta: *Você pensa que não.* E João Grilo se defende: *digo isso porque eu vi o padre dizer, aquele cachorro porque é amigo de Antonio Moraes pensa que é alguma coisa.* Este é um momento em que João Grilo revela sua coragem e determinação que precisa ter para sobreviver. Se o Major descobre sua trama naquele momento, sua vida estaria em risco, pois não se deve brincar com o Poder.

Ao sair, o Major dirige-se a João Grilo dizendo: *você tem razão, apareça nos Angicos que não se arrependerá*. Com isso Grilo sente-se importante e seguro, pois sua presepada deu certo. Mas como o Padre ficou preocupado, então Grilo o tranqüiliza dizendo: *que nada, antes disso eu vou aos Angicos e arranjo tudo*. Nesse momento toca a “Presepada” que é o tema de João Grilo. Este tema é tocado cada vez que Grilo faz alguma presepada. Assim, ele ludibria até o Padre, e diz: *está arranjado!* Essa fórmula é dita por Grilo todas as vezes que tenta ludibriar alguém com suas embrulhadas. Então, Grilo, em troca, pede ao Padre algo mais fácil que cumprir os dez mandamentos, que benza a cachorra da mulher do padeiro. Novamente nos aparece uma frase de duplo sentido para provocar o riso. É a veia cômica latente no *Auto da Compadecida*.

A música tema de João Grilo “Presepada” volta a tocar, quando o Bispo esclarece ao Padre que o Major Antonio Moraes queria abençoar sua filha e não a cachorra como pensava o Padre. O Padre caiu na embrulhada de Grilo. Então, o Padre já na padaria demonstra sua ira gritando com João Grilo: *É bondade minha mesmo, porque você não passa de um amarelo muito safado*. João pede a Chicó que reaja em seu favor: *Está ouvindo, Chicó? Eu se fosse você reagia*. E Chicó se finge de desentendido, mas João insiste, e ele afirma que é homem, mas é frouxo. Então Grilo volta-se para o Padre e lhe pergunta: *Porque é que Vossa Reverendíssima me chamô de safado?* E Padre João falando alto diz: *Porque você* (pega João Grilo pelos colarinhos e vai levando-o em direção à Igreja, enquanto conversam) *é um amarelo safado*. E Grilo responde ao Padre: *Pois esqueceram de botar isso na minha certidão de idade*.

A próxima presepada acontece quando João Grilo inventa um gato que “descome” dinheiro e o leva para a mulher do padeiro, que está triste por ter perdido sua cachorrinha. Grilo tira uma moeda e entrega a Dora. Mas, ela quer ver mais uma, quer ver o parto. A música tema das presepadas de Grilo é tocada anunciando suas embrulhadas e suas “vítimas”.

b) Entre as estórias e as fantasias de Chicó

As estórias de Chicó são inspiradas na literatura de cordel e em estórias bíblicas. Essas estórias são contadas juntamente com a utilização da técnica da animação, onde se utiliza a estética das cores branco e preto, provocando contraste e realçando os contornos dos desenhos. Essa técnica utilizada nos lembra o recurso da xilogravura usado nos folhetos de cordel para a ilustração das estórias, tornando-as mais atrativas aos seus leitores.

A cada nova estória, a câmera focaliza Chico, em primeiro plano, ou “close”, que tira um pedaço de papel e fumo, e ali mesmo faz seu cigarro. Ao acendê-lo, fuma e joga a fumaça no ar, onde em meio à nebulosidade da fumaça, começa a contar sobre as pacas. Os cigarros de papel e de palha marcam os contadores de causos no interior e no sertão nordestino. Sempre que Chicó vai contar alguma estória “fantástica”, ele pega um pedaço de papel e um punhado de fumo, acende o cigarro, solta uma baforada e inicia uma nova estória. O cigarro está, então, relacionado às suas mentiras e invenções.

A primeira lenda contada por Chicó refere-se a uma caçada, onde ele objetivava matar algumas pacas para comer, satisfazendo sua fome. Ao apontar a espingarda em direção às pacas que atravessavam o riacho surge, repentinamente, a égua do Major Antonio Moraes. Assustado, Chicó tampa o bico da espingarda, que estufa e quando a destampa, as pacas já tinham atravessado o rio e sumido no mato.

Esta estória mostra o poder e o respeito que se deve ao Major, ou coronel do sertão. A vida de Chicó estaria arriscada se matasse o animal, que pertencia ao Major. Assim, Chicó não consegue conquistar seu objetivo, por temor ao poder ameaçador do Major.

A segunda contada por Chicó é de seu “cavalo bento”. João Grilo se enche dos contos “sem pé nem cabeça” de Chicó, e quando pede uma explicação, ele responde: *não sei, só sei que foi assim*. Esta é uma fórmula para evitar mais perguntas, sem tirar o merecimento de suas estórias. E Chicó diz a João que não pode dizer que não teve, se na realidade teve, não deve mentir. A discussão dos dois nesse momento gira em torno da mentira que gera desconfiança.

E Chicó fala de Antonio Martinho, que não o deixa mentir. João Grilo o lembra que Antonio Martinho morreu há três anos. Mas Chicó diz que ele era vivo quando ele teve o

bicho. Esse “teve o bicho” tem duplo sentido: teve no sentido de ter, possuir; e teve no sentido de parir, dar à luz. Então João pergunta:

João Grilo: E foi você quem pariu o bicho Chicó

Chicó: Eu não, mas do jeito que as coisas vão, eu não me admiro mais de nada. Mês passado uma mulher teve um na Serra do Araripe lá pros lados do Ceará.

João Grilo: É isso é coisa de **seca**. Acaba nisso essa fome. Ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata, é coisa que se pode vender.

A temática da seca aparece entre os contos míticos de Chicó. Não se pode falar de sertão nordestino, sem abordar a temática da seca. Uma realidade tão cruel e subumana que atenua qualquer ficção.

Chicó acende seu cigarro de palha e fuma. Ao soltar a fumaça ela se mistura com a nova imagem de uma xilogravura, que aparece novamente na tela, com um sol amarelo e a lua azul, a imagem restante é baseada nas cores preto e branco. Então, Chicó aparece montado num cavalo, que na realidade é um desenho, e se movimenta pra frente e pra traz. Correndo atrás de uma garrota de manhã até a tarde, depois acrescenta um boi. Dezesete horas, da ribeira do Taperoá até Sergipe, e João pergunta como ele atravessou o São Francisco. E Chicó se irrita com as perguntas de João.

A terceira estória de Chicó é contada com o tema da morte, quando diz que seu pirarucu morreu. (Ver o conto no anexo 10). Chicó conta que um peixe o pescou e o levou rio acima. E João Grilo zomba dele dizendo: *já ouvi home dize que tem peixe, mas peixe que tem home é a primeira vez*. Quando se fala em peixe que tem homem, nos lembramos da incrível saga de Jonas no ventre do grande peixe descrita na Bíblia no livro de Jonas. Esse detalhe não nos traz estranheza, pois a obra analisada é declaradamente um auto, e tem em seu fim último o ensino de doutrinas cristãs e solidariedade através de temas bíblicos.

Chicó diz que isso lhe aconteceu quando esteve no Amazonas. Na realidade, o pirarucu é um peixe grande típico do Amazonas.

A habilidade de Chicó, em contar seus contos míticos é tanta que podemos compará-lo a um pescador, que conta seus causos buscando sempre mostrar sua sabedoria e esperteza. Com este conto do pirarucu é resgatada a tradição de contos míticos bíblicos presentes na cultura popular brasileira. O fato de Chicó dizer que foram três dias e três noites, confirmam nossa hipótese de analogia com a saga de Jonas no ventre do grande peixe.

Mas, há um detalhe interessante ressaltado por João Grilo, que é a fome, uma das temáticas da estória. Chicó diz que *fome não, mas era uma vontade de fumar danada*. Percebemos que à vontade de fumar está ligada a sua habilidade de contar seus causos.

E Chicó não se importa muito com detalhes, tanto que Grilo nota que se ele estivesse com os braços amarrados, não poderia ter acenado a ninguém. Outro detalhe é que ele só consegue acenar, depois da morte do grande peixe. Assim, a morte do peixe significou a sua vida. Mas, o que Chicó quer mesmo é ser notado como um bom contador de histórias.

A quarta estória que Chicó conta após o enterro da cachorra. Entra a música nº 3 da trilha sonora, Régia (mentiras de Chicó), que toca todas as vezes que Chicó vai contar uma estória. Juntamente com sua estória aparece na tela uma xilogravura, onde os desenhos se movem mecanicamente. Chicó conta a respeito de uma prata de dez tostões, que caiu do seu bolso e a cachorra mergulhou e trouxe o dinheiro dele de volta. (Anexo 11).

E Eurico consegue pegar Chicó em sua mentira, quando diz que eram dez tostões e só voltam dois. E termina com sua fórmula: *não sei, só sei que foi assim!* Que é pra evitar mais perguntas.

A quinta estória é a do papagaio que sabia ler. Na cena aparece Dora sentada numa cadeira à frente de sua casa, à noite, tomando ar e costurando. Chicó encosta-se no batente da porta, acende um cigarro e começa a contar de seu papagaio que sabia ler. Vendo a tristeza de Dora e suas queixas por ter gasto nove contos de réis para o enterro da cachorra, Chicó aproxima-se e começa a contar-lhe de seu papagaio, que recebeu quinze contos de réis para

benzer uma pessoa. E Dora pergunta que bicho foi esse, então Chicó começa a contar a estória do seu papagaio. (Ver anexo 12).

Percebemos aqui mais uma história de Chicó, sempre com animais fantásticos, que tem algum dom religioso ou sobrenatural. Para ele, seu papagaio era especial o suficiente para saber a Bíblia de cor. Dora lhe pega na mentira quando diz que morreu de velhice há dois anos, sendo que papagaio vive mais de cem anos.

c) As traições de Dora

Por diversas vezes Dora ludibria o marido Eurico com o objetivo de traí-lo. A personagem Dora é marcada pela sua coragem e sensualidade. Através de cores vermelhas e decotes ousados, Dora exala a luxúria e pecado.

Já Eurico, seu marido, revela-se um homem que ama sua mulher e faz tudo o que ela lhe pede, ou melhor, os seus pedidos são ordens para ele. Machista, ele se desmancha ao ouvir os prantos da mulher, mas se enche de raiva e indignação quando percebe que foi enganado por ela.

Na microssérie temos algumas cenas de adultério e outras que insinuem que houve o adultério, tratando de forma bem humorada um tema nem sempre agradável, principalmente, aos “machões” do sertão. A primeira vez que Eurico e Dora discutem é na cena em que ela, chegando tarde da noite em casa, é impedida por Eurico de entrar. Furioso ele pede aos dois matreiros que vão buscar o Padre João. Grilo se diverte da desgraça alheia e diz que já viu chamar padre para diversas situações, menos para passar “atestado de corno”.

O Padre chega e adverte Eurico: *‘lembre-se, casamento é uma invenção de Deus’*. O casamento é um sacramento, para a Igreja Católica, e tem um valor institucional, não pode ser rompido. Dora é tão esperta que acaba enganando até o Padre.

1. a primeira tentativa de Dora em seduzir Chicó acontece em sua casa, quando esse diz obedecer as ordens de seu patrão, mas Dora, num jogo de palavras, insinua que quem manda no padeiro e em Chicó é ela, insistindo em seduzi-lo e lhe pede que desobedeça a um mandamento. Fazendo-se de “desentendido”, ele pergunta: *Qual?* E Dora responde: *não cobiçai a mulher do próximo*. Chicó cede a sua sedução: “*depende da brabeza do próximo e da belezura da mulher dele*”. Aparece aqui a questão religiosa, que é extremamente respeitada no sertão, “*os dez mandamentos*”. Há uma reverência muito forte pela religião, onde a moral e os bons costumes são valorizados.

2. Ao sair para encontrar Chicó, Dora percebe que está sendo seguida pelo marido e entra na igreja. Ao encontrar Padre João pede para se confessar. Estranhando o pedido, pois ela não se confessa há muito tempo, Padre João lhe pede para que o aguarde, porque antes ele irá tocar o sino. Nesse entremeio, o marido vestido de padre, entra no confessionário, e pede que ela inicie a confissão. Dora começa a confessar-se, mas ao ouvir o sino tocar, olha para baixo e percebe que é seu marido e não Padre João. Aproveitando-se dessa situação, Dora indica um falso lugar de encontro com seu suposto amante. O que faz o marido passar uma noite inteira ao relento, no sertão. Assim, ela volta pra casa, seduz Chicó e o leva pra sua cama. Essa é sua primeira traição concluída.

3. No terceiro momento, após Chicó contar a estória do papagaio para Dora, acontece uma seqüência cômica de traições, que no filme foi extraída. Primeiro Dora seduz Chicó. Ao se deitar com ele chega, repentinamente, Vicentão e, logo depois, o marido Eurico.

Quando Dora consegue se deitar com Chicó chega Vicentão batendo na porta e chamando por ela. Dora marcou com dois amantes, no mesmo horário e em sua própria casa. Um sinal de que ela desejava que o marido descobrisse suas traições. Ela esconde Chicó no guarda-roupa e repete com Vicentão todo o ritual de sedução que já tinha sido feito com Chicó. De repente, Eurico, seu marido chega e bate na porta, chamando-a. Então, Dora para sair desta situação pede a Vicentão que simule estar a procura de Chicó para mata-lo. Dora,

mais uma vez, engana Eurico dizendo que estava escondendo Chicó, pois Vicentão o jurou de morte. Eurico demonstra valentia e afirma que se fosse com ele “descangotava” Vicentão. Ela entra no quarto, e novamente, repete o ritual de sedução. A cena termina com Dora dizendo: *Ai que eu adoro um homem brabo.*

4. Na última tentativa, Dora dispõe-se a pagar dez contos de réis por uma noite de amor com Chicó. Assim que ele chega, Dora vai se despindo e seduzindo-o, porém, ele demonstra desespero, pois está contrariando sua promessa. E Dora irritada diz: *Oxi! Das duas é uma ou você não é lá muito homi, ou então é morto.* Enquanto isso, João Grilo vai atrás de seu Eurico para deixá-lo desconfiado de que Dora está com um amante em sua casa. Então, ele vai pra casa furioso para pegar os dois em adultério.

Ao perceber a chegada de Eurico furioso, Chicó consegue sair. Dora e Eurico começam a discutir. Dessa vez, Eurico pega Dora em adultério com Chicó. Para conseguir o dinheiro, Grilo tira a culpa de Dora e acusa Chicó de seduzi-la. Eurico como gosta da mulher, acredita e ela se faz de vítima. Mas, Grilo para colocar Eurico como um homem repressor, diz que Chicó veio para convencer Dora a se encontrar com ele logo mais atrás da Igreja e dá a idéia a Eurico de vestir-se de mulher e vá ao encontro de Chicó, no lugar de Dora para dar-lhe uma surra. Chicó, como estava escondido no guarda-roupa, fica indignado e sai falando: *Que qualidade de amigo.* Grilo o apressa para tirá-lo dali e elaborar outro plano: *Dessa vez não tem tempo pra dizendo que eu lhe boto em confusão.*

A próxima cena mostra Eurico saindo à noite e chegando atrás da Igreja cobrindo a cabeça com um chale de Dora. Logo vem Chicó com um grande pedaço de pau nas mãos e começa a bater nele, sabendo que é Eurico. De repente chega o Padre para apartar a briga e vê Eurico, que é o Presidente da Irmandade das Almas, vestido de mulher e lhe dá um sermão de moral e bom costume, mandando-o, depois, embora para casa.

Nesse tempo, João Grilo vai até Dora buscar os dez contos de réis prometidos, mas Dora diz que queria uma noite de amor e ficou só no calor. Por isso, não lhe dá nada e lhe manda embora da padaria sem dinheiro algum.

Dora é uma mulher dominadora e seu marido se permite ser dominado, porém, em seus amantes ela busca ser dominada. Ela sente a necessidade de obedecer, de estar sujeita a um homem quando está na cama. O sexo, para Dora, é uma relação de poder, onde ela pode e gosta de sentir-se dominada.

Dora é uma mulher que constantemente engana o marido para poder traí-lo. Luxúria e traição são suas marcas, que o Diretor enfatiza acrescentando as diferentes qualidades de “corno”, extraídas da literatura de cordel. É a desmoralização pela qual passa o Padeiro, que reconhece que *“mulher bonita só serve pra passar chifre”*.

d)O Corno

A Literatura de Cordel aparece na obra através de diversos fragmentos e temas. A temática do corno aparece devido a mulher de Eurico traí-lo durante toda a estória. Ela simplesmente tenta seduzir todos os homens, tirando o Padre João, o Bispo, João Grilo e o Major, de resto ela usa e abusa de seu poder de sedução.

Na adaptação de Guel, João Grilo lembra da existência de um Cordel, em que há mais de sessenta qualidades de corno, “que contempla o alfabeto todo”. Desde *“o apressado que é corno antes de casar, até o zeloso que só gosta de ver a mulher bem vestida”*. A Literatura oral e a Literatura de Cordel são utilizadas como base deste tema.

Na seqüência de traições de Dora em que ela seduz Chicó, ele é surpreendido pela chegada de outro amante, o valente Vicentão, onde de maneira desesperada e, ao mesmo tempo cômica, ele declara: *Danou-se que com senhora a gente bota e leva chifre ao mesmo tempo.*

Assim, percebemos que para Dora a traição era, talvez, uma forma de manter o zelo do marido por ela para que ele a vigiasse, conseguindo, portanto, sua atenção. Esta declaração aparece no momento do Tribunal das Almas, onde a Compadecida lembra Emanuel que o marido deu o perdão à sua mulher. Na cena, Dora afirma que o traía de tanto medo que tinha de perdê-lo, preferia ir perdendo-o aos poucos.

4.6. QUESTÕES SOCIAIS ENFATIZADAS NA ADAPTAÇÃO

4.6.1. Situação de miséria, fome e sofrimento

Em certo momento, Chicó está com tanta fome que pensa em comer um pão da padaria e comenta com o companheiro: *Ô Grilo, com tanto pão desse jeito cê acha que eles vão dá falta só de dois?* O patrão é tão explorador, que os pobres não podem nem comer um pão, daqueles que fazem. Mas, quando Chicó sai de cena, Grilo acha uma boa idéia e dá uma mordida em dois pães diferentes. Quando Chicó volta, João se assusta, mas não conta que mordeu dois pães.

A miséria que os dois vivem é tão grande que trabalham fazendo pão, e não tem o direito de se alimentarem de um pão sequer, pois todos os pães são contados e o Padeiro anota a quantidade num caderno.

A caçada deles para matar a fome fica no quase *“a gente quase assa, quase come e quase morre de fome”*. Na seqüência da estória, Chicó fala que *“quase pega prá mais de quinze pacas”*, e João Grilo diz que está quase lhe pegando na mentira.

Neste trecho nossos protagonistas nos dão a temática que permeia toda a estória envolvendo esses personagens: a fome e a mentira. Esta última é utilizada como estratégia de sobrevivência.

O momento mais crítico de fome é interpretado pelos atores com um tom de humor, com o objetivo de amenizar a situação subumana de miséria, na cena em que Dora reclama que a cachorra não está comendo quase nada e lhe dá um bife passado na manteiga. Os dois trocam de pratos com o animal, dando-lhe os deles. A cachorra passa mal e morre.

Miséria e fome são temas tratados na obra de Suassuna, que ganha m vida através dos personagens João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Melo). O sofrimento vem como consequência de todo um sistema opressor, que foi repensado pelos líderes da Teologia da Libertação. A T.L. trazia uma nova proposta teológica para o contexto latino-americano, dando-lhe um sentido mais ideológico para libertação salvação.

Libertar-se socialmente dos pesados mecanismos de dominação que tantas vezes ele mesmo constrói, esses “deuses feitos pelas mãos dos homens”, denunciados na Bíblia. Libertar-se, enfim, política e economicamente, lutando para que a sociedade em que vive seja uma sociedade mais humana, em que os problemas de convivência e de subsistência se resolvam num clima de respeito mútuo e de equidade, com a participação de todos. (CATÃO, p.78).

A liberdade tem, então, para a teologia da libertação uma conotação de humanização do ser humano, que foi coisificado pela sociedade pós-moderna capitalista (MARX). A teologia da libertação recupera o sentido de libertar-se do sistema opressor, que deturpa a imagem do ser humano, e o traz de volta à sociedade, com uma vida digna, não mais de algo coisificado.

Nesse sentido, a salvação, que faz parte do tema da morte no âmbito religioso, vem num sentido de “libertar para viver”. Salvar aqui é proporcionar vida, em países do “chamado” Terceiro Mundo, que são dependentes economicamente dos países de Primeiro Mundo, principalmente dos Estados Unidos da América.

Ao falarmos de salvação, não falamos num sentido idealista, mas da salvação da situação de miséria, da fome, do sofrimento. O discurso final da *Compadecida* (vivida por Fernanda Montenegro) retrata bem a dura realidade de sofrimento do sertanejo que “*na seca*

comia macambira, bebia o sumo do xique-xique, passava fome, e quando não podia mais rezava”.

Mais que uma obra que utiliza temáticas universais no seu enredo, como estas, por exemplo, *O Auto da Compadecida* traz uma forte crítica ao conformismo da sociedade com relação à realidade miserável de uma parte da população brasileira que busca na religião um anestésico para suportar o sofrimento latente.

4.6.2.A humanização do animal e a animalização do ser humano

A inversão de valores por que passa a humanidade, também é um tema importante. O fenômeno ditado pela sociologia como a “coisificação do ser humano” é compreensível no momento em que Grilo e Chicó percebem que o alimento da cachorra, o bife passado na manteiga, era o mesmo alimento que os patrões comiam. Então, numa atitude desesperadora, eles trocam de prato com o animal.

Nesse momento, Eurico muito bravo chama os dois dizendo que o rato comeu as pontas de dois pães. Então, João Grilo dá a idéia a Eurico de cortar as pontas dos pães e aproveitar o resto. O patrão gosta da idéia e dá as pontas ao empregado, dizendo: *“è você pode comer as pontas que rato é bicho limpinho. Pra não dizer que nunca lhe dei nada”.*

Tanto na cena de Dora, quanto na de Eurico, João Grilo e Chicó são tratados de forma subumana. A alimentação da cachorra é melhor que a dos empregados e o rato, em comparação com os dois, é *“bicho limpinho”*. Nossos personagens comparados aos animais perdem a dignidade de seres humanos.

Com o adoecimento da cachorra, João Grilo e Chicó são obrigados a procurar Padre João para que dispense os últimos sacramentos. Percebemos, então, que a cachorra é elevada a condição de pessoa para receber os sacramentos da igreja, normalmente ministrados às pessoas.

4.6.3. A busca de dignidade

O trabalho traz de volta ao homem sua dignidade. Nossos heróis espertalhões estão a procura de emprego para conseguir dinheiro, porém, sem muito esforço. Ao sair da igreja, ambos sobem numa carroça e vão até a padaria procurar emprego.

Ao entrarem na padaria encontram Eurico, o padeiro, com um cesto de pão nas mãos e vão logo lhe perguntando se ele está precisando de ajudante. O padeiro responde que “ajuda e dinheiro são duas coisas que não se enjeita”. Com esse dito popular, o padeiro mostra que precisa de ajudante, porém, que não está disposto a pagar um salário digno.

Quando Chicó pergunta: “quanto o senhor paga?” A resposta do padeiro é de um discurso de dominação, dizendo que está fazendo o favor de deixar ele o ajudar e pergunta: você quer mais o quê? E João Grilo zombando de Chicó diz: “não disse que você tinha cara de besta!”.

O padeiro adverte que o salário é pouco, mas em compensação o serviço é muito. João Grilo que é esperto e com sua lógica de “Odisseu do Sertão” diz que serviço muito tem que ter dois ajudantes, assim conseguiria emprego para ele e para Chicó.

O padeiro deixa explícito no seu discurso que é explorador, abusando da condição de mendicância em que vivem nossos protagonistas. Ambos são tratados abaixo da condição humana. Vemos isso quando o padeiro parte o pão dando o pedaço mordido pelo “suposto” rato a João Grilo, dizendo que é um bicho limpinho. João Grilo e Chicó estão, então, em condições subumanas lutando pela sobrevivência a cada instante.

Os companheiros de pobreza e fome procuram sair dessa situação ajudando-se mutuamente. O padeiro propõe a contratação dos dois pelo preço de um. João Grilo, contando com sua esperteza, diz ao padeiro que pode contratar quatro pelo preço de dois. Nesse momento é tocada a música “Presepada”, da trilha sonora. Este diálogo mostra a exploração dos patrões pelos empregados, que é na linguagem marxista, dominantes e dominados.

O próximo pedido de emprego é feito por João Grilo ao Major Antonio Moraes. João Grilo chega ao casarão do Major e pede-lhe emprego, mas o Major, desconfiado pela má reputação de Grilo resolve testá-lo:

João Grilo: Emprego, trabalho, serviço, tarefa, qualquer coisa serve.

Major: Sua reputação não é das melhores

João Grilo: Ah! Seu Major. Vivem querendo que pobre não tenha defeito.

Major: Dizem que você é embrulhão, abusado, cheio de nove hora.

João Grilo: Meu sin hô é tanta qualidade que exigem pra dá emprego que eu não conheço um patrão com condições de sê empregado.

As exigências do Major, não abatem a força de insistência de João Grilo que precisa do emprego para sobreviver, já que perdeu o emprego da padaria. O Major o questiona sobre sua reputação, mas ele se defende dizendo que tudo isso é conseqüência de seu instinto de sobrevivência “*Vivem querendo que pobre não tenha defeito*”. Mas o Major, volta ao assunto relacionado à sua integridade: *Dizem que você é embrulhão, abusado, cheio de nove hora*. João Grilo, como é esperto, diz então, que são tantas qualidades exigidas, que não há patrão com condições de ser empregado, pois ele faz o mesmo. Então, o Major o desafia a três perguntas com direito a um prêmio, porém se errar o Major diz que lhe arranca uma tira de couro das costas. Grilo aceita com muito medo o desafio:

Major: Qual é a distancia da ponta do mundo na outra?

João Grilo: É, um dia de jornada que é o tempo que o sol leva pra percorrê-la

Major: Que é que existe acima de um Rei?

João Grilo: A coroa.

Major: O que é que eu to pensando agora?

João Grilo: Em me ganhá.

Ao responder todas as perguntas, João Grilo sente-se aliviado, a câmera afasta-se mostrando um plano médio, e o Major mostra sua aprovação elogiando seus conhecimentos. Mas a resposta de Grilo é interessante: *Mais sabido é o sinhô, que agora manda ni mim*. Para Grilo, o senhor é mais esperto, pois manda nele. A relação de quem manda e quem obedece mostra o poder que um exerce sobre o outro, que é quase uma relação de senhor e escravo. Se Grilo errasse as perguntas, sem ao menos concordar com elas, o Major tiraria uma tira de couro de suas costas.

Um detalhe importante é que Grilo chamava o Padeiro de patrão, mas o Major ele chama de senhor. O tratamento patrão/empregado é um, ele negociou um salário, pouco, mas recebia. É uma capitalista de troca da força de trabalho pelo salário. Com o Major o tratamento é senhor/escravo, há uma relação de temor em relação ao Major, não há negociação de salário e ele tem que provar que é inteligente. Essa relação nos lembra a relação: senhor feudal e vassalo. O senhor permitia que o vassalo cultivasse em suas terras, mas em troca recebia a maior parte da colheita. Quando o Major o aprova, apenas diz: *Muito bem! Logo lhe dá a primeira tarefa, de ir buscar sua filha Rosinha na cidade: “então vá buscar minha filha que está chegando do Recife”*.

4.6.4. Os três poderes

Percebemos na obra a presença de três tipos com poder de representatividade utilizada para a inspiração e caracterização dos personagens. É a partir dos tipos que os atores buscaram a essência e a formação dos personagens.

O Padre recebe o Major Antonio Moraes demonstrando que não o vê há muito tempo, e para isso utiliza palavras bonitas para impressioná-lo, que não tolera adulação:

Padre: Ora, quanta honra. Uma pessoa como Antonio Moraes na Igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da Casa de Deus.

Major: Seria o senhor dizer que há muito tempo que eu não venho à missa.

Durante a conversa Antonio Moraes irrita-se com o Padre, dizendo: *Padre! Veja bem com quem está falando, a Igreja é coisa séria como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite.*

Temos aqui duas expressões a serem analisadas. A primeira, quando diz: *veja bem com quem está falando*. O Major reclama para si o poder. Esse “quem” traz a conotação de que ele não é qualquer um, tem um nome tradicional a zelar. É o símbolo do poder político na cidade de Taperoá. Outra expressão é a Igreja como *garantia da sociedade*. A Igreja aqui aparece como legitimadora do poder instituído. A Igreja é garantia da sociedade porque busca através do seu discurso sobre Deus, um discurso dominador, apaziguar os dominados para, assim como, as engrenagens de uma máquina, reproduzir o sistema estabelecido, sem a rebelião dos dominados.

Quando o Major sai da Igreja, o Padre fica na porta da Paróquia desolado, sem saber o motivo pelo qual o desagradou, e levanta outra questão: *eu faço tudo para agradá-lo e ele vai se queixar ao Bispo. Será que o Bispo vai me suspender?* João Grilo o consola dizendo que o Major está doido, que até ao cachorro quer dar carta de nobreza. A Carta de Nobreza é outra marca medieval sutilmente colocada por Arraes, onde pessoas que não descendiam de famílias nobres tradicionais, podiam comprar o título de nobreza com dinheiro.

Esse tratamento do Major para com o Padre, de queixar-se ao Bispo, também é outra marca que a Igreja carrega desde a época dos Imperadores, onde Igreja e Estado detinham o poder. Ora a Igreja sobre o Estado e ora o Estado sobre a Igreja. Assim, política e religião convivem desde a época de Constantino, que foi o primeiro Imperador a entrar em acordo com os cristãos. Nesse relacionamento conflituoso entre Igreja e Estado (como o Padre e o Major), temos um marco na História da Igreja que foi o nascimento da Igreja Anglicana, onde o Rei Henrique VIII queria se divorciar da Rainha e como a Igreja Católica não permitia o divórcio, Henrique VIII solicitou a formação de uma Igreja Nacional (Anglicana) para que pudesse se divorciar. Visto que, o casamento de Reis e Rainhas tinha fins políticos.

Severino aparece pedindo esmola aos três poderes representativos estabelecidos na cidade de Taperoá: o Major (poder político), o Padre João (poder religioso) e o Padeiro Eurico e a sua mulher Dora (poder econômico). Os três poderes negaram-lhe ajuda justificando cada qual o seu motivo (Anexo 16):

O Major manda-lhe que vá procurar emprego;

O Padeiro diz que não tem obrigação de ajudá-lo;

O Padre responde que a Igreja só preocupa com o alimento espiritual.

Os três poderes estabelecidos, através da representatividade dos personagens, se abstém da responsabilidade social. O pedido feito em nome do amor e da caridade recebe uma resposta alienante e retrata uma sociedade que não se importa com a condição do miserável, realidade vivida também na era medieval.

4.7. ANÁLISE ESTRUTURAL D'O AUTO DA COMPADECIDA

4.7.1. Estrutura narrativa

Arraes segue a mesma estrutura narrativa da obra de Suassuna, inserindo uma introdução antes de começar a utilizar o texto suassuniano.

Ao terminar a introdução, Guel Arraes inicia a adaptação baseada no primeiro ato da peça de Suassuna: “O enterro do cachorro”. Porém, na adaptação o animal é uma fêmea: “O enterro da cachorra”. Então, é anunciado o primeiro episódio.

Assim, percebemos que Arraes segue a divisão proposta por Suassuna, dividindo a estória em episódios. Porém, o anúncio dos outros episódios não aparece nos demais capítulos, na microssérie apresentada pela TV Globo.

Entendemos que a divisão em episódios, elaborada por Arraes, aproxima sua adaptação à peça teatral, que é dividida, basicamente, em atos. Devemos ressaltar o recurso do

“encaixamento” de estórias dentro de cada episódio. Assim, dentro do primeiro episódio do “Testamento da cachorra”, temos a estória do cavalo bento; dentro do episódio do “gato que descome dinheiro” temos a estória do papagaio e as traições de Rosinha, que é uma estória de adultério dentro de outro tema que é a avareza.

O encaixamento é a inclusão de uma história no interior de outra. (...) Ao lado das histórias principais, o romance pode conter outras, secundárias, que só servem habitualmente para caracterizar um personagem. (TODOROV. As categorias da narrativa literária, pp. 236-237).

Para a apresentação da primeira parte, o diretor utiliza-se do recurso do desenho em preto e branco, realçando os contrastes e tomando toda a tela. Assim, o narrador anuncia o primeiro episódio: “Episódio de Hoje: O Testamento da Cachorra”.

O próximo episódio, que não é anunciado é do “Gato que descome dinheiro”. O folheto de cordel original utilizado por Ariano Suassuna é “A História do cavalo que defecava dinheiro”. Com o objetivo de facilitar a operacionalização da peça o cavalo foi trocado pelo gato, um animal de pequeno porte e mais manso.

O terceiro episódio é teatralizado. O telespectador tem a impressão de assistir uma peça de teatro pela televisão.

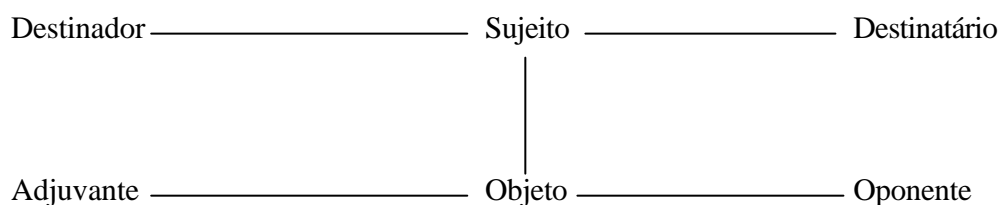
O último episódio é acrescentado por Arraes, que é o casamento de Rosinha e Chicó, inspirado na peça *O Santo e a porca*. Nessa obra de Suassuna, o pai da moça tem uma porca de madeira com dinheiro dentro, que é guardada com o maior cuidado por ele.

Assim, *O Auto da Compadecida* de Arraes segue a estrutura de Suassuna, porém, realiza suas adaptações acrescentando e tirando personagens e trechos do enredo, conforme a necessidade.

4.7.2. Estrutura baseada no Quadro Actancial de GREIMAS

A narrativa d'O Auto da Compadecida segue a estrutura do teatro de Ariano Suassuna, dividida pela temática em, praticamente, em três atos. Para que tenhamos uma análise produtiva, seguiremos a estrutura narrativa para a análise actancial.

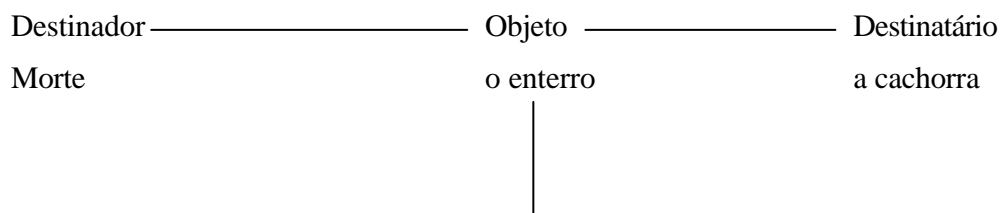
Para nossa análise utilizaremos o Quadro Actancial de GREIMAS, como recurso Organizador da Produção de Sentido (Sujeito/Objeto). Conforme Greimas, os actantes são os operadores que se encontram num quadrado actancial, ao todo são seis actantes a serem nomeados a partir de marcas narrativas.



Para GREIMAS, Sujeito e Objeto constituem uma categoria actancial investida semanticamente por uma relação de “desejo” pela obtenção do Objeto. Conseguimos comprovar isso em nossa análise, verificando a oscilação do Quadro ao mudarem-se as cenas.

É interessante notar que alguns personagens são os principais e outros são os adjuvantes, que vão atuar de forma a auxiliar os personagens principais a concretizar seu objetivo, alcançar o objeto de desejo.

O primeiro ato desenvolve-se entorno do tema “o enterro da cachorra”. Toda a trama segue uma seqüência de ações que tem em João Grilo o adjuvante para a concretização do desejo do sujeito que tem como objeto o desejo de enterrar o cachorro.



Adjuvante _____	Sujeito _____	Oponente _____
Padeiro e J. Grilo	Dora	Padre
	Desejo de enterrar	

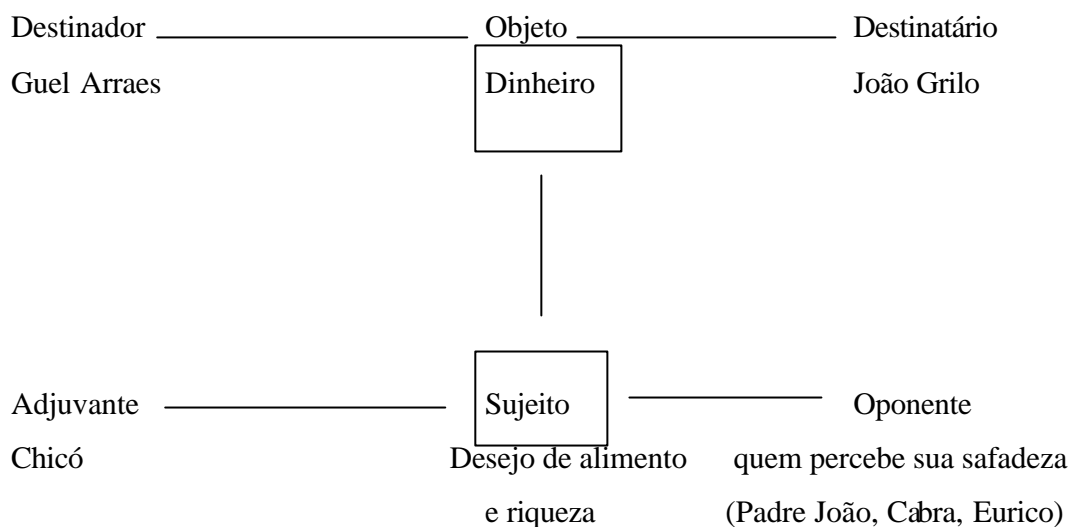
Entendemos, a partir de GREIMAS, que João Grilo é o adjuvante, ou seja, o facilitador da comunicação entre as partes, vejamos o que diz RECTOR (1979, p. 99) a respeito do adjuvante:

O adjuvante é o actante que dará auxílio, operando ora no sentido do desejo, ora facilitando a comunicação. A função dos adjuvantes consiste em servir a manifestações hiponímicas, a exteriorizações, em forma de objetos ou seres. Por sua vez, a função de Oponente consiste em criar obstáculos, opondo-se à realização do desejo, ou a comunicação do Objeto.

João Grilo, o Adjuvante, auxilia a Mulher do Padeiro, Dora, em busca de seu Objeto, que é enterrar a cachorra. Para RECTOR (1979, p. 98) é “*o elemento central. O Objeto do valor (desejo do sujeito) é perseguido pelo sujeito*”. Se o Objeto é o desejo do Sujeito, e o Sujeito é Dora, o Objeto é o Desejo de enterrar a cachorra. Veja o esquema abaixo:

Problema _____	Articulação _____	Solução _____
Enterrar o cachorro	Convencer o padre a enterrar	O enterro
	Convencer o padeiro a pagar o enterro	

Acontece a conjunção, pois o desejo do Sujeito foi conquistado. A cachorra foi enterrada em latim, conforme o desejo do Sujeito, Dora. Porém, quando o Sujeito é João Grilo temos uma nova disposição no Quadro, vejamos:



Para Mônica Rector, citando Greimas, o Destinator é aquele que produz, que tece ou que emite; que está voltado para o Sujeito, que é o Projeto de Realização do Destinator. Assim, entendemos ser o Diretor Guel Arraes o Destinator.

O Sujeito, que é ativo, está em busca do seu Objeto e conta com o Destinatário para ajudá-lo. Assim, conforme o Quadro actancial de Greimas, entendemos ser o Sujeito “João Grilo”, que não necessariamente precisa ser um personagem, mas a força propulsora que se movimenta em direção ao Objeto de Desejo, nesse caso “o dinheiro ou a riqueza”.

Para o alcance de seu Objeto (o dinheiro), o Sujeito (Desejo de alimento e riqueza) conta o auxílio do Destinatário (João Grilo), que é o maior interessado nessa conquista e do Adjuvante, Chicó, que tem o papel de auxiliar o Sujeito em sua busca incansável durante toda a narrativa, para o Destinatário, João Grilo. Isso porque com o dinheiro ele poderia concretizar outras realizações, como conseguir alimento, por exemplo.

Essa é a estrutura básica da obra, porém, dentro da estória de João Grilo temos outras estórias, como por exemplo:

- a) a estória de Dora, que tinha por Objeto de Desejo o enterro de sua cachorra;
- b) a estória de uma mulher adúltera que tem como Objeto de Desejo a traição;

- c) a estória romântica de Chicó e Rosinha, onde Chicó tem por Objeto de Desejo o casamento.

O momento mais dramático do enredo é quando João Grilo consegue alcançar seu objeto de desejo: o dinheiro e, então, ele é assassinado. O Cabra de Severino o mata por vingança. A tragédia é concretizada. A morte é o seu prêmio na vida, uma vida e uma morte “severina”.

O Oponente, que são elementos que trabalham contra o Sujeito/Objeto e em prol da Disjunção, é representado pela situação de seca, que propicia a falta, ou melhor, a ausência de alimento para um pobre “amarelo safado”, que não tem ninguém por ele.

a) Conjunção e Disjunção

A continuidade e a descontinuidade da busca pelo objeto de desejo manifestam-se sob a forma de Conjunção e Disjunção. (RECTOR, 1979, p. 50) Como o enredo segue em espiral, sendo uma estória encaixando-se com outras, a conjunção ocorre sempre que o sujeito alcança seu objeto de desejo. Assim, percebemos a conjunção em praticamente toda a obra. A cada vez que João Grilo consegue dinheiro ocorre a conjunção.

Percebemos, então, várias situações onde acontece a conjunção e logo após a disjunção. No primeiro episódio, por exemplo, João Grilo consegue o dinheiro para enterrar a cachorra, entrega a parte do Padre e do Bispo, mas não fica com nada. Ele fecha a situação, mas não ocorre a conjunção.

Em outra situação, Grilo trama com Dora uma noite de amor com Chicó, que acaba não acontecendo e ela não pagando, então, ocorre a disjunção.

Assim, por vezes João Grilo chega ao “quase”, reclamando que “*a gente quase assa, quase come e quase morre de fome*”. A conjunção ocorre num momento ápice da adaptação, quando após a morte de Severino de Aracaju, João Grilo consegue pegar-lhe o dinheiro. Mas, a disjunção ocorre novamente, e de forma marcante, pois no momento em que João Grilo alcança seu objeto de desejo é assassinado como um pobre “amarelo”.

Percebemos que a cada presepada concluída, João Grilo anima-se a realizar outra, pois é assim que aprendeu a viver.

O fato de João Grilo desejar dinheiro e riqueza é um fato óbvio, pois o dinheiro é símbolo do poder. Conseguindo dinheiro ele poderia comer o que desejasse. Fato é que quando ele retorna da sua “mágica” ressurreição, ele deseja ficar, juntamente com Chicó com quem divide alegrias e tristezas, com a padaria, dando-lhe o nome de Padaria Miramar. Para quem constantemente passava fome, Grilo consegue dinheiro para ficar com a “casa de pão”. Porém, novamente acontece a disjunção, pois Chicó lembra-se da promessa que fez à Santa, e entregam todo o dinheiro no altar de Nossa Senhora.

E partem para uma nova situação: o casamento de Chicó, que receberá a porca cheia de dinheiro. A conjunção acontece quando Chicó se casa com Rosinha, alcança seu objeto, o casamento, mas ao receber e quebrar a porca, os três (Chicó, Rosinha e João Grilo) percebem que o dinheiro não vale mais nada, ocorrendo a disjunção.

Assim, vão-se embora sem dinheiro e sem comida. Rosinha, que ficara pobre, pegou um pedaço de bolo da festa. Os três sentam-se na estrada para cear e aparece um mendigo pedindo pão para tirar a barriga da miséria. João Grilo rejeita-lhe a ajuda e diz que “*de barriga na miséria aqui já tem três*”. Mas, Rosinha ensina-lhes a misericórdia dizendo que “*Jesus às vezes aparece de bendigo para testar a bondade dos homens*”. O telespectador e o espectador cinematográfico sabem que aquele realmente é Jesus. E Grilo reclama por ter que dividir o pão, pois nunca consegue comer um pedaço de pão sossegado, sempre aparece alguém completando a disjunção.

Por esse motivo ele é considerado um anti-herói, pois não consegue alcançar seu objeto de desejo: o dinheiro. E cada vez que ele consegue, de alguma forma, o perde. O ápice da estória acontece na cena da “morte de João Grilo”, quando, ao alcançar, definitivamente, seu objeto de desejo, ou seja, consegue pegar o dinheiro do cangaceiro, ele é assassinado, ocorrendo, portanto, a disjunção. Por isso, ele é considerado um anti-herói. Porém, para Suassuna, a ressurreição de João Grilo o eleva acima do estereótipo do anti-herói, fazendo-o representar o corajoso herói brasileiro.

O Quadro Actancial sofre modificações no decorrer da narrativa. Devido a muitas informações e constatações, condensamos e sistematizamos as partes principais que compõem a microssérie baseadas na estrutura da peça teatral *Auto da Compadecida*, porém utilizando-se da liberdade de adaptar a obra excluindo e acrescentando personagens, alterando a trama, com o objetivo de torná-la uma obra de arte da TV. Estruturamos a adaptação da seguinte forma:

1. O testamento da cachorra
2. O gato que “descome” dinheiro
3. A morte de João Grilo
4. O tribunal das almas
5. O casamento de Chicó
6. A última ceia

4.7.3. Maluquice, Sacrilégio ou Sacramento?

a) A morte e o enterro da cachorra

O Episódio do “Testamento da cachorra” é marcado por alguns pontos: 1. a humanização do animal; 2. a benção ao animal; 3. a morte e o enterro com testamento da cachorra, que deixava uma herança para a igreja.

Na primeira parte, o Padre recusa-se terminantemente a benzer o animal, afirmando que isso é uma maluquice e uma besteira, e que ele ficará conhecido e engraçado, como o Padre que benze cachorro. Até que o animal morre e sua dona, em atitude desesperadora, exige do Padre que a cachorra seja enterrada em latim, como cristã. Porém, João Grilo causa a maior confusão lembrando que o Padre benzeu o motor do Major Antonio Moraes.

O Major Antonio Moraes representa o poder e a força político-financeira da cidade. As igrejas sempre tiveram seus maiores contribuintes, que, de certa forma, mandavam no clero, para não dizer que ainda mandam. Porém, para testar o Padre, Grilo diz que a cachorra é do Major Antonio Moraes e o Padre retorna para ouvi-los e diz: *Menino, e o dono da cachorra*

que vocês estão falando é Antonio Moraes? Quem é o ministro de Deus pra ter o direito de se zangar!

Dessa forma, demonstrando seu temor e submissão em relação ao Major, o Padre muda seu discurso: *não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!* Chicó questiona a mentira do amigo, mas essa foi a única solução que João Grilo encontrou, pois o *‘Padre tem medo das riquezas do Major que se pela, não viu a diferença: antes era que maluquice, que besteira, e agora, não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus’*.

João Grilo revela sua face crítica nesse momento. A mentira utilizada era uma estratégia, que tinha o objetivo de conseguir a bênção do Padre, do contrário, o Padre nem pararia para ouvi-los.

Novamente, João Grilo tenta convencer o Padre, após sua conversa com o Major Antonio Moraes, em que o Padre está falando da cachorra do Major e ele está falando a respeito de sua filha, Rosinha. Mais uma vez Padre João não concorda em benzer a cachorra, somente com autorização do Bispo.

Dora aos prantos pela cachorrinha descobre que o Padre ia benzer a cachorra do Major e nega-se a benzer a sua. Então, ela vai com o marido discutir com o Padre na Igreja, e reclama ao Padre os direitos de seu marido, como Presidente da Irmandade das Almas. Mesmo com suas insistências, o Padre continua se recusando a benzer o animal. E Dora, revidando, se recusa a fornecer os pães de graça, o custeio das obras da Igreja, inclusive pede a devolução da vaca que forneceu ao vigário, todos esses benefícios que ela e o Padeiro dão à Igreja ela ameaça cortar. Então, em meio a toda a discussão aparece Chicó na Igreja, e novamente o discurso é contemplado por um jogo de palavras que traz a comicidade. (ver anexo 13).

Todos saem da Igreja e ficam João Grilo e Chicó, que começa a discursar sobre a morte.

Chicó: A cachorra cumpriu sua sentença, encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação, que iguala tudo que é vivo, num só rebanho de condenados, porque tudo que vivo morre.

Na próxima cena, Dora chora a morte de sua cachorinha, e culpa o Padre por isso, e mais, acostumada a mandar em todos, Dora praticamente ordena o Padre a enterrar a cachorra, e com uma exigência: *tem que sê em latim*. O Padre olha para Dora com um ar de indignação e diz: *vocês estão loucos, não enterro de jeito nenhum*.

Enterrar a cachorra em latim significava enterrá-la como ser humano e, mais, como uma cristã, o que seria sacrilégio. Indo um pouco além, o mito de Fausto está presente na idéia de se vender a alma ao diabo, de se permitir ser subornado por dinheiro, aparecendo, juntamente, outro pecado capital: a avareza.

Para conseguir o enterro, Dora exalando ódio começa a retirar do Padre os benefícios que ela e o padreiro dão à Igreja, falando, inclusive, em nome do marido que repete as afirmações da mulher. Nesse momento, ele é adjuvante no diz respeito a conseguir enterrar a cachorra. São três os argumentos de Dora:

7. corta o rendimento da irmandade.
8. *pede a demissão do marido da presidência da Irmandade das Almas;*
9. e, como último recurso, pede a retirada da *vaquinha da Igreja*.

O Padre procura resistir às suas apelações, afirmando: *não enterro*. Mas, é com a vaquinha que Dora consegue sensibilizar o Padre. Como sempre ajudou a Igreja, Dora acha-se no direito de ter seu desejo concretizado, que para ela é simples: enterrar a cachorra de forma cristã, e não como pagã “*comida pelos urubus*”, já que a humanização do animal é latente. A resposta do Padre deixa insinuar o poder ditatorial do Bispo, quando diz: *com o Bispo não tem conversa*. Então, Dora resolve pagar pelo enterro da cachorra.

Revoltada com o Padre, Dora tranca-se no quarto, com a cachorra morta. Expulsa o próprio marido e bate a porta na cara dele. João Grilo vê na discussão uma oportunidade de tirar algum proveito da situação e conseguir dinheiro. O Padeiro lhe dá carta branca para gastar o que for preciso. E João sai alegre dizendo que vai ser fácil conseguir essa proeza. Chicó fica preocupado e pergunta o que João vai fazer, e ele diz que vai arrumar um jeito da

cachorra ser enterrada e será em latim. Chicó já fica com medo da próxima armadilha de João Grilo.

Na cena seguinte, João Grilo vai à Igreja buscar a vaca emprestada e o Padre lamentando-se devolve a vaca e diz que se pudesse enterrava “*o cachorro, o gato, o diabo, mas o Bispo está na cidade*”. O grande medo do Padre é cometer um sacrilégio e ser suspenso pelo Bispo. Então, Grilo que sai andando em sentido contrário, diz ao Padre que “*o povo é doido e pensa bicho é gente*”. Para persuadir o Padre, ele conta que a cachorra tinha um testamento e deixava três contos de réis para o Padre. O Padre se assusta, não entende nada e volta, como quem quer saber mais sobre o assunto. (Ver anexo 14).

Numa cidade pequena, onde poucas pessoas têm dinheiro, portanto a oferta da Igreja deveria ser pequena, três contos de réis era uma boa quantia, o que fez o Padre retornar e repensar sobre o assunto. Mas, antes pergunta a João Grilo se é coisa garantida e ele diz que foi tudo passado em cartório.

Porém, uma dúvida inquieta Padre João: cometer um sacrilégio, que seria um pecado contra a Igreja, uma heresia e ser advertido pelo Bispo, que é comparado a uma águia., pois nada escapa aos seus olhos. A águia é um animal que enxerga muito bem a longas distâncias, e é conhecido por isso. Mas, João Grilo garante que nada lhe acontecerá e o Padre confiando em Grilo resolve enterrar a cachorra e pega a vaquinha de volta.

A próxima cena é na casa do Padeiro, onde estão reunidos: o Padeiro, Dora, João Grilo, Chicó e o Padre João, onde estão combinando o enterro da cachorra. Muda-se o cenário, que mostra as ruas secas da cidade. O sino toca e aparecem: o Padre rezando em latim, João Grilo e Chicó carregando a cachorrinha na rede e Eurico, o Padeiro, leva o estandarte da Igreja, mostrando que é um enterro cristão.

No sertão o falecido é levado em uma rede, aonde uma pessoa vai à frente segurando uma ponta e outra pessoa atrás segurando a outra ponta, entre eles fica o defunto dentro da rede. E dessa mesma forma, seguiu o féretro da cachorrinha de Dora. E Padre João reza: *Absolvi domini animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum*, que

traduzindo quer dizer: Ó absolve Senhor, as almas de todas as coisas ao fiel dos defuntos de todo o vínculo dos delitos.

Dora chora o enterro todo, João Grilo para encenar finge que chora e cutuca Chicó para que ele chore também.

Na próxima cena chegam num cemitério com uma vista do sertão. Dora chora muito e João Grilo vai tratar com o Padre: *está aí Padre!* E ele responde: *não há pressa!*

Então, Grilo assegura que seus patrões estão livres de serem perseguidos pela alma da cachorra. Padre se admira pela afirmação de Grilo e ele continua: *Alma, não digo, porque acho que não existe alma de cachorro, mas assombração de cachorro existe e são das perigosas, e ninguém quer desrespeitar, assim, à vontade da morta.* O Padeiro fica assustado, e Chicó começa a contar mais uma de suas lendas, que conheceu uma cachorra na passagem do riacho de Cosme Pinto.

O Padre e o Bispo vão a uma sala na Igreja verificar nos cânones se foi certo ou errado enterrar a cachorra em latim. E o Bispo encontra outro artigo canônico que legitima a ação do Padre:

Bispo: Não resta nenhuma dúvida. Tudo certo, legal e permitido. Código canônico artigo 368, parágrafo terceiro, letra B.

Padre: Qué dizê que não agi mal?

Bispo: Muito pelo contrário, o senhor agiu muitíssimo bem. (e fecha os livros da Igreja).

Enquanto terminam a conversa entra João Grilo com o dinheiro e dizendo, com suas palavras, o mesmo que o Bispo disse anteriormente. João Grilo, ao colocar o dinheiro sobre a mesa, o Bispo, diz como quem se surpreende: *Que é isso? Que é isso?* E Grilo responde que é sua parte no testamento da cachorra, então o Bispo, como que não se importando, diz: *Não há pressa, não há pressa.* E recolhe o dinheiro, concretizando o mito de Fausto, vendendo a alma ao diabo por dinheiro.

b) Em “latindo”: uma situação embaraçosa para a Igreja

Indignado por ter entendido que o Padre chamara sua mulher de cachorra, o Major Antonio Moraes manda chamar o Bispo, que prontamente vem à cidade para tomar satisfações com o Padre e suspendê-lo de suas atribuições.

Ao chegar à igreja, o Bispo encontra-se com o Padre e começa a pressioná-lo perguntando se ele chamou a mulher de Antonio Moraes de cachorra. Assim, ele vai subindo a escada da galeria da igreja e, ao mesmo tempo pressionando Padre João, indagando-lhe se ele “*chamou ou não chamou a mulher dele de cachorra*”. A cada resposta negativa do Padre, o Bispo eleva sua voz, aponta-lhe o dedo indicador como sinal de acusação e sobe um degrau da escada, fazendo-o assumir a acusação. Quando pergunta pela terceira vez, a resposta do Padre é negativa. Então, o Bispo pára num degrau, indaga Padre João se chamou ou não a mulher do Major de cachorra. Padre João ouve sua repreensão com uma expressão e olhar submisso, demonstrando temor.

Nesta cena percebemos nitidamente o abuso de autoridade e o autoritarismo por parte do Bispo, que ouvindo somente o acusador não inquire o Padre sobre sua versão na história. Na terceira pergunta subsequente, o olhar de espanto de Padre João muda ao entender que caiu numa presepada de João Grilo e vai atrás dele. Ao fundo podemos ouvir a música tema de João Grilo: “Presepada”.

O Padre deixa o Bispo falando sozinho e sem entender nada, e vai atrás de João Grilo na padaria. Entra no estabelecimento aos berros: *João Grilo!* Quando vê João Grilo trabalhando e Chicó fazendo pão, muda o tom da voz e diz ironicamente: *Meu querido João Grilo. Estou satisfeitíssimo com você.* Porém, João não percebe a ironia do Padre e agradece os elogios: *Uau! Quem sô eu? Um pobre Grilo que não vale nada. É bondade de Vossa Reverendíssima.* Ao ir entrando na Igreja, Padre João, com João Grilo pelos colarinhos, vai denunciando-o ao Bispo: *Seu muleque! Agora você vai explicar ao Bispo que história é essa de vim me dizê, que a cachorra de Antonio Moraes estava doente, fazendo-me chamar a mulher dele de cachorra.*

E empurra João Grilo na frente do Bispo, soltando-o. Quando João Grilo vê o Bispo, não teve dúvida, denunciou o Padre: *Ah! E a safadeza é essa? Isso é nada Padre João. Muito pió é enterrá a cachorra em latim, como se fosse cristã, e nem por isso eu vô chamá-lo de safado.*

Padre João, desesperado, finge que está passando mal, pois sabe que será penalizado pelo seu superior. João Grilo aproveita e vai contando detalhes do enterro ao Bispo, como o choro de sua patroa. E o Padre, tentando fazê-lo parar de falar, no desespero, diz: *João Grilo, meu filho, me acuda que eu to morreno.* E João Grilo, ironicamente, se faz de desentendido e de sua condição subumana: *Eu? Quem sou eu pra socorrê Padre! Eu, um amarelo muito safado.* E devolve ao Padre as palavras com que foi chamado: *amarelo e safado.*

João Grilo com toda sua ironia tem a plena consciência de que está colocando o Padre numa situação difícil junto ao Bispo, seu superior religioso, tanto que diz que *a desgraça agora foi que começô*, e vai saindo da Igreja, deixando transparecer que não tem nada a ver com o assunto e deixa o Padre se resolver com o Bispo e sai. A música “Presepada” pára de tocar, e o Bispo interroga o Padre tirando logo suas próprias conclusões, sem chamar nenhuma testemunha e nem permitir que Padre João se defenda, e lhe repreende: *Então, houve isso? Uma cachorra enterrada em latim?* Padre João se faz de desentendido e pergunta se isso é proibido e o Bispo começa a citar o Cânone da Igreja: *Se é proibido nun sei, mai deve sê. Que é engraçado demais pra num sê. É proibido sim, é mais do que proibido. Código canônico artigo 1.627, parágrafo único, letra K.* (E diz aos berros) *Padre João o senhor será suspenso!*

O Bispo impiedoso dirige-se a João Grilo ameaçando-o: *Quanto ao senhor João Grilo vai se arrepender de suas brincadeiras. Jogando a Igreja contra Antonio Moraes? É uma vergonha, uma desmoralização.* João Grilo, que é muito esperto, utiliza-se das palavras do Bispo para arquitetar outra safadeza livrando o Padre da suspensão. Então, conta a história do testamento da cachorra e inventa que uma parte do dinheiro era para o Bispo. (Vejamos Anexo 8).

Na realidade, o Bispo está preocupado com seu relacionamento político com o Major Antonio Moraes e ameaça João Grilo. Apelando para infâmia e a ausência de moral, que é outro tema da obra, que tem um fundo medieval²⁸.

A partir daí a atitude do Bispo vai mudando, de contrário para favorável, no seu caminhar até o altar, onde ele olha para a cruz e beija seu anel episcopal dizendo: *É por isso que eu sempre digo que os animais também são criaturas de Deus*. E sem saber, repete as mesmas palavras do Padre, quando soube do Testamento da cachorra: *Que animalzinho inteligente! Que sentimento nobre*. Então, a cena termina com o Padre e o Bispo entrando na sacristia. João Grilo vai se retirando da igreja fazendo o sinal da cruz e brincando de falar em latim.

O Bispo vai, depois, à casa do Major Antonio Moraes para lhe dar satisfações sobre o ocorrido com o Padre. Explicando-lhe que na realidade o Padre não chamou sua mulher de cachorra. Mas o Major, irritado, afirma que chamou e vai levantando-se e se inclinando sobre o Bispo, que está sentado à sua frente. E acontece o mesmo tipo de diálogo que o Bispo teve com o Padre, porém, agora é o Major com o Bispo, com a mesma estrutura e fórmula: Major: *Chamou seu Bispo*. Bispo: *Não chamou Major*. E, assim, por três vezes, repete a mesma pergunta, impondo sua autoridade.

O Bispo comete uma infração aqui, o artigo citado do código canônico não é o mesmo citado na Igreja, em sua reunião conciliar com o Padre João. Outro ponto é a autoridade do Major sobre o Bispo, que é demonstrada pela ousadia do Major que conforme vai fazendo sua afirmação, vai curvando-se sobre o Bispo, comprovando sua autoridade e que não gosta de ser questionado e contrariado em suas palavras. Ele só pára para ouvir o Bispo, quando o Bispo concorda com ele.

Para o Major, benzer uma cachorra é uma desmoralização, porque se o Padre pode benzer um animal e um ser humano, ambos são equiparados em importância, o que se torna uma ação desmoralizante, pois sua filha é o que ele tem de mais precioso. São valores de humanização que estão em questão. Então, como um bom político, o Bispo vai contornar a situação e se compromete a benzer a filha do Major na missa, no Dia da Padroeira.

²⁸ Ver: Temas abordados.

Em outra cena, já na sacristia da Igreja, o Bispo e o Padre argumentam e contra-argumentam a respeito da divisão do dinheiro, mas João Grilo chega com Chicó e pega todo o dinheiro que está em cima da mesa, dizendo que vão ter que desfazer o negócio e devolver o dinheiro.

Este é o momento em que se percebe a autoridade imposta pelo Bispo, no momento em que ele levanta-se, inclina-se sobre o Padre, que se encolhe todo e termina a conversa com *a obediência*. Nesse momento, com os argumentos esgotados, o Bispo parte para o seu autoritarismo, definindo quanto dinheiro fica para quem, mostrando o outro lado que o laicato, em geral, não conhece, que é o diálogo intereclesiástico sobre os problemas da Igreja a serem resolvidos.

Grilo vai saindo com Chicó atrás dele e explica *que Chicó não tem dinheiro pra pagá o Major, sendo honesto terá que cumprir o contrato arrancando ua tira do próprio coro, sendo frouxo resolveu fugir da cidade, e sendo assim, não vai haver mais casamento e nem reforma nessa igreja*. Enquanto fala, João Grilo vai andando, e Chicó atrás dele, em direção ao fundo da Igreja e o Padre e o Bispo atrás deles. O Bispo diz que é uma besteira Chicó desfazer um *casamentão* desse, por causa de uma tira de couro. O termo *casamentão* traz a conotação de vantagens que ele receberá ao casar-se. Mas Grilo diz que o dono do couro é Chicó e sai andando e dizendo que ele não quer, portanto, o negócio está desfeito. O Bispo anda em direção a eles e pede calma, pensando em alguma solução. O Padre pede auxílio a João Grilo, que é esperto, e então Grilo revela o acontecido e seu plano:

Chicó fez uma promessa miserável de não se deitar com mulhé nenhuma antes de se casa com Dona Rosinha. Mas tem uma mulhé que qué se deita com ele, e qué tanto que paga até dez contos pra ele se deitá com ela.

Bispo: O que é que a Igreja tem a vê com isso?

João Grilo: Se a Igreja libera Chicó da promessa, é só ele se deita, ela pagá, e ele salda a dívida com o Major.

Padre: Hum isso é meio complicado.

Então, João Grilo explica que Chicó fez uma promessa que se saísse vivo da briga com os valentões, que nunca mais se deitaria com mulher nenhuma, a não ser com Rosinha. Chicó saiu vivo e até o momento não saiu com ninguém, porém, precisa devolver ao Major os dez contos de réis que emprestou para a reforma da Igreja, e não tem esse dinheiro.

O Padre diz que uma promessa só pode ser comutada por uma boa causa. Mas, uma mulher prometeu que se ele se deitar com ela, ela pagará dez contos de réis a ele, que poderá quitar a dívida com o Major. O Padre vai voltando em direção ao altar citando o código canônico e dizendo que isso não é possível. Mas o Bispo pára e pergunta a quem Santo Chicó fez a promessa e ele diz que foi a Nossa Senhora. Então, a câmera mostra de onde João Grilo está, no corredor da Igreja ao fundo, em direção ao Bispo, que está no corredor, próximo aos primeiros bancos. No próximo plano, o Bispo retorna em encontro a eles dizendo que tem intimidade com a Santa, que é a Padroeira, e que ele pode liberá-lo da promessa.

Estas cenas trouxeram um certo constrangimento para a Igreja, que viu um clero simoníaco e corrupto pelo Padre João (Rogério Cardoso) e pelo Bispo (Lima Duarte).

4.7.4. O gato dos “ovos” de ouro

a) O gato que “descome” dinheiro

O episódio do “gato que descome dinheiro” inicia-se quando João Grilo ao ver a tristeza de Dora pela perda da cachorra, percebeu que poderia tirar alguma vantagem nisso. Então, diz a ela que arrumou um gato especial. Embora com uma certa relutância por ter gastado muito dinheiro com o enterro da cachorrinha, Grilo consegue convencê-la enganando-a afirmando que esse gato ao invés de despesa, lhe dará lucro. Dora fica curiosa e pede que ele continue a falar e Grilo inventa que o gato “descome” dinheiro, ou seja, come ao contrário. Dora acha interessante e pede a João que traga o gato.

Enquanto conversam, João Grilo vai ao quintal pegar um gato rajado e diz a Chicó que vai levá-lo a Dona Dora, sabendo de sua fraqueza por bichos. Então, João Grilo combina com Chicó para ele enfiar no gato as moedas e sai para entregar os pães da padaria.

Mudando a cena, João Grilo entra na casa e vai levar o gato para Dora conhecê-lo. Desconfiando de mais uma safadeza, Dora pede uma demonstração e Grilo tira do gato a primeira moeda e dá a sua Patroa. Ela pega a moeda, cheira e pede-lhe mais uma, mas agora quer ver o “parto”. A música Presepada volta a tocar e Grilo retira do gato mais uma moeda. Vendo que descobrira o gato “dos ovos de ouro” Dora resolve comprá-lo. (Ver anexo 15).

O dinheiro é o Objeto de desejo de João Grilo durante toda a história, ele faz trapaça, embrulhada, engana os outros, com o objetivo de conseguir dinheiro para poder se alimentar. A preocupação de Dora é tirar o prejuízo. Percebemos mais uma vez o raciocínio de Dora objetivando sempre o lucro, já que teve uma grande perda com o enterro da cachorra. Dora faz uma oferta inegável a João Grilo. Inegável, porque é ameaçado pela patroa, onde se ele negar será demitido do emprego. João Grilo percebe a esperteza da patroa e resolve aceitar antes que ela descubra que foi enganada e volta correndo para os fundos da padaria chamando Chicó para que possam fugir, e dá a Chicó metade do dinheiro que recebeu. João Grilo lembra-se que ficara doente e passou três dias em cima de uma cama pra morrer e *nenhum copo d’água lhe mandaram, já a cachorra comia bife passado na manteiga*.

Os dois se arrumam rápido para fugir dali. Enquanto isso, o padeiro está tentando tirar alguma moeda do gato, mas percebe que todas as moedas já foram tiradas. Então, ele e sua mulher vão até os fundos da padaria e batem na porta chamando pelos malandros.

Para sair dessa enrascada, João Grilo sobe a escada e finge que está doente e à beira da morte. Chicó para ajudar o amigo diz que ele está com peste bubônica, que é contagiosa e mortal. Grilo se debate até morrer e os patrões acreditam mandando Chicó guardar o dinheiro para o enterro dele.

Enquanto são aclamados os heróis da cidade, por ter enganado o cangaceiro Severino, Chicó vê os patrões vindo irados em direção a eles. Eurico vem tomar satisfação com João Grilo por ter sido enganado e o arranca de cima da carroça levando-o para dentro da padaria.

Mas, farto de ser humilhado Grilo defende-se: *E eu tenho culpa da sua mulhé gostá só de bicho?* Eurico com muita raiva e, num ato de brutalidade, joga João Grilo no chão: *Só gostá de bicho não, porque ela casou comigo.* A situação é crítica e a discussão calorosa.

João Grilo se vê numa situação de desmoralização total, jogado no chão com várias coisas caindo sobre ele e se irrita com a situação. (ver Anexo 9). Ele chega aqui ao seu limite. Não trabalha para uma mulher que compra gato, porque para Dora, o animal tem mais valor que um ser humano.

b) A falsa morte de João Grilo

No falso funeral de João Grilo, Padre João faz o ofício rapidamente, pedindo a Deus que *receba João Grilo, perdoe suas safadezas, suas sem-vergonhices, suas presepadas, suas mentirada, suas lorotas, e per omnia sécula seculorum.* Amém! Grilo levanta-se falando como uma alma penada e Chicó começa a gritar assustado, pois havia se esquecido da trapaça de seu companheiro. Grilo fica indignado porque o padre realizou a cerimônia de forma rápida “gastando pouco latim” para encomendar sua alma, sendo que no enterro da cachorra fez o ofício completo. Chicó dá a idéia para o amigo sumir, mas ele acha melhor não porque vão mandar procurá-lo. Então Chicó começa a contar mais uma de suas histórias fantasiosas, onde o defunto antes de ser enterrado havia sumido, pois o Diabo tinha carregado o corpo antes do sepultamento.

Há que se considerar que como este é um auto de Páscoa a temática cristã da morte e ressurreição estão presentes. Mas, Severino se assusta, mas não hesita em matá-lo novamente, porém, João Grilo, tremendo de medo, vê como única saída enfrentar a situação apelando para a fé de Severino, já que ele diz que esse é seu nome de Batismo.

Grilo diz a ele que tem um recado do céu, de Padim Ciço (Padre Cícero), para Severino:

João Grilo: O recado dele é o seguinte: Diga ao Capitão Severino.

Severino: Ele me chamô de Capitão?

João Grilo: Chamo. Por que, o senho não gosta?

Severino: Fiquei gostando agora.

João Grilo: Diga ao Capitão Severino, que se ele quisé prová sua devoção é pra suspende imediatamente o ataque à cidade de Taperoá.

Severino: E que motivo ele tem...?

João Grilo: E sem pedi explicação que é pra ordem fica mais bem obedecida.

Severino (pensa alto): Manda quem pode, obedece quem tem juízo. (Ordem de comando)
Cabras! Vamos faze uma retirada temporária por comando do céu, que Severino de Aracaju só recua diante de Deus.

A ordem vinda de Padre Cícero, inventada por João Grilo, é acatada por Severino para provar sua devoção e respeito ao Santo, e diz um provérbio popular conhecido: *Manda quem pode, obedece quem tem juízo*. Se a ordem era vinda do céu, diretamente de Padre Cícero é porque aquele não era o momento certo do ataque. Severino não desiste de atacar a cidade, apenas suspende temporariamente devido ao comando do céu, e termina demonstrando sua bravura e coragem: *que Severino de Aracaju só recua diante de Deus*. E vão todos embora.

Outra cena onde está presente a religiosidade é quando Severino de Aracaju aprisiona algumas pessoas na Igreja e ordena seu capanga para que cutuque a boca do defunto com um punhal certificando-se de que ele não tenha algum dente de ouro. O capanga reluta, pois, afirma que não gosta de “perturbar” morto. É interessante que o capaganga obedece as ordens de Severino, mas não gosta de fazer coisas que vão de encontro à sua fé. Isso, porque na crença popular, o morto pode se vingar e aparecer de noite fazendo alguma proeza.

c) Os heróis de Taperoá

João Grilo e Chicó são aclamados heróis da cidade por terem livrado o povo de Severino de Aracaju e seu bando, fazendo-o acreditar na gaita benzida que o levaria para junto de seu Padrinho Padre Cícero.

Eles desfilam na cidade sobre uma carroça e o povo todo atrás comemorando a saída dos cangaceiros. João Grilo zomba de si mesmo todo feliz: *Tem gente que vira herói porque morre, já eu virei herói ressuscitano.*

Aqui, temos uma das características do auto sacramental. João Grilo afirma que virou herói ressuscitando. Esta colocação nos lembra o fundador do cristianismo, pois o fato fundante desta religião foi a morte e a ressurreição de Jesus, e por que morreu como o Cristo, que significa: Filho de Deus, Ungido, Escolhido. Aquele que veio para salvar o povo de seus pecados, segundo o dogma da Igreja. Seguindo essa interpretação, João Grilo salvou seu povo de ser massacrado pelos cangaceiros.

Por ser um auto religioso, não podemos deixar de levantar essas questões que são latentes na obra.

4.7.5. Tribunal das Almas

a) Na Igreja, um encontro marcado com a morte.

Na Igreja, o Bispo pergunta ao Padre se os sons não são de bala, mas o Padre o tranquiliza dizendo que são bombas de São João que Grilo espalhou pela cidade. De repente Severino entra na Igreja pedindo a bênção do Padre e que ele realize um casamento. O Padre lhe pergunta da noiva e Severino engatilha o rifle e o ameaça dizendo que é ele mesmo. No cristianismo crê-se que a Igreja é a noiva de Cristo, por isso essa ironia de Severino, por outro lado ao entrar na Igreja pede a bênção do Padre, mostrando sua religiosidade.

O Bispo desmaia e Severino lhe pergunta se é cônego. O Bispo abre um olho, mostra-lhe o anel e diz que é Bispo. Severino tira-lhe o anel e põe no seu dedo e alegra-se, pois nunca tinha matado Bispo. Severino senta-se no banco da Igreja e pede-lhe dinheiro, o Bispo diz-se pobre e lamenta não poder ajuda-lo, e Severino responde: *Mais pobre do que vossa senhoria é Severino de Aracaju que não tem ninguém por ele.* Levanta-se abruptamente e aponta o rifle para o Bispo que lhe mostra o dinheiro na mão, sete contos de réis dos bolsos, que ele revela estarem guardados para a reforma da Diocese, e desperta em Severino o interesse em revistar o Padre. O Padre dá-lhe um conto de réis e puxa os bolsos para fora mostrando que não tem mais nada, mas Severino desconfia e acha que ele tem mais, e então o vira com agressividade e consegue três contos. Nesse momento toca-se um trecho do tema do cangaceiro Severino.

A câmara está parada ao fundo da Igreja e Severino vem andando em sua direção parando bem de frente a câmara, em primeiro plano, mas não olha para ela, olha para os lados e percebe-se ao fundo do lado direito o Padre e do lado esquerdo o Bispo fazendo sinais ao Padre da possível regeneração de Severino, que menciona deixar o cangaço e virar sacristão.

Do lado de fora da Igreja, Chicó está falando alto afrontando o cangaceiro, que ele pensa que é João Grilo, grita: *seja quem foi o corno que invadiu essa Igreja, venha cá pra fora que é pra eu apara o chifre. Vai conhece o que é um macho.* Enquanto Chicó está de costas, Severino aparece na porta da Igreja e fala: *Taí duas coisa que eu não sabia* (Chicó ouve e vai virando-se em direção à Igreja): *ua que eu era corno, otra que defunto falava.* Severino vai em direção a Chicó e a câmara lhe mostra de baixo para cima, e mostra Chicó no próximo plano de cima para baixo, que nesse momento já está ajoelhado e tremendo de medo. Severino pergunta: *Tava me desafiano cabra safado?* Chicó, morrendo de medo, se faz de desentendido diz que foi engano, e Severino o ergue pelo colarinho e pergunta se falou com ele. A câmara está um pouco abaixo, ao lado de Chicó mostrando a situação. Severino leva Chicó arrastado para dentro da Igreja pelo colarinho e diz que se Chicó assumisse que era com ele, o deixava viver pela coragem, e o joga dentro da Igreja com o Bispo e o Padre.

b)A visita de Severino

Severino arromba a porta da casa do Padeiro e como que entrando de forma educada bate no que sobrou dela, pede licença ao entrar e Dora o recebe com medo, mas não deixa de tentar seduzi-lo: *Pode entra, a casa é sua e a dona também!* Severino pede-lhe que lhe mostre a mão esquerda, e pergunta se o que ela tem no dedo é uma aliança, e vai entrando na casa em direção ao quarto. Dora arruma seus seios para ficarem aparentes, e vai atrás de Severino dizendo que é casada *com uma desgraça aí, mas gosta de homens valentes*, encosta na porta e diz que seu marido é uma vergonha. Severino abre a porta do guarda-roupa e vê Eurico escondido abaixado e senta-se na cama de Dora mostrando que pode fazer o que quiser na casa, pois a cama é o lugar mais íntimo de um casal. E adverte Dora dizendo que *vergonha é uma mulher casada na Igreja se oferecê desse jeito*. E a ameaça: *Sabe o que eu faço com as que eu encontro com esse costume?* Ela se joga na cama se insinuando para ele e ele diz: *Ferro na tábua do queixo*, que é a marca que é feita no gado para identificar de quem é dono, normalmente feita nas ancas, mas alguns fazendeiros mandam faze-la na cara no animal marcando-o a ferro quente.

Severino vai conversar com o Padeiro perguntando sobre os negócios da Padaria, dos lucros, e Eurico mostra-se modesto e diz não tem dinheiro em casa e nem na padaria. Severino diz que acredita, pois já retirou tudo quando passou por lá. E leva-os à Igreja.

c) “... na hora de nossa morte”

Na Igreja, Severino coloca todos de frente para o altar começa a contá-los apontando com o rifle e pergunta quem se dispõe a morrer primeiro, e cada um argumenta como pode e passa para o seguinte. De repente chega João Grilo vestido de cangaceiro e anunciando ser Severino de Aracaju, mas quando percebe que o verdadeiro Severino está ali, ele tenta se sair, mas não consegue. O Cabra de Severino, que é bronco logo pergunta: *Se ele é o sinhô, o sinhô quem é?* Severino vai em direção a João Grilo que percebe que aquele é o verdadeiro Severino e tenta sair da Igreja, mas Severino ameaça matá-lo, então Grilo vai tirando a roupa de

cangaceiro e assume sua identidade, o amarelinho. Mas Severino manda que ele fique para morrer com os outros, e Grilo pára e volta.

Severino dá ordem ao seu Cabra para matar primeiro o Padeiro e sua mulher, mas do lado de fora da Igreja, e o Cabra revela que não gosta de matar mulher, mas obedece a ordem de seu capitão. O padeiro pára para esperar Dora e ela, ageitando os seios diz que tem mais coragem que muitos homens e segura o marido pelo braço ajudando-o a andar. Enquanto o Cabra leva o padeiro e a mulher para fora, Severino pega o Bispo e o Padre pelo colarinho, que demonstram medo e para Severino são frouxos, e vai levando-os para fora. Chega o Cabra, e Severino os entrega a ele, que diz que não gosta de matar Padre nem Bispo, e Severino o repreende para que deixe de ser frouxo. Ao falar deles, a câmara mostra Severino em plano médio, à esquerda do vídeo e ao fundo João Grilo e Chicó. Quando o Cabra sai, Severino vira-se de frente para os dois amarelos e pergunta seus nomes. Eles “engolem seco” e respondem:

Chicó: O meu é Chicó, se for do seu agrado.

João Grilo: Minha senhoria não tem nome nenhum porque não existe, pobre lá tem senhoria, pobre só tem desgraça.

Severino: Diga então o nome de vossa desgraça?

João Grilo: É João Grilo.

Enquanto Chicó tenta ser o mais agradável possível, pois a situação é difícil, João Grilo vai tentar brincar com Severino para provocar um diálogo ganhando tempo, dizendo que pobre não tem senhoria. A palavra senhoria está relacionada com “senhor”, na raiz da palavra. Senhor é aquele que manda porque tem poder. E Grilo diz: *Minha senhoria não tem nome nenhum porque não existe*. O “senhor” tem nome porque tem poder. Como pobre não tem poder, por isso não tem nome, e por consequência é servo, escravo de seu senhor, só tem desgraça. O raciocínio de Grilo é de um servo de um senhor feudal, que vive para obedecer a seu senhor.

Os dois amarelos são pegos pelo colarinho e levados por Severino à frente da Igreja. Severino joga João Grilo no chão, que cai praticamente embaixo do Cabra de Severino que

está com o rifle apontado para ele. Na hora do desespero, Grilo tem uma nova idéia: dar uma gaita de presente a Severino dizendo que foi abençoada por Padim Ciço, e por isso pode ressuscitar uma pessoa. Para provar o que diz, Grilo enfia a faca em Chicó, lembrando-o da bexiga, que fazia parte do plano anterior, e Chicó cai fingindo-se de morto. Ao tocar da gaita, Chicó ressuscita e se põe de pé pulando e dançando ao som da música O Pulo da Gaita, da trilha Sonora.

A fé de Severino é despertada, utilizando a interjeição “*Minha Nossa Senhora*”, vendo a possibilidade de realizar um sonho: conhecer seu Padrinho Padim Ciço pessoalmente. Severino, então, acredita na ressurreição de Chicó que continua a mentira de João Grilo, acendendo o cigarro representando, como nas outras cenas que era mais uma de suas lorotas, porém em consonância com a presepada que João Grilo tinha arquitetado, livrando-os da morte. Severino sente-se privilegiado por pela primeira vez receber um recado Padim Ciço através de Chicó: *essa gaitinha que eu abençoei antes de morrer, entregue ela a Severino que necessita muito mais que você*. Então Severino pede a gaita e João Grilo tenta negociar com ele pedindo-lhe que o solte e solte Chicó. Grilo não pensa só em si, mas também em seu companheiro inseparável. Porém, para Severino essa é uma questão de justiça. *Não pode ser João eu matei o padeiro, a mulher, o bispo e o padre, e eles morreram esperano por você, se eu não o matar, eles vem de noite me persegui, por que será uma injustiça com eles*. Para Severino, o fato de permitir que os dois amarelos vivessem seria uma injustiça para com aqueles que morreram, e, portanto, por isso sofreria uma perseguição das almas penadas, demonstrando sua religiosidade.

Grilo propõe que o Cabra lhe dê um tiro de rifle, e ele toque na gaita. Mas Severino emociona-se quando Chicó diz um recado de Padim Ciço: *Diga a Severino que eu quero vê-lo*. O desejo de Severino é tanto, que concorda e pede ao Cabra que atire e depois toque a gaita. O Cabra lhe dá um tiro e toca a gaita para ressuscitá-lo, mas percebe que ele está morto. Nesse momento a polícia chega na cidade atirando, chamada de “**macacos**” pelos cangaceiros, o tiroteio começa, e o Cabra corre e se esconde atrás de uma árvore. Enquanto o Cabra sai para se esconder atrás da árvore, Grilo vai tomar o dinheiro no bolso de Severino. Chicó sai correndo e entra na Igreja chamando desesperado por Grilo. Mas no momento em que Grilo

entra e vai fechar a porta, o Cabra aponta o rifle em sua direção e atira, matando João Grilo, que perde o rumo e vai caindo de forma lenta e dramática.

d)A morte de João Grilo, o amarelo mais safado do nordeste.

Quando o Cabra acerta o tiro, João Grilo aparece em plano conjunto. Chicó, em plano médio, já dentro da Igreja, ouve e vira-se assustado, a câmera mostra-o com movimentação lenta. Aqui temos a rapidez dos planos demonstrando a velocidade e a movimentação da cena criar no espectador uma tensão trágica. Próximo plano mostra João Grilo caindo lentamente para trás com os olhos fechados e cambaleando. A seqüência de planos é rápida, porém as imagens são lentas, prolongando o momento trágico.

Ainda no próximo plano Chicó continua com a expressão assustada. Voltando para João Grilo, o plano mostra-o caindo lentamente dentro da Igreja e a câmera acompanha seu movimento. No plano seguinte, a câmera filma em *plongé*, de cima para baixo mostrando a cena trágica, como que se estivessem sendo observados pelos olhares de Deus. Na seqüência da queda de João Grilo, a câmera acompanha seu movimento, ele esbarra em Chicó e despenca de uma vez no chão. A queda representa simbolicamente “o fim de tudo”. A seguir teremos uma seqüência de planos, onde se mostrará João Grilo em primeiro plano e a rapidez da seqüência trazendo um movimento próprio da linguagem televisiva.

No momento em que Grilo cai, e partir daí, aparece em primeiro plano. Na seqüência temos o *plongé*, onde a câmera está posta como que no teto da igreja mostrando-nos lá embaixo, trazendo a conotação do olhar divino. No plano seguinte, a câmera baixa na altura do chão, mostra em plano conjunto Chicó abraçando o amigo e chorando, ao fundo podemos observar o altar, onde posteriormente acontecerá o julgamento. A seguir percebemos uma seqüência de planos com close, ou primeiro plano, em João Grilo e plano em Chicó chorando sobre ele.

Na seqüência volta aparecer em plano conjunto, a câmera baixa na altura do chão, mostrando o altar ao fundo. O *plongé* volta aparecer, porém, mais próximo com zoom. A câmera mostra de cima para baixo, e Chicó esta olhando em sua direção como cobrando de Deus do porquê da morte de João Grilo. No próximo plano Grilo aparece até a cintura e Chicó abraçado chorando por cima dele, ao fundo o altar. Volta o *plongé* mais o zoom, quando Chicó questiona Deus novamente: *morrê assim?* Na seqüência em plano conjunto, Chicó, ainda chorando, aparenta aceitar a morte de seu amigo. A câmera mostra João Grilo em primeiro plano e Chicó passa a mão em seu rosto de cima para baixo, com o objetivo de fechar seus olhos. Na seqüência, a câmera mostra um close nas mãos de Chicó com um fósforo aceso, e a câmera movimenta-se em direção a vela que é acesa. No próximo plano conjunto, vemos Nossa Senhora ao fundo. No plano seguinte, Chicó bate com a palma da mão no peito de João Grilo, aceitando que acabou. Nesse momento a câmera acompanha o movimento ao se levantar e continua, em *travelling*, seguindo-o até a porta, momento em que Chicó discorre seu discurso sobre a morte.

O episódio da morte de João Grilo é marcado pela luta da sobrevivência. Ao receber o tiro, a câmera está do lado de fora da Igreja mostrando Grilo levando um tiro na porta, no próximo plano, a câmera vai para dentro da Igreja seguindo os movimentos de João Grilo até que ele caia no chão. O som alto de um coração pulsando, que é um símbolo da vida, nos dá a conotação das suas últimas batidas, e mostrando a chegada do fim, ou seja, da morte.

A tragédia da morte de João Grilo é enfática e a cena assume uma forma teatral, pois no momento em que João Grilo consegue alcançar seu objeto de desejo buscado durante toda a trama, o dinheiro, ele é assassinado pelo Cabra por vingança. Na hora de sua morte, João Grilo lembra e lamenta o dinheiro da porca que Chicó ganhará após casar-se com Rosinha.

Grilo vendo Chicó chorar e se desesperar em cima dele, lhe chama a atenção: *Parece que nunca viu home morre!* Quase que dizendo, Não sou o primeiro, e nem serei o último em morrer de morte severina. Nesse momento é impossível não nos lembrarmos da obra clássica de João Cabral de Melo Neto: *Morte e Vida Severina*:

E somos Severinos
 iguais em tudo na vida,
 morremos de morte igual,
 mesma morte Severina:
 que é a morte de que se morre
 de velhice antes dos trinta,
 de emboscada antes dos vinte,
 de fome um pouco por dia
 (de fraqueza e de doença
 é que a morte Severina
 ataca em qualquer idade,
 e até gente não nascida).

Em situação limite de sofrimento, o ser humano pode sentir-se como que anestesiado pela dor, o que gera um certo conformismo com a morte e o sofrimento. A indignação dá lugar a uma tristeza que não encontra consolo, e não vê outra saída a não ser aceitar o sofrimento, dando-lhe uma resposta relacionada a Deus, onde a “injeção de anestesia” é dada pela religião.

e) A lamentação de Chicó pela morte de Grilo e seu monólogo.

Chicó quando percebe a perda de seu único amigo e companheiro, mostra-se desesperado e sem rumo na vida. Era através das presepadas de João Grilo, que Chicó conseguia sobreviver. Assim, viviam ajudando-se mutuamente. Agora, Chicó faz seus questionamentos olhando para cima, onde está a câmara voltada para baixo em sua direção, numa atitude de cobrar de Deus por ter levado a única coisa que ele tinha, sua família era João Grilo. *Morreu o pobre de João Grilo. Um amarelo tão safado e Morrê assim? Que que eu faço no mundo sem João? Quê que eu faço no mundo sem João? João. Não tem mais jeito João Grilo morreu.* Portanto, o questionamento de Chicó mostra a indignação de uma “morte severina” de seu amigo e companheiro, e a sua solidão. Porém, Chicó percebe que chegou o fim: *não tem mais jeito, morreu.* Chicó abaixa-se sobre o amigo e, no próximo plano, aparece acendendo uma vela nas mãos de João Grilo.

Ao acender a vela e colocá-la nas mãos de João Grilo com um certo pesar, Chicó lamenta a perda do amigo e em poucas palavras relata o seu fim: *Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo*. Para Chicó, ninguém no mundo era mais inteligente que seu amigo João Grilo, que utilizava suas safadezas para sobreviver e tirar proveito de situações em benefício de ambos. E Chicó continua seu discurso: *Cumpriu sua sentença. Encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação, que iguala tudo o que vivo num só rebanho de condenados. Porque tudo o que é vivo, morre!*

Para Chicó, seu amigo João Grilo acabava-se de se encontrar com a morte. Uma ida sem volta. Um mal sem solução. Uma perda irreparável. Então, inicia seu monólogo sobre uma das mais profundas realidades da vida, onde todo o ser humano, seja rico ou pobre, está sujeito a experimentá-la. Por isso, Chicó iguala todos os seres humanos *num só rebanho de condenados*, onde ninguém pode escapar dela. Ao final do seu discurso, Chicó chega até a porta, a abre e fica meio dentro e meio fora, ao dizer *Porque tudo que é vivo, morre!* Frase essa que expressa um sentimento muito forte de pesar, principalmente quando abaixa a cabeça e volta dizendo: morre. Ao terminar seu discurso sobre a morte, Chicó sai e fecha a porta batendo-a, trazendo a conotação de que “tudo acabou, findou-se o sofrimento”.

f) O Além de João Grilo: cada um por si e Deus por todos

Ao abrir os olhos João Grilo percebe que está em outro lugar, percebe que morreu, e sorri um pouco sem graça, andando de forma contrária aos romeiros, que cantando uma ladainha formam uma procissão. De repente João Grilo tromba com Severino, que lhe questiona porque está ali, e pensa que seu Cabra esqueceu-se de tocar a gaita. Dora pergunta de Chicó e João Grilo diz que ele escapou e está vivo. Severino ameaça matá-lo novamente com uma faca no pescoço, mas João Grilo zomba de Severino, não tolera mais desaforos que suportou por toda sua vida, e contesta, pois agora são todos iguais diante de Deus ou do Diabo. Quando diz: “ou do Diabo”, Grilo vira-se do outro lado em direção ao fundo da Igreja

e topa com o Diabo entrando, seu capanga é repreendido, pois esquece a porta do Inferno aberta.

Partindo para análise técnica e simbólica, na passagem de João Grilo para o além, a junção de linguagens distintas soma-se para produção de significado. Ao Chicó sair e bater a porta, a luminosidade do local torna-se penumbra e um fecho de luz contorna o corpo de Grilo. Nesse momento, a câmera está uns metros atrás de João Grilo mostrando de cima para baixo, em *plongé*. Conforme, o fecho de luz vai se fechando, a luminosidade do ambiente se abre e a câmera foca João Grilo em zoom, rapidamente, e em plano médio, isso para mostrar que a ferida vai se fechando aos poucos, ele abre os olhos repentinamente e respira. Na seqüência em *plongé*, Grilo aparece deitado no meio de uma procissão dos dois lados, todos segurando velas. Ele levanta-se, a câmera fecha em primeiro plano, e em PAN²⁹. Um homem, à sua direita, carrega uma grande cruz, onde remete-nos a lembrança de “O Pagador de Promessas”, filme de Anselmo Duarte que ganhou a Palma de Ouro em *Cannes*.

Na seqüência de planos, a câmera mostra-nos a procissão em *travelling*. Volta o close em João Grilo, mostrando sua expressão simples, que denota sua identificação com as pessoas que vê. Do lado esquerdo, também em *travelling*, Grilo vê pessoas simples. A imagem volta ao close nele, o *travelling* mostrando a procissão novamente, e o close nele, novamente, onde sua expressão demonstra carinho por ver e perceber que são “severinos” como ele.

Próximo plano conjunto mostra o encontro de João Grilo com Severino, com close no cangaceiro, que o reconhece e chama-o, no próximo plano médio mostra João Grilo que vira-se para ver quem o chamou, e admira-se: *mas será o possível? Será que nem aqui o sinhô me dá sossego, Capitão?* O falecido encontra-se com aquele que arquitetou sua morte.

A seguir, há uma seqüência rápida de planos conjuntos, no decorrer do diálogo, até o ponto onde Grilo movimenta-se e a câmera se afasta, ainda em plano conjunto. Severino preocupa-se por ter andado bastante e não ter encontrado ainda, seu Padrinho Padre Cícero. No plano seguinte, em PAN, João Grilo mostra a Severino os próximos a chegar, que são: o Bispo, o Padre, o Padeiro e sua mulher. Em seguida, mostra Severino em plano médio observando-os. Na seqüência, o Bispo em plano conjunto, comenta com o Padre que: *deve*

²⁹ PAN: a câmera movimenta-se no próximo eixo.

haver aqui um lugar reservado aos eclesiásticos. O plano conjunto auxilia no reconhecimento das pessoas e do local, como é uma nova cena em um ambiente que quer mostrar uma outra realidade, o *travelling* e o plano conjunto são muito utilizados.

Percebemos nesse novo contexto, que os únicos a não ter em suas mãos uma vela são João Grilo e Severino, que ao invés de uma vela, tem em suas mãos um rifle com o objetivo de proteger-se e de atacar quando julgar necessário.

Severino: Por falar nisso, qué que você tá fazendo aqui que não tá lá embaixo?

João Grilo: Estou morto quem nem você.

Severino: Olha o respeito! Sô lá homem de morre?

João Grilo: O sinhô não se lembra da história da gaita?

Severino: É mesmo, que será que meu Cabra tá fazendo que não toca logo a danada para eu envivecê de novo.

João Grilo: Êita Severino véio besta. Já viu gaita pra envivecê os outro, lesera.

Severino: Olha como fala comigo, que eu te mato.

João Grilo: Me matá como, se eu já morri.

Todos riem de Severino e ele, numa atitude de defesa, carrega o rifle e ameaça que irá matar todos que zombarem dele. A única defesa de Severino era seu rifle e por causa dele ninguém o enfrentava. Porém, no além, todos estão mortos e ele vê-se indefeso.

A preocupação do Bispo é que *“deve haver aqui um lugar reservado aos eclesiásticos”*. Figura respeitada na terra e tratada com honras, o Bispo acreditava ter um lugar reservado para ele e para o Padre.

Severino vira-se em torno dele mesmo apontando a arma e ameaçando os que dele zombarem, e quando volta a posição inicial, já volta em primeiro plano mostrando bem sua expressão de defesa. O próximo plano é conjunto mostrando o padeiro respondendo a Severino que ninguém está lhe faltando com respeito, apenas que todos estão mortos. A

câmera movimentada-se no eixo, PAN, e passam o padeiro, respondendo a Severino, juntamente com sua mulher, depois passam o Bispo e o Padre, e a câmera segue o Padre lembrando a frase de Chicó: *como dizia Chicó, encontramos-nos com o único mal irremediável*, e Severino ao fundo da imagem. A câmera vai ao início da fila, onde está o Padeiro e sua Mulher, que lembra-se, vira-se. No próximo plano conjunto com zoom gradativo, ela pergunta sobre Chicó. Enquanto todos conversam sobre Chicó, Severino pega João Grilo distraído por trás, em plano conjunto, e coloca-lhe uma faca na garganta ameaçando-o, mas João Grilo reage dizendo que ali todos são iguais e empurra a mão de Severino, a câmera em plano médio e em perfil, o segue em travelling, passando depois para plano conjunto.

Severino: Escuta aqui amarelo, você vai me pagá por essa história da gaita.

João Grilo: Amarelo é sua vó. Já morri memo, nun vô fica ouvino desaforo de seu ninguém. Agora nun tem pobre nem rico, valente nem froxo, é todo mundo igual diante de Deus, ou do Diabo. (Aparece o Diabo)

João Grilo recusa-se a ser ameaçado por Severino, sendo que passou por ameaças e privações por toda sua vida, e acrescenta que agora, todos estão na mesma situação, aguardando o julgamento de Deus, onde o rico não pode tirar vantagem sobre o pobre pelo dinheiro, nem o valente tirar vantagem sobre o frouxo pela sua bravura. A justiça divina é igual para todos.

g) O Diabo no imaginário cristão ocidental

O Diabo aparece caracterizado de forma medieval e a câmera mostra-o de baixo para cima, indicando sua superioridade, em *contra-plongé*. Todos demonstram medo e pavor pelo que vêem atrás dele. Com efeitos especiais, a câmera mostra uma imagem dantesca do Inferno: um fogo abrasador com pessoas penduradas de ponta-cabeça, outras sendo

Chicóteadas, outras rolando no chão, enfim, em clima de intenso sofrimento e pavor. O Diabo percebe que a porta ficou aberta, então ele vira-se, repreende seu servo, e retorna a conversa. A câmera continua mostrando-o em contra-*plongé*. Porém, ao mostrar João Grilo e ao fundo os mortos por ordem de Severino, ele próprio, e outras pessoas desconhecidas, a câmera posiciona-se ligeiramente de cima para baixo, em *plongé*, demonstrando um momento de medo e terror para todos: enfrentar o Diabo.

O Diabo tenta convencê-los que ele não é tão feio quanto parece. O Bispo e o Padre tentam estabelecer relações amigáveis, mas Grilo reclama do cheiro de enxofre e o Diabo se zanga, volta-se com uma expressão totalmente transformada numa figura monstruosa, e abrem-se as portas do Inferno e inicia-se uma ventania puxando todos os que estão naquele lugar em direção às portas do Inferno. *Vocês agora vão pagar tudo o que fizeram, vou mandar todos para os quintos dos infernos. Vamos todos para o fogo eterno, para padecer comigo. É isso mesmo e não tem por onde fugir.* O Diabo vai requerer a prestação de contas e levar todos. O termo utilizado “todos” revela totalidade absoluta.

João Grilo, nesse momento, leva uma bronca do Bispo: *viu o que você fez?* Por ter provocado a ira do Diabo. No momento de fúria, o Diabo provoca uma ventania, levando as almas ali presentes para o Inferno. Em meio à ventania provocada pela ira demoníaca, alguns conseguem se segurar em pilastras: O Bispo e o Padre seguram-se na mesma pilastra, Severino segura em outra pilastra e deixa Eurico segurar-se em seu rifle, e Dora segura-se em Eurico. Grilo lembra-se nesse momento de palavras que ele ouviu:

João Grilo: *Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação eu sempre ouvi dizê que pra uma pessoa sê condenada, ela tem que sê ouvida.*

Diabo: *Besteira! Maluquice!*

João Grilo: *Besteira ou maluquice, eu apelo pra quem pode mais: Valhei-me meu Nosso Senhor Jesus Cristo.*

De repente o vento passa, e de todas as pessoas que estavam no lugar ficam somente: o Bispo e Padre João, Dora e Eurico, João Grilo e Severino. É a hora da verdade.

h)O Tribunal

O local é o mesmo, porém o cenário aproxima-se do teatro. No mesmo lugar onde na Igreja aparecia uma pintura de Jesus Cristo sentado no trono e anjinhos ao seu redor, a câmera focaliza essa imagem, que agora se transforma no tribunal de Emanuel, ou Cristo ([são no mes atribuídos a Jesus de acordo com as circunstâncias](#)). Este é o momento da descarnavalização de BAKHTIN, onde caem as máscaras e todos são revelados quem realmente são.

Na disposição aparece Emmanuel sentado em seu trono com uma coroa de espinhos, chaga s nas mãos e o sagrado coração de Jesus iluminado. Ao redor do trono estão anjinhos, pequenas crianças que interpretam os anjinhos de Cristo pela sua pureza e inocência. Logo esses anjinhos começam a voar e saem do cenário. À frente do trono há uma escada de uns dez degraus que desce para a mesa onde está o Diabo, de costas para Jesus, de acordo com a crença cristã, e de frente para os acusados.

Diabo: Quem é? Emanuel?

Emanuel: Sim Emanuel! O Leão de Judá, Filho de Davi. Venham todos, pois vão ser julgados.

Todos se aproximam e se ajoelham perante Emanuel para o julgamento final. A utilização do termo Emmanuel, para Jesus Cristo, é muito importante em termos de interpretação. Messias (hebraico, A. T.) e Cristo (*cristo?*, grego, N.T.) tem o mesmo significado: o Ungido, o escolhido de Deus. Porém, porém o termo utilizado por Suassuna não é Messias ou Cristo, mas Manuel e por Arraes é Emanuel. O termo Emanuel ?? ????, do hebraico, significa “Deus conosco”, termo utilizado no Antigo Testamento em Isaías, mas depois utilizado no Evangelho de Mateus para designar que Jesus era o Deus encarnado, a

divindade que desceu e tornou-se humana para sentir as mesmas dores e padecer como um ser humano. É a necessidade de mostra-se o lado humano de Cristo, o Deus-homem, encarnado, que viveu entre nós e está à direita de Deus-Pai, como diz o Credo Apostólico. Isso para torná-lo mais próximo aos réus, humanos, visto que estão frente a um tribunal.

A aparição de Emanuel negro é proposital para chocar. Suassuna teve essa decisão ao assistir pela televisão, na época em que escrevia a peça em 1955. Uma manifestação dos norte-americanos para impedir que crianças negras frequentassem a mesma escola das crianças brancas. E em entrevista Suassuna diz que a mulher que apareceu na televisão dando a entrevista demonstrava um ódio muito grande e dizia que Deus tinha sido o primeiro segregacionista quando criou as raças com diferentes cores de pele. Esse foi o motivo pelo qual Suassuna decidiu que Jesus, em sua peça, seria negro. Arraes não altera e convida o ator Maurício Gonçalves para realizar o papel e incitar a crítica ao preconceito étnico.

Após a explicação dada a João Grilo, Emanuel olha do seu lado esquerdo, abaixo, em direção ao Diabo, que está transfigurado com sua aparência, sendo repreendido por ele, pois não pode igualar-se a Deus. Na crença popular, o Diabo pode transfigurar-se para enganar e persuadir sua presa.

O Diabo, de costas, senta-se em sua cadeira com uma mesa em madeira cheia de velas vermelhas e algumas brancas, todas acesas, abre seu livro pesado e velho e inicia a exposição de seu relatório, perante o Emanuel e o primeiro a ser acusado foi o Bispo. Talvez pela sua sapiência, não houve tolerância para seus erros, pois pecou, foi injusto, em plena consciência dos seus atos e por conhecer os ensinamentos de Cristo e realizar o contrário, havendo menos tolerância aos entendidos. O Diabo de Guel Arraes é uma figura dantesca, crítico, e na interpretação de Luís Melo, arrogante e, com base na justiça, reclamando para si as almas que não melhoraram, mesmo conhecendo o mal.

E então, Emanuel ordena-lhe que inicie seu relatório de acusações começando pelo Bispo, que é acusado de simonia, velhacaria³⁰, arrogância com os pequenos, subserviência

³⁰ *Velhacaria*: qualidade, ou ato ou manha de velhaco. *Velhaco*: que ludibria por gosto ou má índole. Patife, ordinário.

com os grandes, aplicando as acusações do Bispo ao Padre, que tenta se defender dizendo que não citou o código canônico em falso.

Os próximos a serem acusados são o Padeiro Eurico e sua Mulher Dora, que foram considerados os piores padrões de Taperoá. Quando a mulher protesta, dizendo que é mentira. João Grilo confirma a acusação do Diabo votando àquela história: *três dia eu passei e Emanuel completa: em cima d'uma cama com febre e nenhum copinho d'agua lhe mandaram. Eu já sei, João! Todo mundo sabe dessa história de tanto ouvir você contar!* E João Grilo mostra sua indignação: *Mas eu posso? Me diga mesmo se eu posso? Bife passado na manteiga pra cachorra e fome pra João Grilo? É demais!* A indignação de João está em que a cachorra recebia um alimento melhor que ele.

A inversão de valores: humanização do animal e coisificação do ser humano são motivos de indignação e protesto de João Grilo. Crítica presente no *Auto da Compadecida* de Suassuna, porém na vivência do personagem a crítica torna-se mais enfática.

A próxima acusação ao casal é a avareza do marido e o adultério da mulher.

Na seqüência, o próximo a ser acusado é Severino. O Diabo indaga Emanuel a respeito da não necessidade de acusa-lo, pois, devido aos assassinatos praticados, ele não teria chances de ser absolvido.

Após a acusação dos quatro, João Grilo reclama sobre o Diabo dizendo que ele é uma mistura de coisas que ele nunca suportou: promotor, sacristão³¹, cachorro e soldado de polícia.

a) *Promotor*: desvendava os casos e mentiras, acusando os pobres e livrando os ricos;

b) *Sacristão*: beato falso; hipócrita, que privilegia a igreja;

c) *Cachorro*: analogia com o cão, demônio; canalha;

d) *Soldado de Polícia*: membro da corporação policial que tem por dever zelar pela moral, pela boa ordem e pela disciplina na cidade.

³¹ Sacristão: Popular. Beato falso, indivíduo manhoso, hipócrita. Novo Dicionário Brasileiro, vol. 5, Melhoramentos, 1971, P. 16.

Na visão do povo, a polícia nem sempre foi bem vista, defendendo os poderosos e massacrando os pobres, que sempre apanhavam da polícia. Na suspeita de invão dos cangaceiros, quem chama a polícia é o Padeiro. Que vai anunciar ao Padre, na igreja, que já chamou a polícia para defender a cidade. A polícia, portanto, não inspira confiança para o povo.

Assim, João Grilo, como representante do povo expressa sua indignação com essas figuras representativas que são condensadas no personagem do Diabo, que ameaça João Grilo dizendo que apesar de suas brincadeiras sua situação é difícil, pois Emanuel é justo.

As acusações do Diabo estão calcadas na justiça, dessa forma todos estariam condenados, então começa a divertir-se, através de suas mágicas, com João Grilo fazendo-o tremer de medo.

Quando Emanuel pede a João Grilo que se defenda de suas possíveis acusações, ele retruca dizendo que não foi acusado de nada e o Diabo, todo atrapalhado, percebe que realmente esqueceu-se de acusá-lo, e ameaça-o em tom vingativo: *agora você me paga!*

- Tramou o enterro da cachorra: incitação à simonia
- Vendeu o gato pra mulher do padeiro dizendo que ele botava dinheiro: estelionato
- Encorajou encontros de Chicó com uma mulher casada: incitação à concupiscência
- Arquetou a morte de Severino: crime com premeditação

Enquanto o Diabo vai acusando-o, ele coloca as mãos entre as pernas e com seu sorriso amarelo, sinaliza com a cabeça de forma negativa, como que negando as acusações com medo de ser repreendido. De forma que Emanuel reconhece que seus atos foram além dos limites, tornando-se impossível salvá-lo, o Diabo anuncia que ele será o primeiro a ser condenado.

Mas João Grilo vai lutar pela sua salvação, não se entrega facilmente, sendo um amarelo, que precisava de sua inteligência e astúcia para sobreviver, pede a Emanuel para que possa apelar. O Padre, porém, que deveria incentivar sua fé, nesse momento tenta desanimá-lo dizendo que não há mais solução. Emanuel pára a situação, ordena ao Diabo que espere e

pergunta a Grilo com quem ele vai se pegar, e Grilo diz que vai se pegar *com quem está mais perto de nós, de gente que é gente mesmo*. Emanuel pergunta-lhe se vai apelar a algum santo, mas Grilo mostra-se sabido e quando Emanuel pergunta-lhe quem é, ele começa a recitar e interpretar a Canção de Canário Pardo.

Ao recitar o verso de Canário Pardo, acontece a aparição de Nossa Senhora, com efeitos especiais, onde ela surge de uma nuvem e com um facho de luz, vestida de vermelho com um manto azul, e uma coroa de palha, mostrando o lado teatral. A canção intitulada *Mãe dos Homens* da trilha sonora é tocada.

Apesar dos efeitos especiais utilizados, o momento é de teatralização no áudio-visual, um processo metalingüístico utilizado por Arraes, também no início da minissérie e do filme com a projeção do filme *A Paixão de Cristo*.

A atriz consagrada no teatro, no cinema e na televisão brasileira, Fernanda Montenegro, traz em seu personagem uma expressão materna, que se torna presente no momento do sofrimento de seus filhos.

O Diabo, mostrando-lhe machista, retruca dizendo que *mulher em tudo se mete*. Dessa forma tenta descartá-la, como se o assunto não lhe dissesse respeito, mas a seu filho Emanuel. Ao chegar, sua primeira atitude é de elogiar a beleza do filho por ter aparecido negro, mas queixa-se por ele estar magro. Uma preocupação materna universal, porém no contexto brasileiro, particularmente no nordeste, a magreza está relacionada à desnutrição. Ou seja, Emanuel, Deus conosco, aparece encarnado em um brasileiro, negro e desnutrido.

Depois, ela volta-se para João Grilo, que foi quem a invocou. Quando ela se volta e dirige-se a ele e lhe pergunta: *Foi você quem me chamou, João?* O fato de ela identificá-lo e dizer *foi você*, automaticamente, João se assusta e se retrai, pois ele foi identificado e imagina que será repreendido, por ter lhe faltado com respeito, aprontando mais uma molecagem. Mas, ela o acalma dizendo que gostou, apesar de ter mais graças, e esclarece quem gosta de tristeza é o Diabo.

O Diabo protesta perante Emanuel, mas ele em atitude de um juiz, recusa seu protesto, e como um bom filho, não discorda de sua mãe. O Diabo mostra desprezo em relação a Nossa

Senhora pela amabilidade demonstrada a João Grilo, que para o Diabo resulta em desmoralização de todo o processo, desde a acusação até a condenação. Dessa forma, é tirada a função do Inferno, onde as pessoas pagarão através do sofrimento, pelas conseqüências de atos praticados em vida, como também, o isolamento de Deus, o doador da vida, ou seja, uma situação de ausência de manifestação da vida, ou morte eterna.

Essa manifestação de carinho materno em relação a João Grilo, retrucado pelo Diabo, é fortemente defendida por Severino, filmado em primeiro plano e com voz alterada levanta-se ao afirmar que: *Você fala assim porque nunca teve mãe!* O que demonstra a falta que sentia pela ausência do carinho de sua mãe.

João Grilo concorda com Severino e refere-se ao Diabo como *filho de chocadeira*. Esse termo designa, popularmente, o nascimento do diabo, como um ser maligno e desprovido de origem humana, tendo sua origem no mal.

i) O julgamento

Após a crítica ao Diabo, por querer condenar a todos indistintamente, João Grilo volta-se a Nossa Senhora demonstrando sua fé em sua santa de devoção, solicitando sua intercessão. O processo de julgamento inicia-se nesse momento e Nossa Senhora ela volta-se para Emanuel, tratando-o como filho, e intercede por todos: *intercedo por esses pobres, meu filho, que não têm ninguém por eles. Não os condene!* Dessa forma, revela seu amor incondicional de mãe, que ao invés de olhar os erros de seus filhos, defende-os, nesse momento, como mãe e advogada, procurando mostrar a Emanuel que os erros cometidos decorrem da conseqüência da vida que levaram, tentando protegê-los.

Na seqüência do julgamento, o Diabo levanta-se, alteia voz e apela para a justiça; João Grilo levanta-se, e com voz firme, apela pela misericórdia. As questões da justiça e da misericórdia são levantadas de forma a promover a interação com o espectador, pois, cada um possui sua religiosidade, e têm em seu íntimo, conceitos pré-concebidos sobre esses temas. A justiça é fortemente baseada no Antigo Testamento: *“olho por olho e dente por dente”*, ou seja, cada pessoa deve pagar pelos seus atos na mesma proporção em que prejudicou alguém.

Porém, a misericórdia vai aparecer de forma mais concreta no Novo Testamento com o nascimento de Jesus, o Verbo encarnado, o Deus que se fez homem para ensinar a misericórdia, ou miséria do coração, que significa sentir o que o outro está sentindo na mesma proporção e intensidade.

Nossa Senhora, como advogada, tenta convencer o Juiz, Emanuel, que é: *preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem*. Assim, ela mostra-se misericordiosa tentando fazer com que o Juiz, considere a condição de miséria humana. Argumentando que: *os homens começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo!* Para ela, o medo gera vários outros sentimentos que levam os homens a cometerem atos indesejados. Porém, o Diabo intervém ironicamente, dizendo: *Medo! Medo que quê?* E a Compadecida relaciona uma série de medos que fazem parte da essência humana, incluindo o medo da morte. Então, Emanuel recorda com muita dor que morreu abandonado até por seu próprio Pai: *E é a minha que a Senhora vem dizer isso?* Colocando uma mão ao lado da outra à sua frente, a câmera filma, em primeiro plano, com um certo “embaçamento” nos cravos.

Nossa Senhora, como mãe, consola-o fazendo-lhe lembrar da noite no Jardim, pelos medos pelos quais teve que passar, momentos em que viveu na terra como o Cristo: *Mas não se esqueça na noite no jardim. Do medo que você teve que passar. Pobre homem, feito de carne e sangue como qualquer outro. E como qualquer outro, também abandonado na hora da morte do sofrimento*. Dessa forma, a Compadecida faz-lhe lembrar que ele foi humano como eles e passou pelos sofrimentos humanos, sem distinção dos outros e, como todos, abandonado na hora da morte e do sofrimento. Nesse momento, a Compadecida tenta realçar o lado humanitário de Emanuel, trazendo à tona seu lado compassivo.

Percebemos que, enquanto a Compadecida leva o julgamento para um lado mais humanitário e compassivo, o Diabo leva o diálogo para uma mentalidade de punição medieval. A contra-argumentação do Diabo em relação à temática essencial humana do medo revela que o medo da morte não modifica as pessoas em maneiras de pensar e agir, portanto, não redime, e nem as tornam virtuosas, citando como exemplo o padeiro e sua mulher. *Medo da morte todo mundo tem e nem por isso as pessoas se tornam virtuosas. Medo da morte por si só não redime os pecados*. O questionamento do Diabo leva os espectadores à reflexão do lado positivo do medo, em qual é o seu benefício, e quais as alterações que podem ser

provocadas. Ou seja, as pessoas podem sentir medo da morte, mas não mudam de comportamento.

A Compadecida volta a argumentar, que às vezes isso acontece na hora em que percebem a proximidade da morte: *Na hora da morte às vezes sim. Na oração da Ave-Maria, os homens me pedem para eu rogar por eles na hora da morte.* Nesse momento de grande emoção, Fernanda Montenegro desce alguns degraus abaixa a cabeça, em atitude de submissão a Deus, e abre seus braços em atitude acolhimento àqueles pecadores. *Eu rogo e olho para eles nessa hora.* Na oração da Ave-Maria há um pedido de intercessão: *Santa Maria Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte. Amém!* A Compadecida argumenta que os homens lhe rogam e ela lhes atende. Pois, como uma mãe, procura entender que *muitas vezes é na hora de morrer que eles finalmente encontram o que procuram a vida toda.* É um momento de encontro do ser humano com o Sagrado de forma sublime.

Então, a Compadecida começa a defendê-los começando pelo casal Eurico e Dora. A continuação do diálogo e cortada e é mostrado o momento da morte de cada um dos mortos pelo cangaceiro capanga de Severino, que não mata ninguém, apenas ameaça. É interessante notar que, antes de se mostrar a morte do casal, a câmera focaliza a Compadecida em primeiro plano com a cabeça levemente curvada. A sua imagem vai sumindo com a sobreposição da pintura da Santa na parede da Igreja, filmando em *contra-plongé*, de baixo para cima, trazendo a conotação de que Nossa Senhora ela estava vendo tudo o que estava acontecendo. Enquanto a câmera filma a Santa na parede, passam Eurico e Dora a caminho da morte.

Ao encostarem na parede, Eurico e Dora começam a dialogar sobre o período curto que é a vida, e traição da mulher, que mostra-se arrependida e revela seu amor pelo marido e ele a perdoa, demonstrando seu amor quando coloca-se na frente dela para morrerem com a mesma bala, reforçando o pensamento religioso de que quando casaram-se, se tornaram uma só carne. Um detalhe interessante nessa cena é que no posicionamento do cangaceiro para atirar, a Santa está no lado direito da tela ao fundo, e após atirar no casal o cangaceiro faz o sinal da cruz e sai. A câmera permanece e dá um zoom na Santa, trazendo a conotação de que nada se escapa aos olhos de Deus e de Nossa Senhora.

A Compadecida **intercede** pelo casal alegando o perdão que o marido deu à mulher como suficiente para a redenção, pois ele era o mais ofendido pelos atos dela e a perdoou. Emanuel recebe, então, a alegação, e pede à Compadecida que prossiga com a intercessão, perguntando sobre o Padre e o Bispo.

A Compadecida volta-se para eles e diz que na hora da morte eles também tiveram a sua revelação. O primeiro plano na Compadecida é sobreposto com a imagem do Cangaceiro preparando seu rifle para atirar no Padre e no Bispo, mostrando ao fundo a Santa. Porém, o cangaceiro lembra-se: *Diz que matá Padre dá um azar danado*. Supersticioso, com medo de pegar azar, o cangaceiro dirige-se em direção aos dois clérigos e ajoelha-se em frente a eles, e com reverência tira seu chapéu de couro. Quando o Cangaceiro ajoelha-se e tira o chapéu, o Bispo pega do bolso uma pequena bíblia e o terço para abençoá-lo. Mas, o Bispo, como um bom político, argumenta que para abençoá-lo ele precisa arrepender-se e desistir de matá-los. O Cangaceiro olha-os meio de canto percebendo que está sendo ludibriado, e então, levanta-se, põe o chapéu, diz que se arrepende depois. O Bispo por sua vez, manda-lhe se arrepender no Inferno e retorna tomando distância para atirar. Enquanto isso, o Padre lembra o Bispo de que não podem negar-lhe absolvição. O Bispo indignado responde que não pode abençoar um assassino. Mas o Padre continua tentando convencê-lo de que como sacerdotes a função deles é salvar as almas, mesmo que não consigam salvar-se a si mesmos, e lembra-o da oração de Jesus pelos seus escravos. A câmera vai, aos poucos, aproximando-se apenas do Bispo, e foca-o em primeiro plano, quando então, ele abre os braços e de forma dramática faz seu último pedido: *Pai perdoai-lhes, eles não sabem o que fazem!* Assim, o Bispo proclamou o perdão ao cangaceiro antes de morrer, seguindo o exemplo de Cristo. Após o tiro, a câmera mostra o Bispo caindo de forma lenta, e ao seu lado o Padre, com um terço nas mãos, leva um susto e encolhe-se. O Cangaceiro, então, engatilha o rifle, e enquanto isso o Padre faz sua última oração, que foi a mesma oração de Jesus: *Meu Deus, porque nos abandonaste!* Recebe o tiro e a câmera com um pouco mais de distância mostra-o caindo lentamente.

Ao retornar à cena do julgamento, o primeiro plano está na Compadecida que defendendo-os, diz a Emanuel que ambos seguiram seu exemplo perdando seus assassinos. Inconformado pela defesa da Compadecida, o Diabo alega: *É sempre assim, depois de morrer*

todo mundo fica bonzinho. Essa é uma tendência humana para livrar-se do sofrimento e da culpa, então, após à morte são enfatizadas as lembranças boas e momentos de felicidade.

Quando a Compadecida vai interceder por Severino, ela mal começa a falar, e Emanuel levanta-se e interrompe sua fala dizendo que não foi sua morte que o redimiou, mas a de seus pais. Com oito anos de idade, ele conheceu a fera que existe dentro dos homens. A câmera focaliza Severino em primeiro plano, pegando seu escapulário com a imagem de Nossa Senhora e beija-o.

O próximo plano, mostra-o enquanto menino no colo de sua mãe beijando o escapulário, trazendo a conotação da proteção de Nossa Senhora. Vários policiais invadem sua casa e matam seus pais. Como sua mãe caiu em cima dele, ele conseguiu sair vivo. Na seqüência, volta-se ao julgamento e Severino, em primeiro plano, comenta com quem está ao seu lado, olhando para a câmera como se ela fosse o espectador e ele estivesse prestando um esclarecimento: *Escapei daquele massacre sem querê. Passei a vida desafiando a morte*.

A inspiração da morte da família de Severino é, claramente, baseada no massacre sofrido pela família de Lampião, que perdeu seus pais ainda criança, mortos pela polícia. Emanuel esclarece que: *Severino enlouqueceu depois que a polícia matou a família dele. Ele não era responsável por seus atos. Está salvo*. O questionamento da salvação de um assassino, que matou mais de trinta pessoas, deve-se ao contexto do acontecimento dos fatos, era uma criança, e depois por consequência disso, pegou um ódio mortal da polícia. Essa colocação aproxima Severino de Aracaju de outro cangaceiro conhecido pela família de Ariano Saussuna, João Batista que foi brutalmente assassinado pela polícia.

O Diabo levanta-se furioso e com voz alta protesta, porém Emanuel não recebe seu protesto e o repreende dizendo que ele não conhece nada dos planos de Deus. Severino está salvo, ele foi um mero instrumento da cólera divina. Severino meu filho, pode ir para ali! A câmera filma por traz de Emanuel enfatizando sua mão para que Severino siga à sua direita. Pois, na Bíblia, os salvos se sentarão à direita de Deus, como aqui é uma teatralização, o Diretor optou pela sua saída à direita. Severino, então, aproxima-se até o centro, olhando em direção ao trono, a Emanuel, ajoelha-se, faz o sinal da cruz e retira-se.

Ao ver a salvação do cangaceiro, o Bispo levanta-se e questiona: *e nós?* O Padre pede a Emanuel uma decisão rápida devido à sua ansiedade, e é repreendido por Emanuel, pois ele *não sabe o que se passa lá embaixo*, ou seja, no Inferno. O Diabo reclama que não pode esperar eternamente, abre o livro e pergunta, finalmente: *qual é a sentença?* Quando Emanuel vai levantar-se, João Grilo, que estava todo esse tempo sentado e quietinho, vê que seus amigos estão em apuros e serão condenados, então, levanta-se, pede licença a Emanuel, e vai andando em sua direção; passa o Diabo e mostra-lhe a língua, como a atitude de um menino travesso e esperto, e pergunta a Emanuel se os quatro últimos lugares do purgatório estão desocupados. Emanuel responde que sim e João pede-lhe que os coloque lá. A Compadecida concorda que é uma ótima solução, pois podem pagar pelo que fizeram e ainda lhes assegura a salvação deles. Emanuel pede a opinião de sua mãe, que se mostra satisfeita, e Emanuel lhes concede o pedido, saindo à esquerda. O Diabo volta a manifestar seu machismo, com o objetivo de provocar Emanuel para condená-los: *Homem que mulher governa...* Do contrário, Emanuel voltaria atrás e os condenaria.

Após a saída dos quatro, acontece o julgamento de João Grilo, que ficou por último e sozinho. Emanuel dirige-se a João Grilo e dialoga com ele de forma carinhosa referindo-se a ele como um sábio, e dando-lhe a oportunidade de defender-se. Nesse momento, conforme Grilo vai falando, já caminha em direção às portas do Inferno, pois se vê sem esperanças de ser absolvido, e se rende. Reconhece que não há argumentos, e pelo respeito e reverência à Nossa Senhora e Nosso Senhor Jesus Cristo ele não tenta nenhuma de suas espertezas para sua própria salvação. É o único momento em que João Grilo não luta para sobreviver.

j)Uma chance para viver...

Emanuel fala a João Grilo de forma a enfatizar que chegou o momento da revelação de quem ele realmente era, e de poder expressar-se de maneira plena, sem o julgamento daqueles que o tratavam como insignificante, sendo recriminado pelas suas palavras e atitudes. É dada a João Grilo a última oportunidade de defender-se, pois chegara a “hora da verdade”, porém Grilo vê-se sem saída, pois ele mesmo afirma: *É por isso que eu estou lascado, comigo era na*

mentira. Nesse momento, chega-se ao clímax da cena decisiva do julgamento de João Grilo. O Diabo, personagem de Luís Melo, mostra-se decidido quando bate as mãos ordenando o abrir das portas do Inferno para recebê-lo. E João Grilo vendo-se sem esperança vai caminhando em direção ao Inferno.

Fernanda Montenegro, assumindo o desespero de uma mãe que está perdendo um filho definitivamente, defende-o: *Você mentia pra sobreviver, João*. Porém, ele mesmo recebendo a intercessão e defesa da Santa, continua caminhando em direção ao Inferno, admitindo que estava errado e não se perdoa a si mesmo e afirma que gostava de enganar os outros. A Compadecida não desiste de o defender, tentando convencê-lo de que suas mentiras, sua esperteza e astúcia eram uma de lutar contra a exploração dos seus maus patrões, portanto, agia de legítima defesa. Grilo olha para trás, com semblante triste e agradece a sua intervenção, mas reconhece que não viveu honestamente.

O Diabo intervém no diálogo, afirmando que Grilo estava se aproveitando da bondade da Santa para que ela tomasse suas dores. Ele concorda, não reage e continua caminhando. Desesperada, a Compadecida, cujo significado do termo é “padecer junto”, “padecer com”, apela para que João não se entregue, mas ele continua reconhecendo que não foi nenhum santo, e nem teve uma morte gloriosa.

Então, Nossa Senhora vira-se para Emanuel argumentando que ele foi um pobre como eles foram e sofreu tanto quanto eles sofreram. Seu discurso lembra as narrativas dos Evangelhos, onde podemos fazer uma analogia da família sagrada com as famílias dos pobres sertanejos, como ela mesma afirma: *João foi um pobre como nós, meu filho. Teve que suportar as maiores dificuldades de uma terra seca e pobre como a nossa*. A Compadecida tenta, como último argumento para absolver João Grilo, fazer com que seu filho, hoje como juiz de todos os humanos, lembre-se de todo o sofrimento que ele e seus pais passaram, e procura emocioná-lo para que ele seja misericordioso e perdoe João.

A vida de João Grilo é passada como um filme, através de fotos reais de tantas outras pessoas, tantos outros *severinos*, como em *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, que tiveram uma “vida severina” e uma “morte severina”. A utilização de fotos em preto e branco, abrangendo toda a tela, mostra novamente a utilização da metalinguagem por Arraes

para reforçar a realidade de seca e fome vivida no nordeste brasileiro. Não são montagens, são fotografias que como numa reportagem retratam e denunciam a realidade social brasileira. Enquanto, as fotografias são expostas na tela, Fernanda Montenegro nos emociona com seu monólogo falando acerca de João Grilo, como tantos outros nordestinos retirantes:

Pelejou pela vida desde menino. Passou sem sentir pela infância. Acostumou-se a pouco pão e muito suor. Na seca comia macambira, bebia o sumo do xique-xique, passava fome, e quando não podia mais rezava, e quando a reza não dava jeito ia se juntar a um grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral. Humilhado, derrotado, cheio de saudade, e logo que tinha notícia da chuva pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva. E quando revia sua terra dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé.

Sem mais argumentos e com voz mansa de uma mãe que sofre, lhe pede humildemente que não condene João Grilo. Mas, Emanuel compreende e considera as circunstâncias em que João viveu, porém não lhe concede a absolvição. Então, a Compadecida tem uma idéia e pede a seu filho que lhe dê outra oportunidade: *Deixa João voltar!* Emanuel consulta João Grilo que aceita de pronto a proposta: *Demais! Pra mim é até melhó porque daqui pra lá eu tomo cuidado pra na hora de morrê não passo nem pelo purgatório, que é pra num dá gosto ao Cão.* Ao dizer: *Demais!* João Grilo volta-se e vai retornando em direção ao altar e já contando vantagens. A Compadecida lhe pergunta se fica satisfeito, e ele responde afirmativamente, e aproveita para provocar o Diabo, chamando-o novamente de *filho de chocadeira*. Nesse momento João Grilo vendo a fúria com que ficou o Diabo vai subindo as escadas e esconde-se atrás de Nossa Senhora, que lhe protege com seu manto e espanta o Diabo devolvendo-o para o Inferno. Grilo, assustado, pergunta-lhe o que foi isso e a Santa responde que o Diabo na hora da raiva olhou para ele e viu a Compadecida.

João Grilo, então meio surpreso sobe mais uns degraus e vai até Emanuel e lhe pergunta se ele pode voltar. Emanuel lhe responde de forma afirmativa e lhe libera com a bênção de Deus. Esse é um momento de grande emoção, onde João Grilo ajoelha-se diante da

Compadecida e diz: *Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu! Até à vista* (beija suas mãos) *grande advogada e não me deixe de mão, não. Estou decidido a tomar jeito, mas a Senhora sabe que a carne é fraca.* João Grilo demonstra sua simplicidade e gratidão pela sua nova oportunidade, porém já deixa um pedido adiantado de intercessão, para que se ele cometer algum delito, a Compadecida interceda novamente e não o desampare.

Grilo sobe alguns degraus e vai se despedir de Emanuel, chamando-o de Senhor: *Até a vista, Senhor,* e beija suas mãos. Então, sai correndo e grita despedindo-se: *até a vista!* E Emanuel responde-lhe: *Até a vista, João!* Porém, Emanuel o chama: *João!* João Grilo vira assustado pensando que fez algo de errado novamente: *Sinhô?* E recebe uma última advertência: *Veja como se porta!* E ele, vendo que não era nenhuma repreensão, responde alegremente: *sim sinhô,* e sai.

Após a saída de João Grilo, Emanuel desce alguns degraus e faz a sua mãe como que lhe chamando a atenção: *Mãe, se a senhora começar a interceder desse jeito por todos, o Inferno vai terminar virando uma repartição pública. Existe, mas não funciona.* Então a música *Mãe dos Homens* da trilha sonora é tocada nesse momento. Essa fala de Emanuel revela-o como Deus Conosco, porém, sua mãe revela-se como Mãe da humanidade, intercedendo pela redenção de todos, indistintamente, não tendo interesse em condenar ninguém para o Inferno. Aqui, revela-se a crença dos Católicos na redenção universal, que na visão suassuniana, inclui a redenção do demônio, pois se Deus é todo-poderoso e absoluto, ele tem o poder de redimir até o próprio demônio, do contrário, não seria todo-poderoso. Emanuel estende a sua mão direita e segura a mão de sua Mãe, que lhe dá um sorriso. Então vão subindo até o último degrau, onde fica o trono, e continuam andando sumindo através de uma nuvem branca.

Por se tratar de um auto religioso com bases no catolicismo popular, especificamente um auto de páscoa³², portanto, lembrando a vida, morte e ressurreição de Cristo, o retorno de João Grilo, da forma expressa por Guel Arraes, pode ser comparado de forma analógica com a ressurreição de Jesus Cristo, visto que a película passada na Paróquia de Taperoá pelos dois

³² Páscoa: vem de *pessah* no hebraico que significa passagem, libertação. Originou-se da saída do povo de Israel da situação de escravidão no Egito. Evento comemorado pelos judeus até os dias de hoje. No Novo Testamento, porém, a Páscoa ganha um novo significado através da morte e ressurreição de Jesus Cristo.

amarelos, queimou justamente no momento da crucificação. A mesma oportunidade dada a Jesus para voltar, foi dada a João Grilo.

1) O gênero fantástico

O retorno de João Grilo remete-nos ao gênero fantástico na literatura, que tem como subgêneros o estranho e o maravilhoso. O estranho é marcado por “*fatos que se encadeiam numa multiplicidade de coincidências e/ou que têm como referência as exceções da vida humana*”. Já o maravilhoso caracteriza-se por “*possuir elementos evidentemente não naturais e facilmente reconhecidos como tais*”, por exemplo, as bruxas. Porém, o estranho e o maravilhoso se encontram na literatura fantástica, muito presente na literatura de cordel. *N’O Auto da Compadecida* João Grilo volta como uma alma penada que se encarna novamente no mesmo corpo, voltando a ter vida.

O momento é mágico e cômico. Do alto ele vê seu amigo Chicó, lá embaixo enterrando um defunto. E percebe que ao mesmo tempo em que ele está lá embaixo, está lá em cima. A câmera, em *plongé*, vai descendo e ao fundo ouve-se a voz de João Grilo. Ele não é mostrado nas alturas, apenas ouve-se sua voz. A imagem desce rapidamente, e depois a câmera mostra João Grilo, novamente encarnado, onde sua alma retornou ao corpo, como se ele estivesse acordando de um sono profundo. Então, abre os olhos e vê Chicó cavando sua sepultura e, como gosta de uma safadeza, vai assustar o amigo como uma alma penada.

Chicó triste, fala sobre sua indignação do amigo não ter um enterro descente, como os outros que morreram, e compara-o ao cachorro do padeiro, que teve um enterro mais descente que o pobre do João. De repente, João Grilo junta os dois braços à sua frente, e começa a falar com uma voz trêmula: *Um Padre Nosso e uma Ave Maria pr’uma alma que aqui pena*. Chicó cai de joelhos no chão, de costas para João, segurando uma cruz de bambú, que está ao lado, e tremendo fala com a alma do amigo: *João dissei-me o que quereis? Se estás no céu, no Inferno ou no Purgatório*.

João Grilo se diverte e zomba do medo de seu amigo, que acredita ser uma *alma das ruínas que diz que está viva*, demonstrando sua frouxura. Mas Grilo insiste em fazer o amigo

acreditar que ele está vivo, mas Chicó não acredita, e fala uma frase conhecida parafraseada dos Evangelhos: *Só acredito vendo!* E Grilo responde: *Pois, então veja.* Mas, Chicó continua correndo e Grilo atrás dele, tentando fazer o amigo acreditar que ele está vivo: *Vai se assim mesmo. Eu sem acredita e você sem me mostra.*

Nesse momento, o medo é visto de forma cômica, pois o espectador onisciente sabe tudo o que aconteceu, e que Grilo realmente está novamente vivo. Mas, quando Grilo propõe que ele pegue em seu braço para acreditar, ele toma coragem e aceita: *Estou vivo rapaz. Pegue aqui no meu braço. Corage home. Pegue.* Chicó perde, então, o medo e abraça o amigo com muita alegria. Esse episódio reporta-nos ao encontro do Cristo ressuscitado com São Tomé³³. E Chicó conclui: *Eta notícia boa!* Que remete-nos à palavra **euaggeliou** (*evangelión*) ou evangelho, que significa boas novas, ou boas notícias.

Mudando o assunto, Grilo diz: *Eu tenho uma horrível pra lhe dá. Eu perdi o dinheiro que estava no meu bolso.* O brasileiro tem uma peculiaridade que o distingue dos outros povos, que é rir da desgraça dos outros. O brasileiro muitas vezes ri de si mesmo e a comicidade aparece no contexto de sofrimento como um refúgio. Uma forma de lidar com a realidade acostumando-se ao sofrimento.

Chicó o tranquiliza dizendo que retirou o dinheiro de seu bolso antes de enterrá-lo. Pela primeira vez na obra os dois estão tranquilos em relação às finanças. Conseguiram o dinheiro que precisavam, além do dinheiro do padre e do bispo, ficaram com o dinheiro que Severino roubou da padaria, e começam a fazer planos, como, por exemplo, ficar com a padaria, que João Grilo sugere que seja: *“Padaria Miramar - João Grilo, Chicó e Cia.”*

Para quem viveu sua vida inteira em busca de um pedaço de pão para comer, dependendo da boa vontade dos homens para doar-lhes, eles passariam, agora, a donos da “casa de pão”, a padaria. Já o nome sugerido para a padaria, Miramar, pode aludir ao desejo do sertanejo em ver o mar novamente no sertão.

De repente, Chicó pula da carroça e começa a lamentar e a clamar por Nossa Senhora por ter se lembrado da promessa que fez, prometendo todo dinheiro que estava em seu poder

³³ Este episódio encontra-se no Evangelho de São João 20, 24-29.

para a Santa, se João Grilo que já estava morto, escapasse dessa. Ao contar a João Grilo, ambos discutem e João questiona a promessa de Chicó, que fez a promessa pensando que o amigo não teria chances de viver. Então, começa a latomia: *ah promessa desgraçada, ah promessa sem jeito!* Uma vez realizada a promessa, e recebida a graça, seria difícil descumprir o tratado, pois na cultura popular brasileira acredita-se que quebrar a promessa pode acarretar males indescritíveis (CÂMARA CASCUDO, p. 739). Então, os dois amigos vêm-se sem saída, pois como João Grilo sobreviveu, todo dinheiro que estava com Chicó deveria ser ofertado na Paróquia como agradecimento à Nossa Senhora.

Chicó mostrando-se honesto e ao mesmo tempo cumpridor de suas obrigações religiosas, decide pagar sua promessa. Mas, João Grilo que passou toda a história tentando conseguir dinheiro, seu objeto de desejo, agora que conseguiu não quer se desprender dele, dizendo a Chicó que metade do dinheiro pertence a ele, porém, repreendendo-lhe de forma áspera diz: *então fique com sua parte e assuma a responsabilidade.* Enquanto João Grilo, contrariado, resolve não pagar a promessa, vai em direção oposta, Chicó sobe na carroça e vai em direção a cidade. Nesse momento é tocada uma parte da música *Mãe dos Homens*, tema de Nossa Senhora. Após refletir por alguns segundos, Grilo pára e chama Chicó e vai com ele.

Chegando na igreja, Chicó quase é convencido a também não pagar a promessa, mas João Grilo diz que faltou quem o convencesse, pois a promessa não foi a outro Santo, mas para Nossa Senhora. Então, resolvem entregar o dinheiro, porém, enquanto Grilo vai depositar os dois montantes de dinheiro, Chicó começa a lamentar novamente, agora pelo seu couro, que foi prometido ao Major. Grilo o adverte dizendo que ele promete dinheiro demais, e Chicó o lembra que foi ele quem havia prometido ao Major, dando como garantia o direito dele lhe tirar uma tira de couro das costas. Grilo se encolhe reconhecendo que ele mesmo havia criado esta situação e colocado o amigo nessa enrascada. Os dois lamentam por terem que entregar todo o dinheiro para a Santa, mas beijam o dinheiro e depositam na urna de madeira. Esse gesto revela que, por mais que este dinheiro lhes fizesse falta, arriscando até uma tira de couro de Chico, o cumprimento da promessa era mais importante, pois João Grilo voltara a viver.

Na cena seguinte acontece na casa do Major quando o mesmo questiona a Chicó se tem o dinheiro para pagá-lo, e ele tenta ludibriá-lo dizendo que tem, e Rosinha passa para seu lado e engancha no seu braço. Com Rosinha ao seu lado ele corrige, *quer dizer tinha.* Então, o Major

puxa a filha de volta. E Chicó confessa ao Major a sua promessa de entregar tudo o que tinha para Nossa Senhora se o amigo sobrevivesse. Grilo e Rosinha lembram o Major da valentia de Chicó quando pôs para correr os valentões da cidade e Rosinha toma a iniciativa de pedir ao Pai que marque o casamento para o dia seguinte, então o Major promete lhe retirar a tira de couro depois do casamento. O Pai da moça entra no interior do casarão deixando os três na varanda.

O medo de Chicó era tanto, que resolveu revelar a sua amada que era tão frouxo como calça de porta de loja. Surpreendendo Grilo e Chicó Rosinha revela que já sabia da sua “frouxura”, embora ainda estivesse apaixonada para se casar com Chicó. A moça então traz a solução para o dilema de seu amado: a porca que ganharia de dote de casamento. Com ela Chicó pagaria o que deve ao Major e se livraria de ter que cumprir o contrato com o Major de permiti-lo de arrancar uma tira de couro sua. O próprio João Grilo se espanta com a idéia de Rosinha a ponto de se lembrar da porca, nesse momento a música *Presepada* tema de João toca dando a idéia de que conseguiu uma nova solução.

4.8. A CONQUISTA DE ROSINHA

Para conquistar Rosinha, Chicó precisa mostrar-se valente, pois é o seu único trunfo. O problema é que ele é o homem mais “frouxo” de Taperoá. Mas, seu amigo, João Grilo, que é uma figura farsesca e estereotipada do pícaro ibérico, vai arquitetar o plano que levará Chicó ao altar com Rosinha, mas antes, terá que enfrentar os valentões da cidade.

4.8.1. Os valentões

Vicentão é considerado o valentão da cidade. Tem fama de “desgangotar” os homens mais fortes de Taperoá. Sua valentia é tanta e que não tem medo de enfrentar nada e nem

ninguém, afirma que é capaz de enfrentar Severino de Aracaju. Em sua fala diz: *Dava-lhe uma chapuletada que esse Severino de Aracaju se mijava todinho. Comigo entrava tudo na pexera. Resolvia tudo com um arrote.*

Cabo Setenta é o militar que lidera um pelotão policial designado para combater os cangaceiros que invadiram Taperoá. E a recepção é feita por Dora, que demonstra, além de conhecê-lo, uma certa intimidade: *Eita, que Taperoá já pode declarar guerra ao Brasil.* Essa afirmação, com um tom irônico de Dora para chamar a atenção de Cabo Setenta, traz uma realidade vivida no Brasil na década de 30³⁴.

Dora adianta-se e se apresenta ao Cabo Setenta, que admirando sua beleza mostra-se a sua disposição. Logo depois, Dora o apresenta ao seu marido e a Vicentão e quase deixa escapar que é seu amante: *Vicentão meu...., nosso amigo.* E os dois respondem: *Muito prazer!* Com os olhos cheios e admirados. No próximo plano, a câmera mostra de forma lenta e enfática, Rosinha aproximando-se toda de branco, com luvas e bolsinha branca, ao som a música “Choro Miúdo” da Trilha Sonora.

Eurico entusiasma-se e vai logo elogiando a moça de “*como cresceu, embonitou e ficou mais apanhada*”. Ela o cumprimenta, gentilmente, e diz que esteve adoentada e veio passar um tempinho em Taperoá.

No próximo plano, Dora se lança na frente da moça ficando no meio, entre ela e seu marido, demonstrando ciúme, e logo pergunta: *E quando é que vai embora. Quer dizer, eu digo quanto tempo fica entre nós.* E Rosinha lhe responde gentilmente, que por ela não ia embora, mas sua mãe só quer saber da capital. Dora mostra sua insatisfação e diz que se pudesse vivia por lá. Rosinha se despede e sai correndo, dizendo que o Bispo vai dar a bênção. Então, os homens vão se saindo de Dora para ir atrás de Rosinha: Vicentão vai atrás da moça dizendo que *é um pecado perder uma missa dessa*, Cabo Setenta sai com a desculpa de que *a*

³⁴ A peça de Ariano Suassuna foi escrita em 1955, porém, baseada na realidade de 1930, onde o Brasil viveu um período de turbulência política e econômica que resultou na Revolução armada de 1930. Simultaneamente, no sertão havia o temor pelas invasões do temido Lampião e seu bando, que saqueava as cidades e matava.

autoridade militar vai saudar as autoridades religiosas, Eurico diz que é dia de novena, mas Dora o impede: *Mas o senhor está dispensado.*

A quebra da linearidade traz o cômico. Os dois conseguem se sair de Dora, pois eles não têm compromisso com ela, já o marido ela proíbe.

4.8.2. A bênção da Padroeira

O benzimento é uma prática cristã até hoje muito bem aceita em todo o Brasil na cultura popular com o objetivo de se buscar a proteção divina. Rosinha estava doente, e veio do Recife para descansar e para ir à Igreja buscar a bênção do Padre no Dia da Padroeira. No catolicismo, a Padroeira é a santa que protege do mal os cidadãos de uma cidade.

A Santa considerada Padroeira do Brasil é Nossa Senhora de Aparecida, mas no catolicismo, cada cidade tem um santo de devoção em especial. O povo está sempre em busca da bênção de Deus através dos seus Santos de devoção, uma prática costumeira não somente no sertão, mas dos católicos de todo o Brasil.

Na Festa da Padroeira, o cenário é formado por um parque de diversões e barracas de comes e bebes montados em frente à Igreja. A comemoração ao dia do Santo, normalmente, é acompanhada de uma festa para a comunidade, com a venda de doces e salgados típicos da região, feitos pela comunidade. Neste dia, várias missas são rezadas e o povo faz seus pedidos acompanhados de velas acesas.

4.8.3. O rapaz pobre e a moça rica: Romeu e Julieta do Sertão

Ao som da música “Choro Miúdo” da Trilha Sonora, Rosinha vai andando em direção à Igreja, assim ela vai contornando a Roda Gigante. Os dois vêm na mesma direção, quando soltam fogos na festa, ambos olham para cima de costas e acontece um encontro mágico. Ao olhar para frente, se deparam um com o outro e ficam parados e perplexos. Grilo tenta falar com Chicó, mas Chicó mal consegue responder, só consegue ver Rosinha.

Como nos contos de fadas, os dois se encontram, se apaixonam e vão lutar por esse amor por toda a estória. Para despistar os outros pretendentes, Vicentão e Cabo Setenta, ela pede a eles um confeito, assim consegue chegar perto de Chicó e trocam olhares apaixonados. Então, Rosinha pergunta a João Grilo quem é ele e qual o seu sobrenome, para identificar de qual família ele pertence, pois ela é uma moça de família tradicional, cujo nome é respeitado. João Grilo, que é inculto e iletrado responde de forma a igualar Chicó a um animal: *Não sei não, é só chamá Chicó que ele vem.*

Na cena seguinte, a câmera filma em plano conjunto o acontecimento da Missa na Igreja de Taperoá, onde o Bispo reza a missa em latim³⁵, ao lado do Padre João, sendo que a Santa fica entre os dois. Uma imagem em tamanho natural da Padroeira com manto azul.

O próximo plano conjunto mostra as pessoas da igreja de costas. É como se a câmera fosse mais uma pessoa entre os fiéis ao fundo da igreja, de frente para o altar. A procissão para receber a bênção do Bispo inicia-se e Rosinha, ao chegar em frente à Santa faz o sinal da cruz, toca em suas vestes e sai. Com o plano fechado na Santa, percebe-se a ênfase na imagem. A moça é abençoada pelo Bispo. Atrás dela está João Grilo que, com toda a simplicidade, beija o manto da Santa e sai.

Na saída da Missa, Rosinha ouve uma música que é dedicada a ela, que terá que adivinhar quem lhe ofereceu, mas com um olhar apaixonado ela expressa que advinhou.

4.8.4.O Casamento

Ao entrar na casa, o Major chama a filha e diz que precisa tomar providências para proteger sua honra e anuncia que ela voltará ao Recife casada. A honra da moça era algo muito importante até o início do século passado. Uma moça que perdesse a virgindade antes de se casar era considerada uma moça desonrada. Assim, com o casamento, o pai estaria

³⁵ As missas começaram a ser rezadas no vernáculo após o Concílio Vaticano II com a aprovação do Decreto *Unitatis Redintegratio* – em 21 de novembro de 1964, com o objetivo de promover a reintegração da unidade entre todos os cristãos.

garantindo não somente a honra da filha, mas o nome e a preservação dos bens da família. O Major lhe dá uma porca que pertenceu a sua avó, Rosa Benigna Vaz de Medeiros, outro sinal da tradicionalidade. Rosinha recebeu este nome em homenagem à avó, que lhe deixou uma porca cheia de dinheiro como dote.³⁶

O Major impõe duas condições para o futuro noivo de Rosinha: ser doutor e valente. Rosinha fica nervosa, pois não quer se casar obrigada, mas João Grilo a acalma.

4.8.5. Uma estratégia para conseguir Rosinha

Na próxima cena estão João Grilo e Chicó almoçando na feira, mas Chicó não tem fome, não consegue comer devido ao seu amor por Rosinha e só consegue fumar. João Grilo insinua a Chicó que conte a Rosinha de seu amor, mas Chicó não se atreve a tanto, devido a sua pobreza. Então, Grilo lembra-se da porca cheia de dinheiro que a avó de Rosinha deixou para ela e Chicó faz um negócio com João Grilo, que se ele arranjar o casamento, metade do dinheiro da porca será dele. A partir desse momento João Grilo passa a ser adjuvante de Chicó auxiliando-o na busca de seu objeto, que é o casamento.

Dessa forma, para alcaçarem o objetivo do casamento João Grilo vai arquitetar um plano onde Chicó possa enfrentar os valentões da cidade, porém, sem ter que travar combate com eles. Assim, João Grilo se entusiasma, levanta-se e diz: *o casamento está arranjado*, nesse momento toca a música “Presepada” e vai atrás de Cabo Setenta.

Chicó cospe o cigarro e sai desesperado atrás de João Grilo: *qué me ajudá o me desgraçá, Cabo Setenta e loco pela Rosinha, se descobre eu to me engraçando pro lado dela*

³⁶ A questão do dote vem deste os primórdios, onde a família da noiva dava um dote à família do rapaz que se casasse com a moça, pois a partir dali, ela faria parte da família do marido.

ele me mata. E Grilo completa: *e Vicentão também*. João Grilo confessa que tem um plano em seu quengo³⁷, e com esse plano armará o casamento de Chicó com Rosinha.

Então, João Grilo vai procurar Cabo Setenta e, depois Vicentão, e diz a cada um deles que Chicó está desafiando-os a um duelo pelo amor de Rosinha. João Grilo procura os valentões e diz a cada um deles que Rosinha está apaixonada e que é o dia de seu aniversário. Para tentar conquistá-la, os valentões enviam através de João Grilo um presente. Cabo Setenta manda-lhe um broche. Já Vicentão, um par de brincos. Grilo sai zombando da peça que pregou nos dois valentões da cidade: *Eita, dois cabra veio besta da peste!* Porém é Chicó quem vai entregar os presentes.

Na próxima cena, Chicó e Rosinha estão no sertão. Uma linda imagem convida a um clima romântico. Chicó oferece a Rosinha as jóias e diz que é de um admirador seu. Ela desejando saber, Chicó num jogo de palavras acaba se declarando: *Já que a senhora adivinhô não vou negá que desde que lhe conheci eu vivo pra morrê, e só nun morro, porque vivo pensano na senhora*. Rosinha se comove, mas rejeita o presente. Chicó assume sua condição de pobreza, mas ela levanta outra questão: o diploma.

Chicó não é um moço estudado e como uma filha de um Major poderia se casar com um moço pobre e sem instrução. Se olharmos por uma visão medieval, o senhor feudal jamais permitiria o casamento de sua filha com alguém que não fosse de condição social igual ou superior a dele. São classes sociais opostas num tempo em que o casamento era um contrato social visando o alargamento econômico das famílias.

Mas, Chicó não se rende e começa a falar, de forma desconexa, de áreas do saber: *Eu sou douto em ciências ocultas, filosofia dramática, pediatria charlatânica, biologia dogmática, astrologia eletrônica*. Então, Rosinha lhe dá uma chance: *Se você fosse valente!* Então Chicó toma coragem e mostra-se valente: *Sô o cabra mais valente dessa cidade*. Ela não acredita e Chicó, vendo como única possibilidade, afirma: *Eu to doido pra acaba com a valentia deles*. Rosinha se comove e aceita as jóias, dando a Chicó uma oportunidade em conquistá-la.

³⁷ Cabeça, mente.

João volta visitar Cabo Setenta e lhe conta que ele mandou um broche, mas outro esperto mandou dois brincos para Rosinha, um para cada orelha. Grilo lembra Cabo Setenta que Rosinha gosta de homem valente e que irá se casar com aquele que vencer um duelo. Enquanto Cabo Setenta vai falando, demonstrando seu ódio pelo seu rival, a câmera mostra uma seqüência de planos, onde ele está montando, de forma rápida, as armas que dispõe, como se fosse enfrentar um exército de homens, tendo a confiança de ser o vencedor e ficar com Rosinha. Quando termina, indaga João Grilo sobre quem seria seu oponente e Grilo, sem titubear, afirma ter ouvido Chicó dizer que se encontraria com o Cabo às sete horas na saída da missa.

Na continuidade, aparece Vicentão, na próxima cena espantado com as palavras de João Grilo: *Chicó? E o que é que ele quer comigo?* Quando Grilo diz que Chicó quer falar-lhe a respeito de um par de brincos que ele deu a Rosinha, Vicentão fica irritado: *Será que aquele exibido tá me desafiando?* Grilo, para incitar ainda mais sua ira diz: *Só sei que ele cuspiu no chão quando pronunciô seu nome.* João Grilo vai saindo do bar e devolve a faca nas mãos de Vicentão, que com muita raiva pega a faca e começa a amolá-la num ferro, na porta bar, e diz: *O magrelo tá doido pa morre, e eu to doido pa mata, vai dá certinho.*

Na seqüência, João Grilo e Chicó estão no fundo da padaria conversando. Chicó está fazendo seu cigarro de palha e tremendo. Grilo tentando convencê-lo a estar presente às sete horas, na saída da missa. Mas Chicó relembra Grilo de que é frouxo. Essa é a marca registrada de Chicó, digamos assim, que admite ser frouxo, mas não é burro. Para Chicó, a falta de coragem não interfere nas suas faculdades mentais. Grilo confia que o plano dará certo e Chicó conquistará o coração de sua amada e ele ficara com parte do dinheiro que está na porca.

Na igreja o medo de Chicó é tanto que apela a Nossa Senhora: *Valha-me Nossa Senhora, ou eu morro, ou me desmoralizo.* Chicó olha a foto de Rosinha, que tira do bolso, e não vê saída: pode morrer ou ficar desmoralizado e das duas formas perde sua amada. A ausência de esperança estristece Chicó, já João Grilo tem esperança e confia em sua esperteza.

Na saída da missa, em frente à Paróquia, Dora com ciúmes de Rosinha provoca Cabo Setenta dizendo que ele não pode ver uma saia que logo vai atrás. Cabo Setenta responde aos insultos de Dora devolvendo sua ironia: *a senhora devia ter mais respeito a Padre João, já que a batina dele não é saia.* Nesse momento chega Rosinha e Cabo Setenta deixa Dora falando sozinha, seguindo a moça. Com muita raiva Dora cruza os braços e fica ali. De repente chega

Vicentão e Dora tenta ganhar sua atenção perguntando-lhe o que faz ali e sua resposta é curta e grossa: *To andano, a senhora nun tá veno, não?* O valentão não dando atenção a ela diz ter outro objetivo ao invés de “rezar”.

Chicó, dentro da Igreja no último banco, reza de forma desesperadora para que sua morte aconteça de forma rápida e sem dor. Porém, faz uma promessa a Nossa Senhora de que não se deitaria com mais nenhuma mulher, se escapasse vivo do duelo a não ser Rosinha. Assim, Chicó revela sua religiosidade em momento de desespero, onde espera um milagre de Nossa Senhora.

4.8.6. A Promessa sem jeito!

Ao sair da missa, Rosinha pede a Chicó que lhe acompanhe, então ele percebe que a missa acabou e que chegara a hora de enfrentar os dois valentões da cidade. E Chicó fala de sua fé: *Eu tava fazendo uma promessa pra Nossa Senhora*. A preocupação de Chicó está em sair vivo da peleja. Já Rosinha entende que a promessa está relacionada a ela. Percebemos aqui um ruído de comunicação, onde os mesmos significantes geram significados diferentes.

Com a chegada de João Grilo anunciando os valentões, Rosinha entende o nervosismo e o medo de Chicó. E, apavorada, dispensa Chicó do compromisso de enfrentar os valentões e ele aceita, mas Grilo, defende a honra de Chicó diante de Rosinha, dizendo que seu amigo não fica desmoralizado.

No próximo plano conjunto, aparece Vicentão e Cabo Setenta esperando Chicó na frente da igreja para o duelo. A câmera movimenta-se da esquerda para a direita rapidamente mostrando-os armados e dispostos a matá-lo. Chicó quer desistir, mas Grilo o empurra nas escadarias da Igreja. Vicentão e depois Cabo Setenta apontam suas armas na cabeça de Chicó.

Chicó põe em prática o plano de seu amigo João Grilo e diz a Vicentão e Cabo Setenta que Rosinha lhes mandou um recado: *Dona Rosinha, ela tá ali e mando dize que adorou as jóias que os senhores mandaram pra ela, e que vai usar o presente daquele que sair vencedor de um duelo*. Nesse momento começa a tocar a música “Caboclos de Orubá” da Trilha Sonora.

Amedrontados, os valentões desistem de matar Chicó e ao terminar a contagem se intimidam e fogem.

Saindo-se como o mais valente de todos, Chicó conquista o coração de sua amada, como nos contos de fada. Rosinha, retirando lentamente as mãos do rosto, sorri para Chicó e desce as escadarias da Igreja em direção a ele e sob o tema de Rosinha “Embole”, diz a Chicó: *Pode se prepara pra pagá a promessa pra Nossa Senhora, que seu pedido de amor foi atendido.* E Chicó responde: *O voto que fiz pra ela é fácil de cumpri, da qui pra frente só vô gosta da senhora.* O plano médio com João Grilo ao fundo fazendo gesto de que deu certo, os dois se beijam e a câmara, com plano médio em Chicó e Rosinha, vai movimentando-se de baixo para cima mostrando a Igreja toda iluminada até chegar à torre da Igreja, quando, então, o sino toca. O tocar do sino indica a anunciação de algum acontecimento, no caso, do casamento de Chicó e Rosinha.

4.8.7. Pretendente a Pretendente

De manhã, no fundo da padaria João Grilo está ajudando Chicó a se arrumar para pedir a mão de Rosinha ao seu pai, o Major Antonio Moraes. Através de crédito pelo nome de Rosinha, eles compram: terno, sapato e chapéu, e Chicó transforma-se em um cavalheiro. A preocupação com o dinheiro aparece novamente e, juntamente com o dinheiro, o crédito e o nome. João Grilo diz que Chicó pode não ter dinheiro, mas tem nome, e quem tem nome tem crédito, o que Grilo não tem.

Chicó vê sua realidade e enxerga apenas sua miséria. João Grilo sempre vê à frente, com esperança no futuro e luta com todas as suas forças para alcançar seu objetivo: dinheiro. Enquanto Chicó preocupa-se de que forma saudará sua dívida, Grilo lembra o amigo que ele tem nome, pôs para correr os dois valentões da cidade. E que a partir daquele momento ele deixaria de ser uma pessoa sem importância para pertencer à família do homem mais poderoso de Taperoá.

Como o inteligente da estória é João Grilo e Chicó lembra-nos o palhaço “besta”: *E crédito é o que?* A explicação do “sabido” Grilo é cômica: *Crédito é uma coisa que faz um besta acreditar numa pessoa e vendê fiado pra ela.* João Grilo aproveita-se da situação e crê que após o casamento do amigo, ficará rico, então pagarão a dívida. Percebemos que os dois estão ajudando-se mutuamente, porém em busca de objetos de desejo diferentes: Chicó deseja se casar com Rosinha e Grilo o dinheiro que vai lhe sobrar desse casamento.

Ao chegarem na casa de Rosinha, João Grilo diz ao Major Antônio Moraes que gostaria de apresentar um conhecido seu de Serra Talhada, pretendente a pretendente de Rosinha. O Major já impõe suas condições para o futuro pretendente: *Tem que sê no mínimo fazendero o então douto,* para proteger a riqueza e a tradição da família.

A tradição familiar é tão importante que o Major pergunta: *Chicó de quê?* O objetivo é saber de qual família ele pertence e também se o sobrenome da família tem tradição. Em seguida o Major pergunta sobre suas posses: *Como é que chama sua fazenda?* Nome, terras e estudo, Chicó tinha todos os requisitos impostos pelo Major.

Após o interrogatório, Antonio Moraes chama sua filha para conhecê-lo. Rosinha, sem ver Chicó, se desespera dizendo que gosta de outro rapaz que é pobre, mas é valente e honesto. O pai, como se estivesse num jogo diz: *O meu ganhô: é fazendero, douto e fala alemão.* Rosinha reluta e diz que prefere morrer, mas quando vira-se, de súbito, vê que é Chicó e prontamente o aceita, pedindo ao pai que marque o casamento para próxima semana.

Nesse momento, Padre João chega na fazenda e, com medo de serem desmascarados, Chicó logo dá as costas para não ser visto pelo Padre. Grilo, em questão de segundos, já arruma uma saída: *Mas veja só falo-se em casamento chega o Padre.*

Enquanto o Major vai apresentar ao Padre seu futuro genro, Grilo abraça o Padre dizendo que será o casamento do ano e a Igreja será reformada. Dessa forma, Grilo tira o foco do casamento, desviando a atenção do Padre para a reforma da Igreja, que a avalia em doze contos de réis, deixando, depois, por dez contos. Para acelerar o processo do casamento, o Major empresta os dez contos a Chicó para dar ao Padre e faz Chicó assinar, ou melhor, carimbar o dedo num contrato. Como garantia o Major pede a João Griloque vá buscar na

cidade uma *cópia da escritura da Fazenda Serra Talhada de propriedade do doutor Chicó, que fica como garantia pelo empréstimo*. Assinando o contrato, Chicó passava a propriedade para o nome do Major, se acaso não pagasse a dívida. Mas, João Grilo enrola o Major e diz que a palavra de Chicó vale mais que o papel e que se ele não pagar o Major poderá lhe tirar uma tira de couro das costas, que para o Major é demonstração de sua valentia.

O traço cômico aparece novamente, pois Grilo não promete o que é dele, mas o que é do outro e Chicó fica muito bravo, pois Grilo oferece a única coisa que ele tem, a sua vida.

Ao chegarem na casa do Padeiro, Dora se insinua a Chicó tentando seduzi-lo. Mas Chicó consegue escapar. Enciumada ela propõe um negócio a João Grilo oferecendo-lhe dinheiro para que Chicó passe uma noite de amor com ela. Grilo fecha o negócio e vai logo contar ao amigo que conseguiu os dez contos de réis que ele precisava, mas ele precisará passar uma noite de amor com Dora.

Chicó, sabendo que Dora não dava dinheiro sem ter algum benefício, desconfia de seu parceiro. Então, Grilo conta-lhe o acordo que fez e diz a Chicó que ele é um homem de sorte. Porém, Chicó diz que é um azarado e conta-lhe que fez uma promessa, jurando que não se deitava com mulher nenhuma, se escapasse do duelo. João fica indignado e lamentando-se diz: *Ah, promessa desgraçada! Ah promessa sem jeito*. A promessa uma vez feita e sendo respondida, deve ser cumprida, pois se acredita na represália do Santo.

João Grilo vai até Dora confirmar o encontro e Chicó lembra da promessa. Então, como é inteligente e sabe se articular, arquiteta outro plano. Chicó prometeu que não se deitava mais com nenhuma mulher, mas não prometeu que não se encontrava com ela. Então, diz a Chicó para ir ao encontro de Dora, mas que fique nas preliminares, porque ele vai chegar em tempo de interromper.

No sertão, já comprometidos para casar, estão Rosinha e Chicó num encontro romântico. Ela lembra-o do dinheiro que ele tem que pagar ao seu pai, mas Chicó mostra-se tranqüilo, pois confia na astúcia e esperteza de João Grilo.

Na seqüência, no fundo da padaria, estão os dois amigos, Chicó e Grilo, conversando, mas João Grilo está inconformado, pois não consegue pensar, não lhe sai nenhuma idéia do

“quengo” e bate a cabeça na parede dizendo: *franzino, pobre e agora burro?* Depois pega uma faca e apunhá-la-se. Com o sangue escorrendo, Chicó se desespera e Grilo finge-se de morto.

De repente, ele se move dizendo que ressuscitou e zomba da burrice de Chicó, mostrando-lhe uma bexiga com sangue que estava escondida dentro da sua camisa. Na realidade, essa bexiga com sangue, na obra de Suassuna, foi retirada do cachorro que morreu e Grilo tirou e guardou para uma necessidade.

Como é um Auto de Páscoa, morte e ressurreição fazem parte dos temas que norteiam a estória, e dessa forma tratam de problemas e situações essenciais ao ser humano, por isso a identificação com o telespectador, que ri e chora no decorrer da obra.

Então, João Grilo tem outro plano. Chicó se finge de morto e vai encontrar-se com Rosinha, que finge que ficou doida de tristeza e vai encontrá-lo em outro lugar distante. Então, Grilo coloca uma bexiga de sangue, pendurada por um cordão, no pescoço de Chicó. O plano acontecerá na frente da Igreja, com a testemunha do Padre e do Bispo e Chicó será morto um cangaceiro. Ao ouvir isso, Chicó tira a bexiga do pescoço e rejeita o plano. Irritado, Grilo revela que o cangaceiro será ele. Assustado, Chicó vai rezar a Nossa Senhora e Grilo o adverte: *Eh, home, não prometa mais nada, que depois quem tem que pagá sô eu!* Grilo instrui Chicó para “arrotar” valentia, pois no dia seguinte enfrentará o Rei do Cangaço. Se Severino fosse morto por ele, Chicó seria considerado um herói e poderia encontrar-se depois com sua amada, Rosinha.

No dia seguinte, Chicó vai para frente da padaria e começa a “esbanjar” valentia e o Padeiro acredita tanto na encenação de Chicó, que demonstra ter medo dele. Com medo dos cangaceiros, Eurico o orienta que ele se aquiete e Chicó continua. Nesse momento, a sonoridade tem um papel importante para complementar o significado. Enquanto Chicó fala, há a emissão dos sons que complementam a mensagem, despertando o telespectador à tensão, pois a câmera é onisciente e faz com que ele saiba daquilo que está acontecendo, ou irá acontecer. Chicó fala em tiro e ouve-se os tiros; fala em mulheres gritando e as mulheres começam a correr nas ruas e a gritar; a bala zunindo no pé do ouvido, e ouve-se tiros. Ele, pensando que é João Grilo mostra-se valente e sai em direção à Igreja. A câmera se mistura com as pessoas intuindo a participação do telespectador na correira.

4.8.8.O casamento entre Rosinha e Chicó

A próxima cena é na Paróquia de Taperoá, onde os sinos tocam anunciando um acontecimento importante: o casamento da filha do Major Antônio Moraes. Rosinha entra na igreja com o pai, sob o som de seu tema: *Choro Miúdo*. Ao chegar ao altar, o pai da moça diz a Chicó que ainda pode desistir do casamento, mas ele dando uma de valentão: *nem que me esfolasse o coro todo seu Majô*. Rosinha engancha em seu braço e brinca com ele: *cê pode não sê valente Chicó, mas finge que é uma beleza*. Os dois se ajoelham perante o altar, e Chicó confessa que a “santa porquinha” lhe deu coragem.

Em casa a porca é quebrada e eles verificam que o dinheiro e as moedas ali depositados estão desvalorizados a mais de cinquenta anos. Todos ficam desesperados e sem saber o que fazer. Grilo se queixa de sua agonia: *estou cansado dessa agonia, fica rico, fica pobre, fica rico, fica pobre*. E Chicó utilizando a mesma fórmula: *e eu tô cansado dessa agonia, fica intero, fica sem uma tira, fica intero, fica sem uma tira*. Nesse momento Chicó chega a porta e dá de cara com o Major que vem para cumprir o contrato, jogando. Os dois Grilo e Rosinha mostram-se desesperados pensando em uma solução, andando de um lado para outro, até que João Grilo, contando com a sua astúcia, diz ao Major que sangue não estava no contrato. Portanto, se o Major quisesse tirar uma tira de couro de seu genro não poderia derramar nem uma gota de sangue, pois este termo não estava no contrato. O Major atinando para a esperteza deles, deixa a filha ir embora com o marido, mas adverte que não deixará nenhuma herança para ela, percebendo que foi enganado.

4.8.9.A última ceia – A Páscoa dos personagens

A cena final tem como cenário o seco sertão sertanejo, com vegetação rasteira e sol escaldante. Chicó comenta com Rosinha que estão lisos novamente e Rosinha lembra-o que

com ela é a primeira vez, pois como filha do Major nunca passara necessidade, dessa forma ela deu “o golpe do baú ao contrário”. E João Grilo questiona que talvez caso viesse a ficar rico, poderia terminar como o padeiro, avarento e corno, e acrescenta que está acostumado com a desgraça, já sabe lidar com ela. Ao falar em desgraça Chicó comenta que está lhe dando fome e Rosinha diz que trouxe um pedaço de bolo da festa. Brincando com ela, João Grilo diz que ela está aprendendo a ser pobre. Sentam-se no chão e sobre um pano Rosinha coloca o pedaço de bolo. Nesse momento chega um mendigo e lhes pede *uma esmola pelo amor de Deus pra eu tirar a barriga da miséria*. Grilo pedindo desculpas diz que ali já tem três com barriga na miséria, mas Rosinha dá um pedaço de bolo ao homem e adverte João Grilo que *Jesus às vezes se disfarça de mendigo para testar a bondade dos homens* E Grilo comenta: *Jesus, pretinho daquele jeito!*

Este é um momento de grande emoção, lembrando que é um auto religioso e por isso tem a finalidade de ensinar, acontece no meio do sertão o partir do pão, que é um simbolismo forte e tradicional no cristianismo, onde no momento especial da Missa, acontece a Santa Ceia, recordando a última ceia de Cristo realizada na Páscoa, em Jerusalém. O fato de Rosinha dividir o pedaço de bolo e dar ao pobre homem revela sua religiosidade, crendo que Deus pode disfarçar-se para testar a bondade da humanidade. O compartilhar (partilhar junto) do pão fecha de forma religiosa o auto, que nos traz não somente uma, mas diversas lições de amor, bondade, misericórdia e principalmente de solidariedade.

4.9. A CONTRIBUIÇÃO DE GUEL ARRAES PARA A FOLKMÍDIA

A apropriação da obra teatral de Suassuna por Arraes proporcionou ao público brasileiro assistir em TV aberta, uma obra antes vista somente no teatro, portanto, atingindo um público menor e seletivo.

O fato de uma obra clássica tanto da cultura popular, devido às suas temáticas, e da cultura erudita, devido a sua adaptação ao teatro moderno, além de temas presentes na literatura universal, mais precisamente da Península Ibérica, onde encontramos similaridades com o autor teatral português Gil Vicente, traz à adaptação de Guel Arraes, ou melhor, sua recriação, uma importância singular na história da televisão brasileira, onde cultura popular, erudita e massiva se encontram sem deixar escapar sua essência popular. O trabalho de Arraes trouxe uma perspectiva diferente para a possibilidade de se aliar TV e Cinema, no Brasil.

A partir dos nossos estudos, coleta de dados e análise d'O *Auto da Compadecida*, podemos traçar alguns pontos de divergência e convergência entre o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e O *Auto da Compadecida* de Guel Arraes.

É nítido que a fascinação de Guel Arraes pela cultura popular e a hibridação entre ficção e realidade são marcas que o torna mais próximo de Suassuna. Lembrando que o roteiro elaborado por Guel foi revisado por Suassuna e recebeu sua aprovação.

A adaptação de uma obra teatral para a televisão e, posteriormente, para o cinema, não sofre tantas modificações quanto um romance, devido aos personagens estarem definidos e as falas prontas. Suassuna segue a divisão do teatro em, praticamente, três atos. Arraes recria em cima desta divisão e nos traz acréscimos à narrativa, como por exemplo, no início da adaptação, referindo-nos à TV e ao cinema, as figuras picarescas de João Grilo e Chicó aparecem anunciando “A Paixão de Cristo”, um filme que será exibido na Paróquia de Taperoá. Desde o início até a chegada dos nossos heróis picarescos na padaria do avarento Eurico, a narrativa é de Arraes. A sintonia que Guel Arraes consegue ter com Suassuna confunde o leitor, o espectador e o telespectador, porque ele consegue incorporar a linguagem e o estilo do autor da obra.

Arraes assume tão profundamente o pensamento, a linguagem e o estilo suassunianos, que podemos confundir o que é de Suassuna e o que é de Arraes. Por exemplo, na cena da Igreja, enquanto está passando o filme, João Grilo recolhe as ofertas dadas pelo povo como contribuição à Paróquia e leva ao Padre João, que recolhe a oferta e, no fundo da Igreja, começa a contar os valores, enquanto João Grilo espera, abaixado segurando na mesa com as pontas dos dedos, aguardando, como que esperando que caia alguma moeda da mesa do Padre,

o que nos faz lembrar da passagem bíblica (Mc 7, 24-30), onde Jesus fala daqueles que aguardam que as migalhas caiam da mesa de seus senhores.

A negociação entre o Eurico e João Grilo, mostrando-se um “Odisseu do Agreste”, é tão bem elaborada na linguagem suassuniana, que o público só percebe que este trecho da narrativa é de Arraes, ao ler a obra de Ariano Suassuna e verificar que esta parte não consta no original.

Para a afirmação da identidade cultural, e regional, Arraes lança mão do sotaque nordestino e utiliza provérbios e contos populares constantes na obra de Suassuna. A partir do momento em que o receptor identifica-se com os personagens estabelece-se um vínculo cultural.

A linguagem regional é utilizada como artifício para a identidade cultural, onde podemos localizar a adaptação de Arraes, no sertão nordestino.

O humor é a estratégia utilizada por Suassuna e reforçada na adaptação de Arraes para tratar de temas humanos, com o objetivo de amenizar o sofrimento, a dor e o choque do receptor frente à mensagem.

Ariano Suassuna resgata em sua obra a figura circense do palhaço, levando-o para o contexto do teatro moderno, misturando, assim, a cultura popular com a erudita.

João Grilo, cumprindo o papel que na peça pertence ao palhaço, segue anunciando o filme da Paixão de Cristo que acontecerá na Paróquia de Taperoá. Chicó, seu companheiro, carrega o estandarte, que simboliza a presença da Igreja na cidade e em seguida a música “Aboio”.

Esta cena foi contestada por Ariano Suassuna, por Guel Arraes não ter utilizado o personagem do Palhaço, tirando a carga simbólica e fantástica do circo, o que para Suassuna foi uma grande perda. Em entrevista exclusiva concedida a nós, Suassuna expressa sua alegria e orgulho em ver sua obra adaptada de forma idônea para a mídia, porém expressa seu descontentamento com Guel Arraes em um único ponto: a saída do personagem do palhaço.

Agora, a única coisa que eu não concordei, foi porque cortou o palhaço. Eu disse: Guel, não podia ser rapaz. Ele disse, não é porque todo mundo já tinha feito com o palhaço. Mas eu disse: o palhaço não pode sair rapaz, o palhaço é o autor, você tirou o palhaço, não podia tirar. Aí eu disse, principalmente eu fiquei mais desgosto porque, na primeira cena da adaptação dele, aparece João Grilo e Chicó anunciando o filme sobre o Cristo, pois bem, isso no meu tempo em Taperoá era anunciado pelo Palhaço para o circo. Porque Taperoá não tem cinema ainda hoje, o cinema que a gente via era no circo. Então, não custava nada João Grilo e Chicó e o palhaço no meio anunciando o filme, não é. Foi a única coisa com a qual eu não concordei. (Entrevista de junho de 2002, Recife).

A adaptação é uma nova obra re-interpretada pelo Diretor que traz consigo toda a sua visão de mundo e seu poder de criação, tornando-se o criador, aquele que vai tecer a mensagem, portanto, um novo autor. Assim, vemos a lógica de Guel em retirar a figura do palhaço. Na microssérie, ele torna-se não somente um adaptador, mas um re-criador da obra de Suassuna.

No decorrer da obra, porém, a figura do palhaço é refletida através dos nossos protagonistas. Na cena em que ambos vão procurar emprego na padaria, João Grilo propõe que Chicó trabalhe pelos dois. Este percebe a astúcia do companheiro e pergunta se ele tem “cara de besta”. A resposta de João é simples e muito crítica: “*Besta e ajudante é quase a mesma coisa*”. As características dos palhaços: “o sabido e o besta”, estão muito presentes nas atitudes de ambos, nos lembrando o circo.

Outra cena que resgata a alma circense é quando João Grilo tenta convencer Severino de Aracaju a levar um tiro e, morrendo, poderia ver seu “Padinho Padim Ciço”. Para convencê-lo, João Grilo dá uma facada na bexiga com sangue que está em Chicó. Ele finge-se de morto e depois ressuscita. A falsa ressurreição de Chicó é uma apresentação circense, cena nos remete, também, a *commedia dell'arte*. Tanto que, ao terminar a música eles fazem uma pose de finalização, como se estivessem terminado um espetáculo.

CONCLUSÃO

O presente trabalho demonstra uma análise da obra de Ariano Suassuna “*Auto da Compadecida*”, a partir da folkmídia, onde a cultura de massa alimenta-se da cultura popular e devolve-a ao povo para o consumo cultural, como produto da Indústria Cultural.

Entender o processo folkmediático é recorrer as bases fundamentais da obra. Suassuna iniciou esse processo a partir da seleção de textos da literatura de cordel e, trabalhando a intertextualidade, ele realizou uma ação dialógica com os textos seus e os selecionados. O trabalho de lapidação e recriação tornou o que chamamos de folkcomunicador (aquele que tem a capacidade de comunicar a cultura popular, independente de sua origem. Seu objetivo não é a deturpação do folclore nacional para produto de consumo, mas comunicar a cultura popular e o folclore nacional através de suas habilidades, de forma a tornar conhecido pela mídia, seja ela qual for, a riqueza da cultural nacional).

Pudemos observar que a obra analisada encontra traços e tradições originárias medievais e renascentistas. A figura picaresca da península ibérica é localizada em João Grilo. Outros personagens foram criados a partir de tipos e adaptados para a realidade vivencial do sertão. O resgate histórico de outros personagens, como Severino de Aracaju, foi necessário para o entendimento da complexidade da representatividade do personagem. A análise dos personagens e da temática foi imprescindível para uma melhor compreensão da obra.

A temática central da obra é a fome e a miséria, porém no processo de encaixamento de histórias, encontramos, também, uma variedade de temas que são voltados, ora ao social, ora à moralidade e religiosidade, e ora existência humana.

Chega-se à conclusão que a adaptação desta obra é uma das maiores conquistas da Indústria Cultural. Ariano Suassuna que já era reconhecido no exterior como o “decifrador de

brasilidades”, termo criado devido ao exaustivo trabalho de pesquisa de uma parisiense, Profa. Dra. Idellete Muzart F. dos Santos, agora passou a ser acessível à grande massa da população brasileira, através do trabalho de Guel Arraes.

O fator que torna a obra com alto teor de comunicabilidade é a identificação cultural e lingüística. Suassuna utiliza uma linguagem coloquial, de registro baixo e tipicamente regional, o que facilita a comunicação. Guel Arraes recria a obra de Suassuna e continua com o mesmo processo de linguagem, mas é a interpretação característica dos atores traz toda a diferença. Os atores seguem o ritmo das imagens e trabalham em seu elemento ideal, com a pura tradição mímica, que vai das grotesqueries *rabelaisianas* até os ademanes da *commedia dell'arte*. As utilizações da “mímica”, da arte gestual, juntamente com a fala conseguem retratar o ridículo do comportamento social, onde os valores são invertidos e uma cachorra alimenta-se melhor que um ser humano. Este pode ser considerado um dos pontos mais críticos da obra adaptada, pois identificamos o processo sociológico de coisificação do ser humano e humanização do animal.

O processo de encaixamento de estórias dentro da estória central traz o fenômeno identificado por BAKHTIN como a carnavalização, onde se forma um mosaico de estórias, contos míticos, ditos populares e os personagens com raízes tipificadas. O processo de desconstrução desse processo acontece a partir das acusações do Diabo, que tem por papel fundamental desmascarar cada personagem, acontecendo, então, a descarnalização.

A partir do momento em que o campo de experiências de mensagem é comum ao receptor, acontece a interpretação e, por conseqüência, o *feedback*. Na televisão, “O Auto da Compadecida” atingiu 40 pontos no Ibope e, no cinema foi assistida por cerca de 2 milhões de espectadores, uma das maiores bilheterias de cinema nacional, repercussão inesperada. O filme só não pode ser indicado ao Oscar, pois a adaptação foi lançada primeiramente na TV.

Suassuna propicia a aproximação da cultura popular à cultura erudita, utilizando o teatro, que é um *media* para transmitir sua mensagem. Com Guel Arraes, o acesso à obra tornou-se praticamente irrestrito, pois primeiramente a adaptação foi levada em horário nobre à TV aberta, ou seja, de forma gratuita e, posteriormente, ao cinema atingindo outro público que aprecia a arte cinematográfica. Assim, a cultura de massas, exerceu um papel fundamental, sendo um veículo de interação entre as duas culturas: popular e erudita. “*A cultura de massas*

eleva ao cosmopolitismo temas e imagens locais da cultura popular...” (MARQUES DE MELO, 1998, p. 190).

Com uma *mise-en-scène*, Guel Arraes atualiza as origens históricas, com raízes em Gil Vicente, Bocaccio (e outros importantes autores citados no presente trabalho) e um tom satírico de Cervantes.

A barreira que havia entre cultura popular e erudita, com a cultura de massas, passa a diminuir, ou melhor, a não existir. O que deve ser lembrado é o cuidado que Ariano Suassuna tem com suas obras e com a cultura brasileira, para que na transposição para a mídia, não se perca o essencial do popular, ou seja, não se deixe cair numa uniformização de cultura, levando em consideração que o Brasil é um país multicultural.

Não se pode negar que ocorreu outro fenômeno, o da “glocalização”, defendido por ROLAND ROBERTSON. Onde a obra ultrapassou as barreiras regionais e nacionais, tornando-se acessível, através de mecanismos da Indústria Cultural, ao mundo global. A “briga” de Suassuna não é com a mídia, mas com a uniformização da cultura, isto é, com a indústria cultural (BENJAMIN, pp. 207 a 238). A sua aprovação para a adaptação de Arraes foi consequência de uma série de cumprimentos de suas exigências, com a preocupação de não adulterar a cultura popular brasileira.

Finalmente, concluímos que a análise demonstrou que se pode produzir uma obra de essência popular, de qualidade para TV brasileira, quando os compromissos com a indústria de consumo não falem mais alto que a fidelidade ao nacional. “*O Auto da Compadecida*” tornou-se um marco na história do Cinema e TV no Brasil, no sentido de haver uma parceria que possa promover a ascensão do nosso cinema nacional e a valorização da estética do audiovisual realizando uma folkmídia (apropriação dos *mass media* pela cultura popular) responsável com o nacional.

Justamente por esse motivo que muitas vezes Suassuna foi “tachado” como conservador, porque rejeitou a adaptação de suas obras para a televisão, pois uma de suas exigências, p.ex., era que as músicas fossem concebidas pelo Quinteto Armorial, e a Rede Globo não aceitava.

Vamos mergulhar, então, no universo realista e ao mesmo tempo fantástico de Ariano Suassuna em *Auto da Compadecida*. O importante resgate cultural que é realizado. Os mitos,

contos populares, religiosidade popular, são diferentes entre as regiões. Porém, com o auxílio da folkmídia ele torna-se conhecido, por um meio massivo com todas as suas particularidades, ao país todo. Assim, os *media* auxiliam na preservação da nossa cultura e do imaginário popular, que perpassa gerações.

A obra não fica perdida no mundo, mas localiza-se no sertão nordestino. A partir do momento que o indivíduo identifica-se com o personagem e o folkcomunicador e folkmediador que valoriza nossa cultura, e trabalha em prol de sua valorização e sedimentação, para que se torne conhecida de forma positiva e erudita.

Assim, buscaremos, além de mostrar Suassuna como um folkcomunicador, apresentaremos a Folkcomunicação e a Folkmídia como perpetuadoras, de maior acessibilidade pela grande massa da população brasileira, do folclore e da tradição cultural brasileira.

Ele tornou-se um dos maiores *Folkcomunicadores* do Brasil, ao lado de João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, que buscavam interpretar para o restante do Brasil não só a cultura popular, mas o problema do ser humano universal. Suassuna não queria tratar somente de temas da sua cultura regional, mas temas universais que muitas vezes angustiam o ser humano, como: tema do adultério, avareza, assassinatos e vários outros que estão contidos em suas obras. E assim, buscaremos demonstrar o árduo trabalho do nosso “decifrador de brasilidades” como é chamado pela prof^a Idelette Muzart F. dos Santos, considerada a pesquisadora mais conceituada em Ariano Suassuna.

No campo da Folkmídia, podemos dizer que Suassuna ao lado de João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, é um escritor que muito contribuiu para a Cultura Brasileira, atuando como Secretário de Cultura, em diversas áreas da cultura popular, seja ela, música, artes plásticas, literatura, teatro, ou seja, todo um “Movimento Armorial”.

A importância primordial de Ariano Suassuna está na sua habilidade não só de elaborar uma cultura erudita brasileira a partir da cultura popular, das raízes populares, mas de levar esse produto de seu trabalho para o teatro, que é um *media*. A partir desse momento, Ariano Suassuna passou a ser um agente de mídia proporcionando cultura para o povo, que segundo ele “não gosta de coisa ruim, o povo só não tem dinheiro para ir ao teatro, mas gosta de coisa

boa”, elaborando um fenômeno a que chamamos de uma manifestação *folkcult*, ou seja, tornando-se, um mediador entre a cultura popular e a erudita.

A utilização de folkmídia, aqui, obedece aos critérios de JOSEPH M. LUYTEN que apresenta a Folkmídia, não como meios de comunicação Folk, mas como o Folclore presente nos *mass media*.

A Folkmídia tem, portanto, um Agente Midiático, um Sujeito que mesmo sendo criticado por ser conservador, tradicionalmente brasileiro, “decifrador de brasilidades” como é chamado por Idelette Muzart, luta por preservar as tradições e cultura brasileira sem “ruídos”. Suassuna nunca saiu do Brasil, não por ter medo de avião, mas por valorizar-se: “Se querem falar comigo, tem que vir aqui”.

“O AUTO DA COMPADECIDA” DE GUEL ARRAES

Personagens

João Grilo

Chicó

A Compadecida

Diabo

Bispo

Padre João

Major Antonio Moraes

Severino de Aracaju

Cabra

Padeiro, Eurico

Mulher do Padeiro, Dora

Rosinha

Vicentão

Cabo Setenta

Emanuel

Atores

Matheus Nachtergaele

Selton Melo

Fernanda Montenegro

Luiz Mello

Lima Duarte

Rogério Cardoso

Paulo Goulart

Marco Nanini

Enrique Díaz

Diogo Vilela

Denise Fraga

Virgínia Cavendish

Bruno Garcia

Aramis Trindade

Maurício Gonçalves

FICHA TÉCNICA

Direção de Arte

Lia Renha

Figurino

Cao Albuquerque

Direção de Fotografia

Felix Monti

Assistente de Direção de Fotografia

Gilberto Otero

Cenografia

Fernando Schmidt

Caracterização

Marlene Moura

Produção de Arte

Moa Batsow

Câmera

Ricardo Fuentes

Assistente de Câmera

Joaquim Torres

Som Direto	Pedro Serrão
Eletricista-chefe	Zezé d' Alice
Maquinista-chefe	Olívio de Lima
Efeitos Visuais	Joverci Souza
Efeitos Especiais	Capy Ranazzina
Direção de Pós-produção	James Rothmann
Montagem	José Carlos Pieri
	Paulo H. Farias
	Ubiraci Motta
Produção Musical	João Falcão
	Carlinhos Borges
Trilha sonora original	Grupo Sá Grama
	Sérgio Campelo
Mixagem Final	Octávio Lacerda
Efeitos Sonoros	Simone Petrilho
Edição de Som Direto	Alexandre Reis
Coordenação Técnica	Marcelo Bette
Produção de Engenharia	Celso Araújo
Abertura	Central Globo de Comunicação
Continuidade	Fernanda Borges
Assistente de Direção	Paola Balloussier
	Flávia Lacerda
Equipe de Produção	Edson Souza
	Daniella Ribeiro
	Gabriela Pelicano
	Sidney Fernandes
Coordenação de Produção	Gustavo Nielebock
Direção de Produção	Eduardo Figueira
Núcleo	GUEL ARRAES

Agradecimento ao Povo da Paraíba

REALIZAÇÃO: CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÃO

FICHA TÉCNICA DA TRILHA SONORA

Trilha sonora composta e interpretada por SÁ GRAMA :

1. **Aboio (abertura):** (Domínio público) cantam: Luizinho e Zé Filho. Criação e edição: Carlinhos Borges
2. **Presepada (tema de João Grilo):** Sérgio Campelo
3. **Régia (mentiras de Chicó):** Sérgio Campelo
4. **Rói-couro (tema de Dorinha):** Dimas Sedicias
5. **Cavalo Bento (chegada do major à cidade):** Sérgio Campelo
6. **Severino (tema do cangaceiro):** Sérgio Campelo
7. **Engenho (Major desafia João Grilo):** Cláudio Moura
8. **Choro Miúdo (tema de Rosinha):** Bozó
9. **Embole (tema de amor de Chicó e Rosinha):** Sérgio Campelo
10. **Caboclo de Orubá (duelo de 3):** Dima s Sedicias
11. **O pulo da gaita (João Grilo Ressuscita Chicó):** Sérgio Campelo
12. **Sentença (morte de João Grilo):** Sérgio Campelo
13. **Filho de Chocadeira (tema do diabo):** Sérgio Campelo
14. **Mãe dos homens (tema da compadecida):** Sérgio Campelo

SÁ GRAMA

Sérgio Campelo: Flautas

Frederica Bourgeois: Flautas

Jônatas Zacarias: Clarinete

Cláudio Moura: Violão/Viola nordestina

Fábio Delicato: Violão

Thiago Fournier: Contrabaixo

Antônio Barreto: Marimba/Vibrafone/Percussão

Neide Alves: Percussão

Gilberto Campello: Percussão

Participação especial:

Jeová da Gaita: Gaita

Agláia Costa: Rabeca

Mariza Johnson: Violoncelo

Faixa nº 1: Aboios registrados na Fazenda Conceição, em Sítio dos Nunes-PE.

Faixas nº 02, 05, 06, 11, 12 e 13: Gravadas no Estúdio Estação do Som-PE por Leo Dim e mixadas no Estúdio Unisom-PE por Carlinhos Borges.

Faixas nºs. 03, 04, 07, 08, 09, 10 e 14: Gravadas no stúdio do Conservatório Pernambucano de Música-PE por Lindenberg Oliveira e mixadas no Estúdio Discover-RJ por Guilherme Reis.

Todas as faixas foram pré masterizadas por Carlinhos Borges no Estúdio Unisom-PE

Produção Musical: Carlinhos Borges e João Falcão

Direção Musical: Sérgio Campelo

Assistente de Direção: Cláudio Moura

Fotos Filme: Nelson Di Rago

Fotos Sá Grama: Helder Ferrer

BIBLIOGRAFIA SUASSUNIANA

** Peças ,autos, entremeses e farsa*

Uma Mulher Vestida de Sol (1947)

O Desertor da Princesa (1948)

Os Homens de Barro (1949)

Auto de João da Cruz (1950)

Torturas de um Coração (1951)

O Arco Desolado (1952)

O Castigo da Soberba (1953)

O Rico Avarento (1954)

Auto da Compadecida (1955)

O Casamento Suspeitoso (1957)

O Santo e a Porca (1957)

O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna (1958)

A Pena e a Lei (1959)

Farsa da Boa Preguiça (1960)

A Caseira e a Catarina (1962)

As Conchambranças de Quaresma (1987)

A História do Amor de Romeu e Julieta (1997)

** Romances*

A História de Amor de Fernando e Isaura (1956)

Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta (1971)

Ao Sol da Onça Caetana (1974)

** Ensaios*

A Onça Castanha e a Ilha Brasil (1976)

Iniciação à Estética (1976)

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

A FORÇA DO SÁ GRAMA NO “AUTO DA COMPADECIDA”, 02 de janeiro de 2001, in: www.nordesteweb.com.

ARALUME, LANCINANTE, MARIMBAU: Os Sons do Armorial estão voltando. s/d.

BARBOSA, João Alexandre. **Ariano Suassuna: uma coletânea popular.** Jornal do Comercio, Recife, 16/03/1964.

CAMAROTTI, Gerson. **De Quinta Categoria: nem Tom Jobim escapa da ira do escritor, que põe no mesmo saco o rock, o tropicalismo e Beto Carrero.** Revista Veja 03/07/1996, p. 7-9.

CAMPOS, Gilse. **Depoimentos a Gilse Campos, Ariano Suassuna: Aventuras de um Cavaleiro do Sertão.** s/d.

COURI, Norma. **Suassuna e o Diabo no sertão.** s/d.

Exercício lírico. Veja, 20 de julho de 1997.

FARIA, Álvaro de. **“Eu sou um hipócrita”.** Folha de São Paulo 27/08/1978.

FOLHA DE SÃO PAULO, Ed. 25.488, quinta-feira, 14/01/1999, tiragem, 504.410. Ilustrada.

FRIAS, Leila. **Festa que o povo faz no seu chão. Festivais, encontros e eventos comemoram em todo o país o mês do folclore, mostrando a força, a criatividade e a resistência da cultura popular nacional.** Jornal do Brasil, 23/08/1998.

GAMA Júlio. **Guel Arraes revira o sertão com clássico de Suassuna.** O Estado de São Paulo, Televisão.

GIBSON, Marina. **Ariano Suassuna: do mundo mágico da “Pedra do Reino” para a vida colorida da televisão.** L_Lcor 49, s/d.

GUERRA, Augusto. **O mundo Mágico e poético de Ariano Suassuna.** Cultura 3. MEC, Brasília, julho 1971.

HOLANDA, Gastão de. **A Merecida Importância. Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19/set./1964, 2. Caderno.: 2.

IBOPE, O Estado de São Paulo, 10/02/2001.

LE MONDE “SALON DU LIVRE”. **Ariano Suassuna, la voix ardente du Nordeste**. La Pierre du royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens, traduit du portugais – Brésil – par Idelette Muzart (éd. Métailié, 324, p. 130F.) Paris. 03/1998.

LUZ, Celina. **Ariano Suassuna: um sertanejo universal**. Jornal do Brasil, 04/06/1971

MACIEL, Ayrton. **Cordel pede socorro a Ariano Suassuna**. Diário de Pernambuco, 29/04/1990.

MERTEN. Luiz Carlos. **Números confirmam sucesso da produção nacional**. Caderno 2, quarta-feira, 20/09/2000.

MERTEN. Luiz Carlos. **João Grilo da TV chega aos cinemas do país**. O Estado de São Paulo, Caderno 2, sexta-feira, 15/09/2000.

MORAES, Genevon. **Um folhetim, de Suassuna**. Jornal da Tarde, 26/06/1976.

MOREIRA, Júlio. **A Arte Armorial de Ariano Suassuna: O “popular” de Suassuna é esgotado pelo Folclórico. E os sinais do Folclórico são de natureza heráldica**. D.L. Domingo, 16/01/1972, p. 04-07.

NUNES, Henrique. **As aventuras de João Grilo**. Diário do Nordeste – Caderno 3, Fortaleza, Ceará, Quinta-feira, 14 de setembro de 2000.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Suassuna faz apologia da cultura brasileira**. O Estado de São Paulo, 12/07/1997.

O FENOMENO “AUTO DA COMPADECIDA”, Caderno 2, terça-feira, 3 de abril de 2001.

PACHECO, José. **A Chegada de Lampião no Inferno**. Literatura de cordel, s.d.

REIMÃO, Sandra L. Amaral. (Org.). **Televisão na América Latina: sete estudos**. São Bernardo do

Campo: Cátedra Unesco-Umesp de Comunicação/Editora da Umesp, 2000.

REIS, Leila. **Convivência de audiência e qualidade é possível.** O Estado de São Paulo, Caderno 2, sábado, 18/12/1999.

REPORTAGEM LOCAL. **Suassuna relança o Movimento Armorial** Folha de São Paulo, 13/09/1996.

RESGATE DA MEMÓRIA DA PRIMEIRA SINAGOGA DAS AMÉRICAS: Kahal Zur Israel, Congregação Rochedo de Israel.

REVISTA PERNAMBUCANA DE DESENVOLVIMENTO, Recife, 4 (1), jan/jun. 1977.

REVISTA DE TEATRO, JULHO E AGOSTO, 1960.

REVISTA SUBMARINO. **Arraes Borra Fronteira Entre TV e Cinema,** 14-21/09/2000.

SÁ, Nelson de. **As Utopias de Quaderna -Suassuna.** Folha de São Paulo, 19/01/1997.

SANTOS, Idelette Fonseca dos. **O Teatro de Ariano Suassuna e a Literatura Popular Nordestina.** In.: Investigações – Lingüística e Teoria Literária II: 155-165, Recife, UFPB, dez. 1992. *Texto da conferência pronunciada no Congresso de Teoria e Crítica Literária realizado no Recife, na Universidade Federal de Pernambuco, em 17 de outubro de 1989.

SOUZA, Pe. Manoel M. **A Igreja e o povo na Literatura de Cordel,** Ed. Paulinas, São Paulo, 1984.

SUASSUNA SE AFIRMA AUTOR DISPENSÁVEL. Folha de São Paulo 04/09/1992.

SUASSUNA EXPLICA SEU PONTO DE VISTA. Caderno C. Jornal do Commercio, Recife, domingo, 10.09.2000.

SUASSUNA, Ariano. **A História do Amor de Romeu e Julieta.** 5º Caderno, Folha de São Paulo, São Paulo, 19/01/1997.

SUASSUNA, Ariano. **A vida para quem é duro.** O Estado de São Paulo, 27/08/1978.

SUASSUNA, Ariano. **Riqueza do romancero nordestino**. Jornal do Brasil 23/08/1998.

SUASSUNA, Ariano. TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA. **“Farsa da Boa Preguiça”**.
Com a colaboração do Serviço Nacional de Teatro – DAC/MEC e Livraria José Olympio Editora, 1975.

SUASSUNA A. **A literatura de cordel**. Folha de São Paulo. São Paulo, 01.06.1999. (JL)

SUASSUNA A. **“O movimento regionalista e o Armorial”** Folha de São Paulo, SP,
04.09.2000. (JL)

SUASSUNA A. **A poesia no sertão nordestino**. Jornal do Comércio, Recife, 30.04.1949.
(MSM)

VICTOR, Adriana. **Reino Armorial sai do papel e vai para a escola de samba no Rio**.
Segunda Capa, Especial para o Jornal do Commercio, Recife, Domingo, 08/07/2001.
Online: www2.uol.com.br/JC_7_2001/0807/cp0807_1.htm.

WANDERLEY, Jorge. **Recife: grande sertão, algumas veredas**. In.: Tendências e Cultura.
Revista Opinião, 23/03/1976.

SITES:

www.estadao.com.br

www.columbiapictures.com.br in: biografias. Guel Arraes.

www.adorocinema.com/filmes/trapalhoes-no-auto-da-compadecida/trapalhoes-no-auto-da-compadecida/htm

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Márcia. **História de Cordéis e Folhetos**, Ed. Mercado de Letras e ALB, Campinas,
1999.

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 1994.

- AMORA, Antonio Soares. **Presença da Literatura Portuguesa**, v. 1 – Era Medieval, 2ª. ed.
- ANCHIETA, S.J., P. Joseph de. **Teatro**. São Paulo, Loyola, 1977.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional: ritos, sabença, linguagem, artes e técnicas**, Ed. Melhoramentos, São Paulo, 1967.
- ARAÚJO, Nelson de. **História do teatro**. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- ARISTÓTELES, **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural. 1999.
- ATHAÍDE, João M. **A vida de Pedro Cem** Literatura de Cordel, Juazeiro, 23/04/1977.
- ATHAÍDE, João M. **Proezas de João Grilo**. São Paulo, Luzeiro, 1979.
- AUERBACH, Erik. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo. Cultrix. 1970.
- AUTO de moralidade de Todo-o-mundo**. Coimbra, Atlântida, 1969.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no Renascimento**. São Paulo, Hucitec, e ONB, 1987.
- BARBEIRO, Heródoto. 1984.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Ed. 70, Lisboa, Portugal, 1977.
- BARRETO, Luiz Antônio. **O novo entendimento do Folclore e outras abordagens culturais**. Aracaju: Sociedade Editora de Sergipe, 1994.
- BARROS, Leandro Gomes. **O Cavalo que defecava dinheiro**. Literatura de Cordel, Janeiro, 2001.
- BARROS, Leandro Gomes. **Os Três Quengos Finos**. Literatura de Cordel, Belém, s.d.

- BARROS, Leandro Gomes. **Vida e Testamento de Cancão de Fogo**. Literatura de Cordel, Coleção Luzeiro, São Paulo, s.d.
- BARTHES, R. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis. Vozes. 1973.
- BARTHES, R. **Mitologias**, 9ª ed., Ed. Bertrand Brasil, São Paulo, 1993.
- BENJAMIN, R. **Literatura de Cordel: expressão literária popular**. Brasil Açucareiro. Instituto do Açúcar e do Alcool. Rio de Janeiro, agosto, 1970.
- BENJAMIN, R. **Os folhetos populares e os meios de comunicação social**. Symposium. Universidade Católica de Pernambuco, Recife 2 (1): 47-54.1969. Reeditado na coletânea *Literatura de Cordel*. Universidade de São Paulo, 1971.
- BENJAMIN, R. **Folkcomunicação: no contexto de massa**, Ed. CCHLA, UFPB, João Pessoa/PB, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**.
- BENJAMIN, R. **Religião nos folhetos populares**. Vozes, vol. I XIV n. 8, p. 21-28, Petrópolis, outubro, 1970.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: A comunicação dos marginalizados**. Ed. Cortez, 1980.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação. Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias**. EDUPURS e FAMECOS, Coleção. Comunicação nº 12, Porto Alegre, 2001.
- BERGER, Peter. **O Dossel Sagrado. Elementos para uma teoria sociológica da religião**. São Paulo: Paulus, 2ª ed., 1985.
- BERRETTINI, Celia. **De Plauto a Suassuna: o quiproquó**. In: O teatro ontem e hoje. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- BORBA FILHO, Hermilo. **O dramaturgo do Nordeste**. In: SUASSUNA, Ariano. Uma mulher vestida de sol. Recife, Imprensa Universitária, 1964.
- BORDENAVE, J. D. **O que é comunicação**. 1982.

- BOSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias**. 9ª. edição, Petrópolis, Vozes, 1996.
- BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro, Antecedentes da Semana de Arte Moderna**, 4ª. ed. RJ, Civilização Brasileira, 1974. V.1.
- BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1997.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular da Idade Moderna**. São Paulo, CIA. das Letras, 1989.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: **Ariano Suassuna**, Inst. Moreira Salles, nº 10, nov/2000.
- CAIRNS, Earle E. **O cristianismo através dos séculos: uma história da igreja cristã**. São Paulo: Vida Nova, 1995.
- CÂMARA CASCUDO, **Dicionário do Folclore Brasileiro**, 9ª edição, Ediouro, 1998.
- CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2001, 313 p.
- CAMPOS, Gilse. **Ariano Suassuna: aventuras de um cavaleiro do sertão**, s/d.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. Momentos Decisivos. 2ª. ed. SP, Martins, 1964.2v.
- CÂNDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, 1970.
- CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO**. O VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, procedeu à releitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**, Ediouro, 9ª edição, São Paulo, s/d.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Mouros, franceses e judeus. Três presenças no Brasil**. São

Paulo, Perspectiva, 1984.

CATÃO. O que é teologia da libertação.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, São Paulo, Ed. Vozes/Ed. Loyola, 1993.

CITELLI, Adilson. **O Texto Argumentativo**. São Paulo, Scipione, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e Linguagem A Obra literária e a Expressão Lingüística**, 2 ed. SP, Quíron, 1976.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. São Paulo, Cultrix. s.d.

COSTA, Cidália M^a P. **Os três discursos de um Poema – Estudo da obra “Morte e Vida Severina ou auto de natal pernambucano”**, de João Cabral de Melo Neto, em três veículos de comunicação: o texto poético-literário, o teatro e a televisão. *Dissertação de Mestrado*, UMESP, 1986.

COTRIM. G. **Fundamentos de Filosofia**. 1966.

COUTINHO. Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 5^a Ed. Rio de Janeiro. Distribuidora de livros escolares, 1968.

COUTINHO, Edilberto. **Cordel na literatura**. Cadernos Brasileiros. Rio de Janeiro, mar-abr. 1970.

CURRAN, Mark. J. **História do Brasil em cordel**. São Paulo, EDUSP, 1998.

CURTIUS, Ernest R. **Literatura européia e Idade Média latina**. 2 ed. Brasília, INL, 1979.

DANZIGIER. Marlies. **Introdução ao Estudo Crítico da Literatura**. São Paulo, Cultrix.

DAUS. Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DEFLEUR, Melvin e BALL-ROKEACH Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa: as etapas da Evolução da Comunicação Humana**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar

Editor, 1993.

DÓRIA. O Cangaço.

DUBY, Georges. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa, Estampa, 1982.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. SP. Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem** São Paulo, Ed. Ática, 1991.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo, Perspectiva, 1983.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Debates. Ed. Perspectiva. 2ª ed.

ELIADE, Mircea, **Mito e Realidade**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

ENCICLOPÉDIA HISTÓRICO-TEOLÓGICA DA IGREJA CRISTÃ. Vol. III, N-Z, 1990.

ENCICLOPÉDIA DE BÍBLIA, TEOLOGIA E FILOSOFIA, 2001.

FEITOSA, Néri. **O Padre Cícero e a opção pelos pobres**. 1984.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo, Ática, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo. Ed. Contexto, 1994.

GONZÁLEZ, Justo. **A Era dos Altos Ideais**. 1993.

GUERRA, José Augusto. **O mundo mágico e poético de Ariano Suassuna**. Cultura, Brasília, MEC, jul-set.

GUIDARINI, Mário. **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**, SP, Ateniense, 1992.

GUSDORF, George. **A palavra: função – comunicação – expressão**. (trad.) José Freire Colaço. Edições 70, Lisboa/Portugal.

HAUSER, Arnold. **História Social de la Literatura y el Arte**. Madrid. Guadarrama, 1969.

- HOLANDA. Aurélio B. **Minidicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Ed.Nova Fronteira, 1997.
- HOORNAERT, 1982.
- KAISER. W. **Análise e Interpretação da Obra Literária** (trad. Paulo Quintela). Coimbra, Armênio Amado, 1976.
- KOCH. Ingedore. **A inter-ação pela linguagem**. Repensando a língua portuguesa. São Paulo: Ed. Contexto.
- KOSMINSKY. **História da Idade Média**. 1960.
- LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia Científica**. São Paulo, Atlas, 1986.
- LE GOFF, Jacques. **A Bolsa e a Vida: A usura na Idade Média**. 2ª. Ed., São Paulo. Brasiliense, 1989.
- LOPES, Ribamar. **Cordel: Mito e Utopia**. FUNC, São Luís, 1966.
- LUYTEN, Joseph M. **Anotações de sala de aula**. 2001.
- LUYTEN, Joseph M. **A Literatura de Cordel em São Paulo: saudosismo e agressividade**. São Paulo, Ed. Loyola, 1981.
- LUYTEN, Joseph M. **Folkcomunicação**. In: SILVA, Roberto P de Queiróz (ed.) Temas básicos em Comunicação. São Paulo, Ed. Paulinas/Intercom, 1983.
- LUYTEN, Joseph M. **A notícia na literatura de cordel**. São Paulo, Estação Liberdade, 1992.
- LUYTEN, Joseph M. **Folkmídia**. INTERCOM 2002 – xxv Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002.
- LUYTEN, Joseph M. **Conceitos de Folkcomunicação**. In: MARQUES DE MELO, José. (org.) Mídia e Folclore: o estudo da folkcomunicação segundo Luiz Beltrão. Maringá/são Paulo/São Bernardo do Campo: Faculdades Maringá/Cátedra UNESCO: UMESP, 2001.

- LUYTEN, Joseph M. (org.) **Um século de literatura de cordel – Bibliografia especializada sobre literatura popular em versos**. São Paulo Nosso Studio Gráfico Ltda., 2001.
- LUYTEN, Joseph M. **Sistemas de Comunicação Popular**. São Paulo, Ática, 1998.
- LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular**. 5^a. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MADUREIRA, Antonio José. **Aralume**. CD Quinteto Armorial. Comentários no Encarte.
- MAGALHÃES. Antonio C. M. **Notas Introdutórias sobre Teologia e Literatura**, em Cadernos de Pós-Graduação e Ciências da Religião 9. São Bernardo do Campo, UMESP, 1997.
- MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples**. Rio de Janeiro, Olímpica, 1977.
- MARQUES DE MELO, José. **Comunicação/incomunicação no Brasil**. São Paulo, Loyola, 1976.
- MARQUES DE MELO, José. (et alii). **Folkcomunicação**. São Paulo, ECA/USP, 1971.
- MARQUES DE MELO, José. **Mídia e folclore**. Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação, Maringá, 2001, p. 204.
- MARQUES DE MELO, José. **Teoria da Comunicação: Paradigmas Latino-Americanos**. São Paulo, Ed. Vozes, 1998.
- MARQUES DE MELO, José. **Mídia e folclore**. Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação, Maringá, 2001, p. 204.
- MARQUES DE MELO, José. **Mídia e Cultura Popular na Era da Globalização**. Revista Imprensa, setembro, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MATOS, Geraldo da Costa. **O palco popular e o texto palimpsético de Ariano Suassuna**, UFRJ, Tese de Doutorado, 1987.

- MATTELART, Armand. **A Globalização da Comunicação**. São Paulo, EDUSC, 2000.
- MATTELART, Armand e Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo, Ed. Loyola, 1999.
- MICHELETTI, Guaraciaba. **Na confluência das formas: o discurso polifônico de quaresma Suassuna**, São Paulo, Cliper, 1997. Tese.
- MORAGAS SPÀ, Miquel de. **Teorias de la comunicaci3n** Barcelona: G. Gili, 1981.
- MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no S3culo XX, O Esp3rito do Tempo – I, Neurose**, Rio de Janeiro, Editora Forense Universit3ria, 2000.
- NOVAIS, Maria Ignez M. **Nas trilhas da cultura popular; o teatro de Ariano Suassuna**. S3o Paulo, 1976. Disserta3o de Mestrado. FFUSP.
- ORLANDI, Eni. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 1981.
- OSORIO, Sandra. **O medo e o fant3stico na Literatura de Cordel**. Poitiers, Curso de literatura de cordel. Joseph. M. Luyten, Universidade de Poitiers. 1998. (JL)
- PEDROZA, A. Xavier. **Comp3ndio da Literatura Crist3**. Globo. s.d.
- PONTES, Joel. **Teatro Moderno em Pernambuco**. S3o Paulo, DESA, 1966.
- PONTES, M3rio. **O diabo na literatura de cordel**. Revista de Cultura Vozes.
- PRADO. D3cio de Almeida. **O Teatro Brasileiro**. 1988.
- PROENÇA FILHO. Dom3cio. **Estilos de 3poca na Literatura**. 2ª Ed. Rio de Janeiro. Liceu, 1969.
- RECTOR, M. e NEIVA, E. (org.) **Comunica3o na Era P3s-Moderna**, Ed. Vozes, 1995.
- RECTOR, M3nica. **Para Ler Greimas**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.
- REGO, Jos3 Lins do. **Presenç3 do Nordeste na literatura brasileira**. Rio de Janeiro, MEC, 1957.
- ROSSINI. **Romanceiro Folcl3rico no Brasil**, 1971.

ROTTERDAM. Erasmo de. **O elogio da loucura.**

SAMPAIO, Albino Forjaz. **Teatro de Cordel Lisboa**, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922.
(JL)

SAMUEL, Rogel (org.) **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis, Vozes, 1997.

SANCHIS, Pierre et alii. **Religiosidade popular na América Latina**. (nº especial da Revista de Cultura Vozes LXXIII (4) Petrópolis, Vozes, mai/1974. (JL)

SANTA CRUZ, Luiz. **A comunicação no romanceiro popular**. In: Cadernos de jornalismo e comunicação (18): 60. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, jan/1969. (JL) (MSM)

SANTOS, Enéias T. **A morte, o enterro e o testamento de João Grilo**. São Paulo, Luzeiro, 1980.

SANTOS, Idelette Muzart F. dos. In: **Investigações - Lingüística e Teoria Literária II**: 155-165, Recife, UFPE, dez/1992.

SANTOS. Idelette Muzart F. dos. **Em Demanda da Poética Popular**. Ed. UNICAMP, Campinas, 1999.

SANTOS. Idelette Muzart F. dos. **Le mouvement armorial**. In: Cause commune – Les imaginaries. 1 Paris. UGE, 1976.

SANTOS. Idelette Muzart F. dos. **Em demanda da poética popular**. In. Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna.

SARAIVA. Antonio J. **Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval**. Lisboa. Europa-América.

SAYEG-SIQUEIRA, João Hilton. **O Texto**. São Paulo, Selinunte, 1990.

SCHLESINGER. **Crenças, Seitas e Símbolos Religiosos**. 1983.

SILVA, Severino Milanez. **História do Valentão do Mundo**. Literatura de Cordel, 19/08/1986.

Sociologia de la Creación Literária. Buenos Aires. Nueva Vision, c1971. Colección Teoría e Investigaciones en las Ciencias del Hombre.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da Literatura de Massa.** Tempo Brasileiro. 1978.

SOUZA, Roberto A. **Teoria da Literatura.** São Paulo. Ática. 1990.

STALER, Candice. **A vida no barbante.** Rio de Janeiro, Ver. Civilização Brasileira, 1984.

STAM, Robert. **Bakhtin: da Teoria Literária a Cultura de Massa.** São Paulo, Ática. 1992.

SUASSUNA A. **O Santo e a Porca e O casamento suspeito.** 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

SUASSUNA A. **Auto da Compadecida.** 19 ed. Rio de Janeiro, Agir, 1983.

SUASSUNA A. **A arte popular no Brasil.** In: Revista Brasileira de Cultura I (2): 37-44. Rio de Janeiro, out/dez/1969. (JL)

SUASSUNA A. **O castigo da soberba.** In: Suassuna, seleta em prosa e verso: 21-36. Rio de Janeiro, J. Olímpio/INL, 1974. (JL)

SUASSUNA A. **“A compadecida e o romanceiro nordestino”.** In: Literatura popular em verso – Estudos – Tomo I: 153-164. Rio de Janeiro. MEC/FCRB, 1973. (JL)

SUASSUNA A. **“Romanceiro”.** In: Arte Popular do Nordeste. (coord. Hermilo Borba Filho) Recife, Pref. Mun., 1966. (JL)

SUASSUNA A. **“A compadecida e o romanceiro nordestino”.** In: Diégues Junior, Manuel et alii. Literatura popular em verso – Estudos. Belo Horizonte. Itatiaia, 1986. (JL)

SUASSUNA, A. **Fernando e Isaura.** Recife, Bagaço, 1994.

TAVARES, Luiz, Jr. **O Mito na Literatura de Cordel,** Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro.** 5ª ed.

Petrópolis, Vozes, 1978.

TODOROV, T. & DUCROT, O. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.

TODOROV, Tzvetan. **As categorias da Narrativa Literária**. In: Análise Estrutural da Narrativa. Novas Perspectivas em Comunicação, 1971.

TUFANO, D. Estudos de Língua e Literatura, São Paulo: Ed. Moderna, 4ª ed.

TURZA, Cláudio Garcia. **O Milagre de Theófilo**, Gonzalo de Berceo – Los milagros de Nuestra Señora, Logroño, Colégio Universitário de la Rioja, 1984.

V.A. **Folkcomunicação**. Série Comunicações, 1971.

VASSALO, Lygia. **O teatro medieval de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro. Francisco Alves,

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno e A Farsa de Inês Pereira**. Coleção Clássicos da Literatura, São Paulo, Galex, s.d.

VIGNERON, Jacques. **Metodologia da pesquisa em comunicação**. Apostila. 2000.

VOGT, Carlos. **O Intervalo Semântico: contribuição para uma teoria argumentativa**. São Paulo. Ática.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Bauru/SP, EDUSC, 2000.

WALKER, W. **História da Igreja Cristã**, vol. 1, São Paulo: Aste, 1967.

XAVIER, Ismail. **Alegoria, modernidade, nacionalismo**. Rio de Janeiro, FUNART

ENTREVISTAS:

Entrevistas realizadas na TV Cultura, nos programas:

- Provocações, com Antonio Abujamra
- Conexões Roberto d'Ávila, com o jornalista Roberto d'Ávila, e
- Roda Vida, com o jornalista Paulo Markun.

JORNAL DO COMMERCIO, **Entrevista com Ariano Suassuna**. Recife, 10.09.2000, Domingo.

Pessoalmente, falamos com Ariano Suassuna em momentos como:

- *17^a. Bienal do Livro*, em São Paulo;
- SESC Pompéia na exposição do *Lunário Perpétuo*, em comemoração aos 30 anos de carreira de Antonio Nóbrega;
- Entrevista realizada em junho de 2001, em Recife.

ANEXOS