



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Rosângela Divina Santos Moraes da Silva

**RASTROS DO AUTO MEDIEVAL E VICENTINO  
NO TEATRO DO NORDESTE BRASILEIRO**

Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa , orientada pelo Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes e co-orientada pela Professora Doutora Maria Zaira Turchi e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Agosto de 2019

# FACULDADE DE LETRAS

## **RASTROS DO AUTO MEDIEVAL E VICENTINO NO TEATRO DO NORDESTE BRASILEIRO**

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	<b>Tese de Doutoramento</b>
Título	<b>RASTROS DO AUTO MEDIEVAL E VICENTINO NO TEATRO DO NORDESTE BRASILEIRO</b>
Autora	<b>Rosângela Divina Santos Moraes da Silva</b>
Orientador	<b>Doutor José Augusto Cardoso Bernardes</b>
Orientadora	<b>Doutora Maria Zaira Turchi</b>
Identificação do Curso	<b>3º Ciclo em Literatura</b>
Área científica	<b>Literatura de Língua Portuguesa</b>
Data	<b>2019</b>



UNIVERSIDADE DE  
**COIMBRA**

## DEDICATÓRIA

Ao *Espírito Santo*, meu refúgio seguro e  
fortaleza diária.

À Zilda Agda dos Santos, *minha mãe*

*In Memoriam*

Sebastiana Agda dos Santos, *vovó*

Vô Jorge

Anna Karollina, *meu anjo de luz*.

## AGRADECIMENTOS

Gratidão implica um estado de espírito, uma atitude de consideração, de reconhecimento, de reverência, de amor e de humildade em relação a todas as graças concedidas por Deus em nossa existência e àqueles que, de algum modo, contribuíram para o nosso progresso integral seja em forma de um sorriso e abraço acolhedores, seja na rispidez de uma resposta ou, ao contrário, numa palavra de força e de fé, seja num gesto de trazer favas cozidas em uma noite fria para “ajudar a pôr os pensamentos no lugar”, seja em forma de um livro “que talvez te sirvas neste momento”...

Durante estes anos de estudo, foram inúmeras as graças recebidas. Justamente por isso posso expressar o meu profundo sentimento de gratidão ao Criador e a tanta gente que surgiu durante a travessia desse Mar acadêmico. Alguns ofereceram-me pequenas naus, remos e coletes salva-vidas; outros deram-me botes e mais botes e muitos foram aqueles que me agraciaram com gentilezas, orações, cobertores, telefonemas, leite quente, bom vinho, favas cozidas em água pura e livros...Com tudo isso fiz meus embornais náutico e de couro. Sempre, passava um pequeno barco ou um transatlântico a me socorrer com uma bússola, ou com um leme, ou arrastando-me pela proa rumo aos bons ventos.

Hoje, de posse das chaves do meu próprio barco e ancorada na praia coimbrã, sou grata especialmente:

À Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT), pela bolsa de estudo concedida que propiciou o desenvolvimento dos Projetos em Coimbra e no Recife;

Ao Professor orientador Doutor José Augusto Cardoso Bernardes pelo suporte científico, pelos livros e pelo apoio junto à FCT;

À Professora co-orientadora Doutora Maria Zaira Turchi pelo acolhimento do trabalho em seu último estágio;

À Professora, antiga co-orientadora, Doutora Maria Aparecida Ribeiro, da Universidade de Coimbra, pelo acolhimento nos Olivais e pela colaboração acadêmica;

À Professora Doutora Maria das Graças Simão Dias Leite, da Pontifícia Católica de Goiás (PUC), pela revisão geral dessa Tese;

À Professora Doutora Dulce Amarante, da Universidade Federal de Goiás, pela primeira leitura da Tese e pelas orientações fundamentais sobre História Medieval;

Aos Professores Doutores Albano Figueiredo, Oswaldo Silvestre, à Professora Doutora Cristina Cordeiro Robalo, da Universidade de Coimbra (UC) pela apoio, confiança e respeito;

Ao Professor Doutor Ricardo Namora, da UC pelo discurso elogioso e debate entusiasmado sobre a Teoria da Influência ;

À Lêda Alves, ao Everardo Norões, Ronaldo Brito e Juarez Correia pelas generosas contribuições sobre Hermilo Borba Filho e o Teatro Popular Nordestino;

Aos Professores Doutores Carlos Newton Júnior e Anco Márcio, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) pela intermediação respectiva entre mim e Lêda Alves, como também entre Ariano Suassuna, além do apoio com livros e outros materiais;

Ao Professor Doutor Márcio Muniz, da Universidade de São Paulo (USP) pelos artigos cedidos;

Às bibliotecárias da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ);

Aos bibliotecários, da UFPE e da UC, pela cordialidade e, sobretudo, pela busca conjunta aos livros antigos;

*Aos meus familiares,*

Minha mãe Zilda Agda dos Santos pela luta diária para fazer dos filhos pessoas tementes a Deus, simples, educadas, honestas e trabalhadoras;

Meus filhos Geovana Maria, Alex Fernando, Leonardo Roberto, Julio César Filho por suportarem todos os percalços advindos das minhas navegações diárias;

Meu esposo Júlio César pelo zelo com a nossa família durante a minha estadia em Portugal;

Meus irmãos pelos encorajamentos e pelas bússolas de alegria lançadas à distância;

Minha Tia materna Hilda Agda pelo cuidado com meus filhos quando eu estava ausente;

Minha prima Gilda pela firmeza da Palavra abençoada :\_ “não recuse o que o Senhor lhe oferece sem lhe pedir nada em troca. Tenha fé que ele irá acalmar o mar bravio e consertará o leme quebrado por mãos alheias”;

*Aos amigos brasileiros*

Professora Doutora Ana Flávia, Ângela e Dona Fátima pela acolhida solidária no Recife;

Professor Doutor Gilson Cláudio, exemplo de resignação e de fé, meu amigo de todas as horas, pelas discussões sobre a História da Arte, da Literatura, da Filosofia e Docência Universitária;

Professoras Mestres Lúcia Janet, Maria Cristina, Luzia Aparecida, Keila de Oliveira, Sandra Eveline e Doutoradas Elizabeth Rico, Gisele Wolkoff, Marinete Luzia, Julçara Cavalcante, Vera Macedo pelo ombro amigo, pelas críticas e inúmeros aconselhamentos, pelos livros e demais textos oferecidos;

*Aos amigos portugueses*

Jorge de Almeida e Francisco Manuel pelo auxílio direto, sendo meus outorgantes junto à UC, além de contribuírem com materiais, debates, leituras críticas e aconselhamentos sobre os aspectos formais da Tese;

*Às amigas portuguesas*

Cláudia do Abílio pelas saborosas e divertidas saídas, com direito a debates filosóficos, tertúlias no Teatro de Gil Vicente;

Sofia Geirinhas, Sara Reis, Anabela Figueiredo, Graça Pereira, Cristina Zhou Miao pelo grato convívio dentro e fora da Universidade;

*In Memoriam*

Aos meus avós maternos Dona Sebastiana Agda e Guilherme Jorge pelos exemplos de vida, de coragem, de trabalho e de amor a Deus;

Ao Pe. Jorge pela acolhida solidária nos Olivais;

Ao Professor Doutor José Fernandes, meu mestre e amigo de profissão, pelo apoio crítico e teórico, bem como da leitura e correção da primeira versão da Tese;

À Professora Maria Cristina Mello, da Universidade de Coimbra, pela confiança em meu trabalho ao oportunizar-me uma palestra sobre os Espetáculos do Teatro Popular do Nordeste aos seus alunos de Estudos Culturais;

À Professora Maria Alice Fachada Paes pelas tardes de domingo, regadas ao Porto e aconselhamentos para sobreviver quando a saudade dos meus apertasse-me o peito.

*Enfim,*

Sou grata a todos os Anjos que foram surgindo no caminho com bons conselhos, oferecendo instrumentos, manjares e outras coisas a esta Alma que, muitas vezes, passou pela provação entre a Barca do Inferno e a do Purgatório. Entretanto, a agitação daquele Mar serenou e agora os convoco

Oulá, que é boa maré!

Botem o pé,

neste navio

a praia é segura.

Vamos todos

à Glória, à Glória

*Gratia plena!*

*“Somos um povo jovem e assim, com esse caráter popular, tradicional, vivo e denso de espetáculo, foram criadas as peças dos povos jovens, o grande teatro, o grego, os mistérios medievais, o elisabetano, o vicentino. Se conseguirmos fixar essas experiências e realizar tal teatro, de um modo que esteja à altura de nossa região, estaremos, ao mesmo tempo, religados à verdadeira tradição do teatro europeu de que descendemos, e afastados do fanado teatro moderno, falsamente refinado, bem-educado, bem-comportado, sem grosserias, trocadilhos ou frases de mau gosto, mas cheio de problemas – sem sentido – em suma, um teatro que tem tudo, menos vida autêntica, autêntica força e verdadeiro sentido humano”.*

(Ariano Suassuna , 2008, p. 59)



## RESUMO

SILVA, Rosângela D. S. M. **Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro**. 2019, 460 f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

Esta tese visa ao estudo da Tradição dramática do auto no sentido de evidenciar os seus rastros formais, semânticos e imaginários no Teatro Popular do Nordeste Brasileiro, sobretudo os entrevistados nas produções pernambucanas dos séculos XX e XXI, tendo como fontes primordiais os Teatros medieval e vicentino, bem como as variações dos espetáculos populares nordestinos: o *Reisado* (*Pastoril* ou *Folia*), o *Bumba-meu-boi*, o *Mamulengo* e o *Fandango*. De início, discorreremos sobre a Tradição Literária na sua relação direta com a Renovação formal. Nesse contexto, Tradição e Renovação são entendidas como a dupla face de uma mesma prática cultural e artística em que os caracteres literários dinamizam-se e alteram-se, dando lugar à criação de obras novas que podem se aproximar dos modelos tradicionais ou afastarem-se deles. Nessa perspectiva de abordagem, revisitam-se e discutem-se brevemente as teorias da influência propostas por T.S.Eliot e Harold Bloom, as do intertexto e da paródia com base em Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Júlia Kristeva e Linda Hutcheon. Partindo desses pressupostos fundamentais, o auto é tomado como referência básica de uma Tradição dramática que se foi renovando desde a Idade Média até chegar à Contemporaneidade. Por se tratar de um termo amplo e muito genérico, o auto é apresentado primeiramente pelos vários conceitos que lhe foram atribuídos ao longo do tempo. A seguir, partindo do método histórico-descritivo, o Teatro Medieval é estudado em suas diferentes fases: litúrgica, semi-litúrgica e profana, com especial atenção para a aparição dos mistérios, milagres, moralidades, farsas e *sotties*. Em continuidade ao histórico-cultural da Tradição dramática europeia, Gil Vicente é apresentado com o fim de mostrar as matrizes compulsadas na produção da *Copilaçam de todas as obras*, que são retomadas de maneira mediata e esparsa por alguns escritores nordestinos. À luz ainda do mesmo procedimento metodológico, o foco passa à história cultural do Nordeste –primeira região a dar expressividade às primeiras e incipientes manifestações da Literatura dramática do Brasil em que o auto torna-se o gênero mais recorrente do Teatro de Catequese, desenvolvido a partir do século XVI, em terreno brasileiro. Desse período, são relacionadas todas as peças de que se tem notícias, com ênfase

nas de Pe. José de Anchieta. Segue ainda, uma descrição de fundamentação histórico-literária do Teatro brasileiro no intuito de demonstrar, de modo breve, os processos de evolução e de retração das produções de autos nacionais, desde o surgimento do gênero em 1500 até os espetáculos do século XXI. Além disso, foi realizado um estudo da origem e dos processos de renovação literária, religiosa e cultural do auto como modelo transculturado naquelas quatro formas espetaculares nordestinas mencionadas, destacando o *Bumba-meu-boi*. Dos séculos XX e XXI, fizemos um levantamento, por região, dos possíveis exemplares existentes no país. Foram coligidos mais de 150 autos a partir de dados coletados em material disponibilizado em acervos de bibliotecas universitárias, de fundações, de associações e bibliografias diversas. Quatro quadros específicos constituíram esse inventário, no qual o Nordeste tem maior destaque. Embora passado séculos, a região continua a ser o *locus amenus* da Tradição do auto. Em consequência dessa relevância, o *corpus* para o estudo crítico-hermenêutico compõe-se de quinze obras nordestinas: 1. *Auto da Mula-de-Padre*, 2. *O Bom Samaritano* e 3. *Donzela Joana*, de Hermilo Borba Filho; 4. *Auto da Compadecida* e 5. *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna; 6. *Morte e Vida Severina*: auto de natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, 7. *Auto das Portas do Céu*, de Ronaldo Brito, Assis Lima e Everardo Norões; 8. *Auto da Gamela*, de Carlos Jehovah e Esequias Araújo Lima; 9. *Jesus de Natal*, de Moacyr Cime; 10. *O Bonequeiro Vitalino* (ou nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças), de Jurema Penna; 11. *Auto da Lapinha Mágica*, de Luiz Gutemberg; 12. *Auto de Maria Mestra*, de Altimar Pimentel; 13. *Auto de Natal*, de Clotilde Tavares; 14. *Auto da Virgem*, de Maria Natividade Cortez; 15. *Auto de Santo Antônio*, de Benjamim Santos. Nesse conjunto textual, percebe-se a presença da Tradição do auto no que se refere à retomada dos grandes gêneros medievais, de temáticas ligadas ao ciclo da Páscoa e do Natal, de reconfigurações de personagens-tipo e alegóricas, da carnavalização, da processionalidade das cenas, além da adoção da alegoria, da sátira, do lirismo e de subgêneros: cômico, farsesco, burlesco e grotesco.

**Palavras-chave:** Tradição. Renovação. Auto. Popular. Nordeste. Brasileiro

## ABSTRACT

SILVA, Rosângela D. S. M. **Trails of Medieval and Vincentian Auto on Brazilian Northeast Theater**. 2018, 460 p. Thesis (PhD in Literature Research and Teaching) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

This thesis studies the dramatic tradition of the “auto” to put light to formal, semantic and imaginary trails in the Brazilian Northeast Popular Theater, with a particular focus on productions from Pernambuco in 20th and 21st centuries. The main sources are medieval theater and vinctian theater, as well as variations of the popular northeastern shows: *Reisado*, *Bumba-meu-boi*, *Mamulengo* and *Fandango*. Literary Tradition in its direct relationships with the formal renewal is discussed. In this context, Tradition and Renewal are understood as two faces of the same cultural and artistic practice, in which literary aspects are activated and changing, thus new works that may follow or dismiss traditional models in different levels are created. In this perspective, T.S. Eliot and Harold Bloom theories of influence are revisited and discussed, and also theories about intertext and parody based on Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Júlia Kristeva and Linda Hutcheon. Given these fundamental assumptions, the “auto” is taken as the basic reference of a dramatic tradition coming from the Middle Ages until Contemporaneity, with changes and renewals. As “auto” is a broad and generic term, many concepts through time are displayed. Next, the Medieval Theater is studied on a historic-descriptive approach in its different phases: liturgical, half-liturgical and profane, with a special attention to mysteries, miracles, moralities, farces and *sotties*. Gil Vicente, following the historical-cultural dramatic european tradition, is presented to show the sources used in the production of *Copilaçam de todas as obras*, which are occasionally and indirectly used by some northeastern writers. Following the same methodological procedure, Northeast cultural history comes to play, as it is the first region to express newborn manifestations of dramatic Literature in Brazil. The Catechism Theater, developed since 16th century in Brazil, had the “auto” as its most recurrent genre. We list all the plays reported from that period, with emphasis in Pe. José de Anchieta. Afterward, a description on the historical-literary origin of the Brazilian theater is briefly presented to highlight the processes of evolution and retraction of the national productions of “autos” since its origins in 1500 until the 21st century shows. Following, we have a study about the origins and processes of literary, religious and cultural renewal of the “auto”, taken as a

transcultural model in the four forms before presented, with highlight on *Bumba-meu-boi*. More than 150 “autos” from the 20<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> centuries were collected from university libraries, foundations, societies and various bibliographies. This list is based on four specific frames, and the Northeast has the greater emphasis. Although centuries have passed, the region is still the *locus amenus* of the “auto” tradition. Therefore, the *corpus* for the critical-hermeneutical study is composed by fifteen northeastern works: 1. *Auto da Mula-de-Padre*, 2. *O Bom Samaritano* e 3. *Donzela Joana*, from Hermilo Borba Filho; 4. *Auto da Compadecida* e 5. *A Pena e a Lei*, from Ariano Suassuna; 6. *Morte e Vida Severina: auto de natal pernambucano*, from João Cabral de Melo Neto, 7. *Auto das Portas do Céu*, from Ronaldo Brito, Assis Lima and Everardo Norões; 8. *Auto da Gamela*, from Carlos Jehovah and Esechias Araújo Lima; 9. *Jesus de Natal*, from Moacy Cirne; 10. *O Bonequeiro Vitalino (ou nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças)*, from Jurema Penna; 11. *Auto da Lapinha Mágica*, from Luiz Gutemberg; 12. *Auto de Maria Mestra*, from Altimar Pimentel; 13. *Auto de Natal*, from Clotilde Tavares; 14. *Auto da Virgem*, from Maria Natividade Cortez; 15. *Auto de Santo Antônio*, from Benjamim Santos. In this group of texts, we can see the presence of the “auto” tradition bringing back the great medieval genres: themes related to Easter and Christmas, new developments on type characters and allegories, carnivalization, processionalism of scenes, the adoption of allegory, satire, lyricism and subgenres (comedy, farce, burlesque and grotesque).

**Keywords:** Tradition. Renewal. Auto. Popular. Northeast. Brazilian.

## LISTA DE INVENTÁRIOS

<b>Quadro 1</b> – Peças brasileiras: século XVI .....	124
<b>Quadro 2</b> – Peças brasileiras (com o termo auto nos títulos): séculos XX e XXI .....	176
<b>Quadro 3</b> – Peças brasileiras (sem o termo auto nos títulos): séculos XX e XXI .....	180
<b>Quadro 4</b> – Peças brasileiras ( Autos-espetáculos): século XXI .....	181

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AIL	Associação Internacional de Lusitanistas
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEPE	Companhia Editorial de Pernambuco
CEFPACAH	Centro de Estudos e de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo.
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
EJA	Educação de Jovens e Adultos
EUEPB	Editores da Universidade Estadual da Paraíba
FCT	Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
OVAT	Organização Vilaboense de Artes e Tradições
PETI	Programa de Erradicação do Trabalho Infantil
PCNs	Parâmetros Curriculares Nacionais
REEL	Revista Eletrônica de Estudos Literários
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
UFP	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
TB	Teatro dos Bancários

TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco
TGN	Teatro Gente Nossa
TGV	Teatro Gil Vicente
THBF	Teatro Hermilo Borba Filho
TMPE	Teatro Moderno de Pernambuco
TPN	Teatro Popular do Nordeste
[n. p]	não paginado
s/d	obra sem data
[s.d]	não se sabe a data
[S.l]	<i>sine loco</i>
[s.n]	<i>sine nomine</i>

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	20
<b>1. TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO NO TEATRO MEDIEVAL</b> .....	54
1.1. Conceitos Fundamentais .....	54
1.2. Renovação Estética .....	56
1.3. Os <i>Tropos</i> nos Ritos Eucarísticos .....	61
1.4. O Auto .....	69
<b>2. HISTÓRICO DO TEATRO VICENTINO</b> .....	84
2.2 Tradição e Talento Individual .....	84
2.3 Autor e Obra .....	87
2.4 Consciência Estética e Inovações Vicentinas .....	90
2.5 A Força das Tradições .....	93
2.6 Matrizes Genológicas .....	102
2.7 Linguagem .....	107
2.8 Personagens .....	108
2.9 Interartes .....	109
2.10 Escola Vicentina – recepção diferida .....	111
<b>3. TRADIÇÕES TRANSCULTURADAS</b> .....	115
3.1 O Fenômeno Literário como aporte religioso .....	115
3.2 A Tradição do Auto no panorama brasileiro .....	123
3.3 Ascensão das Casas de Ópera .....	129
3.4 TEP e TPN: uma trajetória do popular .....	137
3.5 Espetáculos Nordestinos: reconfigurações modernas .....	142
3.5.1 <i>Reisado</i> .....	144
3.5.2 <i>Bumba-meu-boi</i> .....	149
3.5.2.1 origem europeia .....	151
3.5.2.2 vertentes .....	155
3.5.3 <i>Pastoril</i> .....	161
3.5.4 <i>Mamulengo</i> .....	165
3.5.5 <i>Fandango</i> .....	171



<b>4. NO RASTRO DAS TRADIÇÕES NO NORDESTE</b> .....	174
4.1 Quadros Panorâmicos dos Autos Brasileiros .....	175
4.2 Casos Pernambucanos: reconfigurações diversas .....	185
4.2.1 <i>A mula-sem-cabeça e a dança da morte das beatas</i> .....	185
4.2.2 <i>Os salvadores da pátria: Cristo sertanejo e o Ateu samaritano</i> .....	189
4.2.2.1 Súmula entrecruzada .....	190
4.2.2.2 Quando a praça não é do povo .....	198
4.2.2.3 Um mistério em plena ditadura .....	204
4.2.3 <i>A Donzela Joana: a guerreira do sertão</i> .....	206
4.2.4 <i>A hora do juízo e o poder da Compadecida</i> .....	213
4.2.4.1 A farsa no compasso do cordel .....	214
4.2.4.2 O rifle certo da morte cangaceira .....	224
4.2.4.3 Tribunal das Almas: diante de Deus e do Diabo .....	232
4.2.4.4 Substratos vicentinos .....	241
4.2.5 <i>Pecados, leis e castigos no ritmo do Mamulengo</i> .....	254
4.2.5.1 Desenganos humanos e a farsa moralizante .....	256
4.2.5.2 O pecado original e o homem cobiçoso .....	258
4.2.5.3 Decálogo e alguns pecadilhos .....	261
4.2.5.4 Justiça por enganos: uma farsa cômica .....	264
4.2.5.5 <i>Via Crucis</i> do Cristo nordestino .....	267
4.3 As Múltiplas Versões do Natal Nordestino .....	274
4.3.1 <i>Sete Portas do Céu</i> .....	274
4.3.1.1 O presépio animado do <i>Mamulengo</i> .....	276
4.3.1.2 O ideal cavalheiresco e a Bela Infanta .....	280
4.3.1.3 Anjo e Diabo em confronto pela Alma .....	284
4.3.2 <i>O mistério da morte em um auto de Natal</i> .....	286
4.3.2.1 Identidades teológicas .....	290
4.3.2.2 A morte no decurso de uma peregrinação nordestina .....	294
4.3.2.3 No baile da morte, só entram convidados .....	302
4.3.2.4 Diálogo com Gil Vicente .....	304
4.3.2.5 Severino – o gênero humano resgatado .....	310
4.3.3 <i>A gamela, a manjedoura do Cristo caatingueiro</i> .....	317
4.3.4 <i>Jesus de Natal: o regional ao serviço da tradição bíblica</i> .....	322

4.3.5 A feira do Natal e o Natal na feira .....	324
4.3.6 “ <i>Sim sala bin, uno, dos, três</i> ”, assim começa a <i>Lapinha Mágica</i> .....	327
4.3.7 <i>Menino Jesus cangaceiro</i> .....	328
4.3.8 A <i>encarnação do Verbo no compasso do Mamulengo</i> .....	330
4.4 Os Prodígios dos Santos .....	334
4.4.1 <i>Virgem Maria</i> .....	334
4.4.2 <i>Santo Antônio</i> .....	338
4.4.2.1 <i>Infância consagrada</i> .....	339
4.4.2.2 “ <i>Martelo das heresias</i> ” .....	341
4.4.2.3 <i>Morte e transfiguração</i> .....	344
4.5 O Caráter Processional dos Autos .....	340
4.6 Personagens .....	348
4.6.1 <i>Tipos diversos</i> .....	348
4.6.1.1 <i>Alcoviteira/Comadre</i> .....	348
4.6.1.2 <i>Mulheres tentadoras</i> .....	350
4.6.1.3 <i>Mulheres destemidas e de fé</i> .....	353
4.6.1.4 <i>Ciganas</i> .....	354
4.6.1.5 <i>Lavradores, Pescadores, Vaqueiros, Feirantes e Cangaceiros</i> .....	354
4.6.1.6 <i>Cômicos, Malandros e Falsos valentões</i> .....	355
4.6.1.7 <i>Figuras circenses</i> .....	358
4.6.1.8 <i>Medievais</i> .....	359
4.6.2 <i>Alegóricas</i> .....	361
4.7 <i>Entre Músicas e Danças populares</i> .....	366
<b>CONCLUSÃO</b> .....	370
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	407
<b>APÊNDICES</b> .....	428
A- <i>Alegria Carnavalesca versus Contrição Quaresmeira</i> .....	428
B- 1.Festas Religiosas .....	435
B.1.1 <i>Folia de Reis</i> .....	435
B.1.2 <i>Festa do Divino Espírito Santo</i> .....	435
B. 1.3 <i>Procissão do Fogaréu</i> .....	436
B.1.4 <i>Cavalhadas de Pirinópolis</i> .....	438

<b>ANEXOS</b> .....	439
A – Lembranças de Hermilo por Lêda Alves .....	440
B – Teatro Popular do Nordeste por Ariano Suassuna .....	442
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b> .....	444

## INTRODUÇÃO

*“Ai que hora abençoada,  
Que a bandeira aqui chegou.  
Ai, ela veio fazer visita  
A esse nobre morador.*

*Senhora dona da casa,  
Essa nova vamos dar:  
Segura nessa bandeira.  
Veja o santo que nela está.*

*A Folia aqui chegou,  
Santos Reis vêm visitar.  
Tá pedindo a sua esmola,  
Veja lá o que pode dar”.*

Folia de Reis de Goiás

Logo após o Ano Novo, vovó esperava o giro da *Folia de Reis*<sup>1</sup> pela vila. Quando ouvia, ao longe, as cantorias e as catiras, o meu coração saltava aos pulos de tamanha alegria. Eufórica, eu lhe falava bem alto: — Vovó, eles estão chegando! Estão chegando! Desde minha pequena infância, sabia bem da recepção festiva que estava por vir. À porta da sala, Dona Sebastiana recebia todos (foliões, palhaços, vizinhos e demais populares). Solenemente, ela beijava a “Doutrina”; pedia licença ao folião do mastro e saía pela casa passando aquela bandeira por sobre tudo, abençoando cada cômodo e todos nós, netos e filhos. Muitas vezes, com lágrimas nos olhos, ela voltava. Então, a primeira jornada iniciava-se ao som de violas, violões, pandeiros e das cantigas entoadas, ficando o remate final por conta da graciosidade dos passos catireiros.

No quintal, a segunda e terceira jornadas eram realizadas, obedecendo ao mesmo padrão da primeira. Seguindo os ritos daquela *Folia* goiana, a esmola era oferecida aos

---

<sup>1</sup> Sobre esta manifestação artístico-cultural, veja-se o Apêndice B.

Santos, quando se encerravam as atividades de canto e dança. Além daquele ato “dizimista”, era servida uma refeição especial ao grupo folião e a quem o estivesse acompanhando naquela caminhada. Enquanto esperavam, os palhaços – muito grotescos e jocosos – faziam a festa dos adultos e aterrorizavam as crianças com suas máscaras, seus bastões e peraltices dançantes. Finalizada a “Festa do Divino”, Dona Sebastiana acompanhava os foliões até a casa vizinha. Aos novos festeiros, a “Doutrina” era repassada ritualisticamente. Assim, de uma casa para a outra, a *Folia de Reis* empreendia seu giro.

A roda do tempo também girou. Na Universidade, tive noção clara de que aqueles ritos devocionais legados por minha avó mantinham lugares cativos nas manifestações artísticas e culturais não só brasileiras, mas também de outros países de outros continentes, sobretudo europeu e africano. Na realidade, aquelas tradições de casa eram ecos distantes, porém recorrentes, de tradições ancestrais provindas da mistura de etnias e culturas diferenciadas, decorrentes no Brasil a partir do “Descobrimento”, formando um mundo próprio com suas marcas ideológicas, religiosas, imaginárias, culturais e literárias. E a *Folia de Reis* era um exemplo de transculturação<sup>2</sup> das *Reiseiras* (*Janeiras*, *Pauliteiras*) portuguesas, considerada uma espécie de auto.

Em contato com algumas versões escritas deste gênero medieval popular, entre os vários escritores, tive a oportunidade de conhecer Gil Vicente que, segundo afirmara Anselmo Braamcamp Freire, além de “Mestre da Balança”, havia festejado com seu teatro, ao modo pastoril castelhano, o nascimento do Príncipe Dom João III, no segundo ano do século XVI. Desde logo, esta expressão festiva fez ressoar em minha memória aquela tradição mantida em casa, tanto pelo inusitado presépio, sugerido ao final daquela *Visitação*<sup>3</sup>, quanto pela oferta de presentes ao príncipe recém-nascido e, sobretudo, pela jocosidade do pastor ali (re)configurado, o que me reportou ao histrionismo dos palhaços foliões.

Além do evento natalino recuperado em várias peças e da folia (enquanto recurso musical), foi igualmente fascinante perceber o caráter bufo que Gil Vicente atribuía ao diabo – figura horrenda em minha infância tão expressiva quanto os palhaços. Em

---

<sup>2</sup> Termo tomado a empréstimo de Fernando Ortiz. Em 1940, o estudioso cubano refere-se ao neologismo pela primeira vez em um estudo antropológico-cultural sobre o açúcar e o tabaco.

<sup>3</sup> As referências bibliográficas, bem como as demais apresentações técnico-normativas desse trabalho seguem as normas brasileiras preconizadas pela ANBT, a saber: 6023, 6024, 6027, 6028, 10520, 14724 (revistas e atualizadas em 2018). Excetuam-se, entretanto, o tipo de paginação adotado no rodapé e alinhamento justificado nas referências bibliográficas gerais ao final da Tese, usados em conformidade com o padrão habitual UC.

especial, impressionou-me o modo como o dramaturgo ressemantizara os arrais do inferno nos autos *Lusitânia, Barcas do Inferno, do Purgatório, da Glória e Alma*.

Por outro lado, do cenário brasileiro sobressaíram duas peças nordestinas: o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *Morte e Vida Severina* (auto de Natal pernambucano), de João Cabral de Melo Neto. A correspondência entre eles com a estética dos autos vicentinos tornou-se um fato inevitável. Todavia, não houve tempo para maiores considerações comparatistas.

A oportunidade de aprofundar o conhecimento destas duas vertentes teatrais e associá-las deu-se, mais tarde, no âmbito do Mestrado em cuja dissertação estabeleci nexos entre o imaginário do *Auto da Barca do Inferno* e do *Auto da Compadecida*, tendo por base as teorias de Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Mircea Eliade. Com efeito, priorizei a aproximação dos teatros lusitano e nordestino pela via dos regimes <sup>4</sup> diurno e noturno, o que me propiciou chegar a algumas conclusões, entre as quais a seguinte: o paraibano Suassuna bebeu da fonte vicentina, resgatando em uma única obra os imaginários não só da *Barca do Inferno*, mas também da *Barca do Purgatório* e da *Glória* que, por suas vezes, eram ressemantizações da “bacia”<sup>5</sup> imaginária medieval. Na verdade, Ariano Suassuna usa fontes remotas, porém as reelabora para criar produtos literários novos, originais.

Assim, por reconhecer a existência de outros recursos na peça de Suassuna que davam a sua criação um matiz medieval e que, também havia outras peças brasileiras em que a palavra auto aparecia nos títulos ou em subtítulos, ingressei-me no Doutorado de Literatura em Língua Portuguesa, da Universidade de Coimbra, tendo sido contemplada, mais tarde, por uma bolsa de estudo subsidiada pela FCT de Portugal.

Durante as primeiras pesquisas, passei a coligir textos teatrais brasileiros que tivessem alguma ligação estético-poética com a Tradição do auto. Através da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), da cidade do Rio de Janeiro, pude ter acesso à boa parte de obras que, até então, desconhecia. Com os autos reunidos, foi possível montar um acervo, inventariado no último capítulo em que se contabilizam mais de cento e cinquenta títulos localizados em todas regiões do Brasil, compreendendo os séculos XX e XXI.

---

<sup>4</sup> Para uma visão abrangente e bastante percuciente desses regimes, leia-se DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (obra original-1992-1995).

<sup>5</sup> DURAND, Gilbert. Método Arquetipológico: da Mitocrítica à Mitanálise. In: DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Lisboa: INSTITUTO PIAGET, 1996. p. 163-169. No capítulo, o autor cunha o termo “bacia semântica” e desenvolve o seu conceito operatório, tendo como base o método arquetipológico.

Diante deste número expressivo de exemplares, a cada leitura, voltavam duas perguntas pontuais: – Por que razão os autores incluíram no título ou no subtítulo a designação auto? – Que tipo de relação poderia ser estabelecida entre o textos medievais e vicentinos com as peças brasileiras, além daquelas que eu já conhecia?

Em busca das respostas, empreendi estudos prévios de alguns indícios formais e temáticos denunciados por aquela coleção de peças. Assim, pude observar que a designação auto provinha de elementos da Tradição, principalmente, dos três grandes gêneros do Teatro medieval que Gil Vicente também utilizara em sua *Copilaçam de todaslas Obras*. Além disso, verifiquei que aquelas tradições eram fatos reminiscentes e difusos nas produções nacionais, sobretudo naquelas recolhidas no Nordeste.

Tais observações levaram-me a novos questionamentos: – Por que os autos concentravam-se na região nordestina, majoritariamente, no Estado de Pernambuco? – Haveria uma diferença entre a abordagem feita pelos nordestinos, em especial, os pernambucanos, e à adotada pelos outros dramaturgos nascidos noutras regiões brasileiras? Se sim, qual seria?

Em parte, a História do Nordeste e sua significativa relevância, no contexto de formação política, econômica, religiosa e artístico-cultural da sociedade brasileira, explica a proeminência dos autos nordestinos em relação ao restante das regiões nacionais. De início, para compreender essa projeção, é preciso recordar que o auto e sua ressonância literária pelo Brasil deve-se à missão, deflagrada no terreno baiano, no século XVI, sendo transmigrada para Pernambuco ainda neste período e, mais tarde, para outros centros econômicos de interesse da Coroa Lusitana. Nesse sentido, resta provado que a maior expressão documentada de autos daquela época foi produzida pelo Pe. José de Anchieta cujo fim precípua era a aculturação indígena pela inculcação da Fé Cristã que, por fim, visava ao seu domínio e sua conseqüente “domesticação”. Por outras palavras, o Teatro de Catequese tornou-se um instrumento lúdico e político-ideológico em que o auto foi a melhor forma encontrada para viabilizar o processo de doutrinação dos índios, por conseqüência, do sucesso dos empreendimentos da Colonização portuguesa por todo país.

Além disso, importa dizer que a região nordestina caracteriza-se por uma forte presença das festas e danças dramáticas locais cujas raízes podem se dizer ibéricas. Essa peculiaridade deve ser tomada como um diferencial entre as peças dos próprios escritores nordestinos e das outras produções nacionais.

Como todos esses indícios e as pesquisas do Mestrado sinalizavam algumas diretrizes certas, dei início à revisão parcelarizada da literatura crítica. Ariano Suassuna foi naturalmente o primeiro a ser considerado. Sobre ele, fixei-me, em particular, em dois estudos mais consagrados relativos ao seu teatro e a sua poesia. O primeiro trata da *Permanência do Medieval na obra de Ariano Suassuna* desenvolvida na tese de Ligia Vassalo, defendida em 1988, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Esse trabalho tornou-se livro, mais popularmente conhecido sob o nome de *O Sertão Medieval: as origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. A contribuição fundamental desse estudo reside no reconhecimento de remanescentes da Tradição da comédia clássica, dos mistérios, dos milagres, das farsas medievais e vicentinas. Além desses, a investigadora encontra traços dos teatros elisabetano, italiano e espanhol. Entretanto, a pesquisa não se estende aprofundadamente nos meandros dos contextos das peças selecionadas, limitando-se a apontar as tradições de origem. Outra coisa a ser observada refere-se à rapidez com que a pesquisadora aborda os espetáculos populares nordestinos cuja influência imediata Ariano Suassuna fazia questão de afirmar.

Por sua vez, Idelete Muzart Fonseca Santos<sup>6</sup> sobressai com a segunda pesquisa editada, em 1999, pela Universidade de Campinas de São Paulo (UNICAMP), sob o título *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Embora o enfoque básico dessa demanda seja a poesia, a professora aponta alguns elementos da cultura popular nordestina reaproveitados nos versos do paraibano. A importância disso reside no fato de que estes aspectos culturais também podem ser encontrados nas peças teatrais de Suassuna e, não só dele, mas também da expressiva maioria dos autos nordestinos.

A partir destas duas produções específicas, percebe-se que a fortuna crítica de Suassuna tem se ampliado. Além delas, outro fator certo a impulsionar novas propostas investigativas deve-se à adaptação do texto do *Auto da Compadecida* – feita pelo próprio Ariano Suassuna em atendimento a uma antiga insistência da maior emissora de televisão do Brasil, a Rede Globo – conforme ele mesmo me revelou em entrevista concedida em 2011<sup>7</sup>. Assim, tornado em minissérie dividida em quatro capítulos, o respectivo auto foi exibido no ano de 1999 para o público brasileiro, alcançando audiência e popularidade

---

<sup>6</sup> Doutora em Letras e Ciências Humanas pela Sorbonne em 1981.

<sup>7</sup> A referida entrevista foi me concedida no Recife, no mês de junho de 2011, e encontra-se reproduzida em CD ROM, anexo A.



espantosas. Devido a esta repercussão positiva, resolveu-se condensar aquela obra e levá-la, também, para o cinema.

Depois disso, o auto, enquanto gênero dramático, parece ter alcançado um expressivo apreço nas Universidades brasileiras nos estudos literários, linguísticos, teatrais e culturais. No entanto, o *corpus* investigativo não se alargou muito. A constatação dessa circunstância é notória e fácil de provar, basta percorrer os arquivos das grandes bibliotecas nacionais para encontrar uma variada gama de dissertações e escassíssimas teses que se destinam, quase sempre, ao estudo do *Auto da Compadecida*, além de outras peças de Suassuna; do *Morte e Vida Severina*, de João Cabral ou da comédia de costumes *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena – dramaturgo do romantismo brasileiro.

Na realidade, essa diretriz restringe o leque investigativo quanto à verdadeira realidade do auto no cenário brasileiro. Neste ponto específico, é preciso considerar a existência dos inúmeros exemplares de obras, comprovadamente existentes no país, propiciando-lhes um tratamento analítico e interpretativo, num sentido de revelar a fundo suas características fundamentais, bem como a procedência delas e de seus autores, para além daqueles oferecidos pelo cânone nacional.

Levando em conta essa peculiaridade, a Tradição do auto constitui o tema básico desse estudo. Com efeito, priorizam-se suas dimensões genológica, semântico-estilística e imaginária, obedecendo a um percurso histórico-literário desde o seu surgimento na Idade Média, passando pelo século XVI, até chegar aos séculos XX e XXI, haja vista que as composições nacionais resguardam um lastro tradicional considerável e no que se pode notar, sobretudo, o influxo imediato ou mediato nas peças populares do Nordeste.

Nesta perspectiva mais ampla, incluem-se vários autores<sup>8</sup> que, no conjunto, são responsáveis pelo ineditismo de mais de cem peças. Entretanto, devido à dificuldade natural de estudar este grande volume de textos, neste âmbito investigativo, optei por um recorte do *corpus* geral para um mínimo possível de modo a permitir uma visão panorâmica, mas integrada e aprofundada dos autos do Nordeste, com atenção redobrada para os de Pernambuco.

Portanto, esta seleção *strita* reúne as seguintes obras: 1. *O Auto da Mula-de-Padre*, 2. *O Bom Samaritano* e 3. *Donzela Joana*, de Hermilo Borba Filho; 4. *Auto da*

---

<sup>8</sup> Optei por não listar todos os nomes aqui por entender que o inventário propicia uma visão panorâmica não só dos autores, mas também das obras e de sua localização de origem ou de representação. Vejam-se, portanto, os Quadros 2, 3 e 4, p. 173-179.

*Compadecida* e 5. *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna; 6. *Morte e Vida Severina*: auto de natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto; 7. *Auto das Portas do Céu*, de Ronaldo Brito, Francisco de Assis Lima e Everardo Norões; 8. *Auto da Gamela*, de Carlos Jehovah de B. Leite e Ezechias Araújo Lima; 9. *Jesus de Natal*, de Moacyr Cirne; 10. *O Bonequeiro Vitalino* (ou nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças), de Jurema Penna; 11. *Auto da Lapinha Mágica*, de Luiz Gutemberg Silva; 12. *Auto de Maria Mestra*, de Altimar Pimentel; 13. *Auto de Natal*, de Clotilde Tavares; 14. *Auto da Virgem*, de Maria Natividade Cortez; 15. *Auto de Santo Antônio*, de Benjamim Santos.

Cinco motivações principais justificam a escolha dos respectivos textos. O primeiro é subjetivo e repousa em uma vontade particularmente própria de compreender mais e melhor as produções nordestinas, em particular, as pernambucanas que me acompanham desde o Mestrado, sobretudo as de Hermilo Borba Filho.

A segunda, por sua vez, condiciona-se à projeção nacional do Nordeste na concentração de espetáculos populares, considerados e categorizados como variantes importadas do auto que, segundo os folcloristas renomados Pereira da Costa e Luís da Câmara Cascudo, são provenientes de transposições de festas religiosas da Igreja ou de festejos populares – ligados ao ciclo natalino – em que se podem inserir a *Folia de Reis*, o *Reisado*, o *Pastoril*, o *Presépio*, o *Bumba-meu-boi*, o *Mamulengo* e o *Fandango*. Lembrando que os três primeiros são variações nominativas e reformulações culturais das *Janeiras* e *Reiseiros* lusitanos.

A terceira razão encaminha-se em dois direcionamentos interligados. Refiro-me aos aspectos genológico e semântico, uma vez que a série textual elencada é exemplar na recriação de mistérios, de milagres, de moralidades e de farsas que, em geral, estão associados aos autos espetaculares do Nordeste, além de retomarem temas bíblicos e cotidianos muito proeminentes na Idade Média e em Gil Vicente. Além desta visão macroestrutural, há que se destacar outros caracteres formais que integram os respectivos gêneros medievais, dando-lhes distinção estética. Nesse ponto, merecem ênfase a alegoria, a construção das personagens e dos versos, os subgêneros (satírico, lírico, farsesco, grotesco e burlesco). Em contrapartida, na base temática, os textos reúnem, no conjunto, temas afins, como por exemplo, o Natal, o Juízo Final, a Morte, o par axiológico Bem *versus* Mal, o Amor, o Engano e a Religiosidade que, em princípio, são considerados elementos da Tradição medieval transmigrados para as composições populares nacionais, sendo o evento

natalino a recorrência mais acentuada. Apesar de que, muitas vezes, o tema de uma peça sirva de pretexto ao desenrolar de outro, alterando significativamente o curso da ação dramática.

A última e quinta motivação deve-se a questões filológicas. Como o *corpus* representativo geral dos autos apresenta uma grande quantidade de peças com inúmeros erros dactiloscritos ou sem condições de manuseio contínuo, impossibilitando uma leitura escorreita e, por conseguinte a percepção exata do sentido textual, fez-se necessário um recorte das obras. Assim, o critério seletivo inicial pautou-se pela região brasileira que resguardasse mais peças com uma diversidade temática mais acentuada. Isso justifica a posição privilegiada de Pernambuco em relação à Bahia, por exemplo, e a outros estados.

Vale a pena frisar que a recuperação textual dos originais das peças com defeitos gráficos é, sem dúvida, uma atividade de pesquisa a se realizar muito interessante e pode ser bastante contributiva para a Literatura Brasileira à medida que se poderá lançar luz sobre mais uma série de autos ainda desconhecidos do grande público. Por ser uma empreitada muito minuciosa a requerer bastante disposição e tempo, pretendo ousá-la em momento mais oportuno.

Em síntese, as razões por ora apresentadas servem à explicação de uma maior: a viabilidade do tratamento analítico e crítico-hermenêutico dos autos brasileiros, permitindo que os leitores conheçam uma parcela mínima da produção escrita do auto num tempo remoto (séc. XX) e hodierno (séc. XXI)

Assim, tendo em vista a definição do *corpus* principal do acervo brasileiro, é possível estabelecer outras diretrizes importantes. Refiro-me, especificamente, ao objetivo geral que tem por base o estudo panorâmico da Tradição do auto, no Teatro popular brasileiro, principalmente, o nordestino, considerando como ponto de partida o Teatro medieval, seguido pelo de Gil Vicente.

Nesse sentido, tanto a fonte medieval quanto vicentina são entendidas enquanto referenciais balizadores dos processos de reatualização e de engendramento dos novos modelos técnico-compositivos e temáticos vigentes no Brasil, desde o século XVI.

Partindo desses pressupostos, uma questão de fundo impõe-se:

Se o auto é um recurso da Tradição medieval e vicentina, considerado um rastro comum aos escritores brasileiros, quais são as características predominantes daquele gênero que influenciam o contexto produtivo das peças escritas e como nelas incidem, posto que

parecem genuinamente brasileiras pela originalidade formal e ressignificação temática, sobretudo as que são criadas pelos escritores pernambucanos?

Para dirimir essa problemática, alguns objetivos específicos foram delimitados, no sentido de imprimir ao trabalho um alinhamento teórico, jamais exaustivo, sobre a Tradição e a Renovação, seguido de um viés histórico-cultural e dramático dos autos medievais e vicentinos, para, em seguida, realizar três procedimentos. O primeiro visa demonstrar que o *Reisado (Folia)*, o *Pastoril*, o *Bumba-meu-boi*, o *Mamulengo* e o *Fandango* são representações transculturadas do auto no Nordeste. O segundo busca inventariar os autores brasileiros e respectivas produções dramáticas em quadros cronológicos próprios, com a finalidade de apontar a recorrência ao recurso ao auto, além de demarcar a sua evolução do século XVI até o século XXI, através das datas prováveis de escrituração, ou de publicação, ou de representação. O terceiro e último objetivo tenciona promover o tratamento crítico-hermenêutico do *corpus* selecionado em sentido comparado com as produções ditas tradicionais.

Na prossecução dessas metas, fez-se necessária uma recapitulação do estado da arte do Teatro medieval e vicentino. Para o primeiro caso, recorri sobretudo a alguns críticos que se ocuparam do gênero, nos planos teórico, morfológico e histórico-cultural. Dentre eles, encontram-se: Fernando Lázaro Carreter em o *Teatro Medieval*, publicado em 1986; Eva Caridad em a *Introducción al teatro latino medieval: textos y públicos*, de 1996; Margot Bertold, com o *História Mundial do teatro*, de 1968; Cesare Molinare na obra *História do teatro*, de 1972; José Maria Díez Borque em *Historia del teatro em España*, de 1983 e, por fim, Francesc Jesu Massip e o seu *El Teatro Medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*, levado a público em 1992. Em geral, esses estudiosos apresentam e discutem o Teatro medieval, fixando suas bases cronológicas, culturais e literárias, com ênfase nas variantes litúrgico e profana.

Do ponto de vista histórico da Idade Média, Jean Jacques Le Goff foi tomado como nome fundamental na historiografia europeia que demonstra a civilização medieval em seus usos, hábitos e costumes, sobretudo nos volumes 1 e 2 de *A Civilização do Ocidente Medieval*, publicados em 1964. Particularmente, na obra *O imaginário medieval*, publicada originalmente em 1985, o historiador coloca a vida humana submetida ao mundo espiritual em que Deus é o poder absoluto de todas as criações, tendo a Igreja o controle legítimo das coisas celestiais e mundanas.

Em posição de igual importância, assinala-se Johan Huizinga – outro notável historiador dedicado ao assunto medieval – principalmente, com o seu *Declínio da Idade Média*, devido à renovação de pensamento e da cultura correspondente aos séculos XIV e XV. Dessa obra, a matéria da cavalaria e sua relação com a literatura novelesca assume-se como destaque neste contexto investigativo.

Com estes referenciais histórico-literários torna-se menos complexo o entendimento do vínculo de Gil Vicente com as produções medievais e, por conseguinte, dos dois com o nordestino.

Em Portugal, ultrapassando mais de mil títulos, a fortuna crítica de Gil Vicente e sua *Copilaçam* reúne nomes consagrados. Entre eles, tornam-se figuras fundamentais: Teófilo Braga, Brito Rebelo, Carolina Michaëlis, Óscar de Pratt, Antonio J. Saraiva, Israel S. Révah, Albin E. Beau, Eugênio Asensio, Costa Pimpão, Giuseppe Tavani, Paulo Quintela, Mário Martins, Laurence Keats, Stephen Reckert, Luciana S. Picchio, Paul Teyssier, José Maria Díez Borque, José A. Cardoso Bernardes, Maria Idalina R. Rodrigues e inúmeros outros.

As contribuições são várias e diversificadas. Quando Antônio José Saraiva defende, no ano de 1942, a sua tese *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, na Universidade de Lisboa, cria-se um divisor de águas entre as pesquisas até então realizadas, uma vez que se volta para a essencialidade do conteúdo estético numa perspectiva nova. Nessa, o autor busca reconhecer os traços antecedentes da produção vicentina, dentro de um âmbito mais alargado da cultura medieval. Todavia, o Teatro vicentino é inserido no outono da Idade Média. É justamente, nesta linha intraliterária de dimensão geral, que a proposta de Saraiva difere-se, por exemplo, daquelas primeiras iniciativas críticas em que se visavam aos marcos cronológicos e aos enquadramentos de ordem histórica e cultural, como as de Brito Rebelo, Teófilo Braga, Óscar de Pratt e Anselmo Braacamp Freire, ou as de Carolina Michaëlis de Vasconcelos cuja atenção foi dedicada à análise dos contextos e das questões filológicas dos autos.

No rastro de Saraiva, porém em outra perspectiva hermenêutica, seguiram Albin Eduard Beau, Israel S. Révah, Eugenio Asensio, Mário Martins e outros. Cada um prosseguiu em um domínio, favorecendo o desenvolvimento da “crítica de fontes”.

A partir de 1960, surgem novos vicentistas de nacionalidades diferenciadas. Enquanto Luciana Stegagno Picchio volta-se mais para a História do Teatro português,

Laurense Keates vê Gil Vicente na condição de artista de corte. Ao mesmo tempo, Stephen Reckert dedica-se à ecdótica de algumas peças, tendo por base estudos anteriores realizados por Carolina Michaëlis Vasconcelos, Israel Reváh e Luciana Picchio. Em outro plano, Paul Teyssier estuda o teatro vicentino sob o ponto de vista da linguagem a partir de um procedimento estilístico-lexical em que se inventariam as diversidades linguísticas, tendo em vista o vasto repertório de personagens-tipo e alegóricas.

Por sua vez, em estudo mais recente, Cardoso Bernardes, em 1995, inscreve seu nome na crítica vicentina com a tese defendida na Universidade de Coimbra. Recuperando os passos de Antônio José Saraiva, o crítico apresenta a Sátira e o Lirismo enquanto coordenadas fundamentais e estruturantes de toda a *Copilaçam*. No desenvolvimento do assunto, ele busca apoio nos estudos anteriores e, com bastante cautela, ora firma opiniões ora refuta-as, mas sempre demonstrando o seu arguto ponto de vista, sendo hoje uma referência chave para o entendimento global do Teatro vicentino.

Há ainda de se por em relevo o labor singular de Constantin Christopher Stathatos em que se coligem todas as referências bibliográficas em torno do teatro de Gil Vicente. Os períodos são divididos em fases: a primeira engloba os anos de 1940 a 1975; a segunda compreende 1975-1995 – considerado complementar ao anterior; a terceira lista as obras elaboradas entre 1995 a 2000; a quarta aponta os estudos relativos a 2000 a 2005 e a mais recente, publicada em 2018, apresenta a *Bibliografia* vicentina de 2005 a 2015.

Vale lembrar que, em 2002, comemoraram-se os 500 anos de encenação do *Auto da Visitação* de Gil Vicente. Várias iniciativas foram feitas, sobretudo nas Universidade de Coimbra, do Porto e de Lisboa. Nessa última, a homenagem ao “Pastor Gil” deu-se por duas vias principais. A primeira constitui-se na edição<sup>9</sup> crítica de *As Obras de Gil Vicente*, realizada por José de Camões e publicada em cinco volumes, pela Imprensa Nacional. A segunda via trata-se do Congresso Internacional – *Gil Vicente 500 anos depois* – em que participaram vicentistas renomados e vários outros que ainda são pouco conhecidos, mas que estão empenhados em estudar a fundo a “carreira” de Gil Vicente. Entre todos os participantes, friso seis nomes, sendo três europeus<sup>10</sup> – Cardoso Bernardes, Manuel Calderón Calderón, Maria Idalina Resina Rodrigues – e três brasileiros<sup>11</sup>: Cleonice Berardinelli,

---

9 Essa edição será utilizada em todas as citações da *Obra Completa*, de Gil Vicente.

10 Respectivamente, os trabalhos apresentados por eles são: *Matrizes e identidades de Gil Vicente*; *Temas y formas del teatro castelhano de Gil Vicente e Gil Vicente*; a festa ibérica;

11 Desses três seguem os textos: *Microleituras vicentinas*; *O Teatro vicentino e a literatura especular e Gil Vicente no Nordeste*.

Márcio Muniz e Maria Thereza Abelha. Se os três primeiros deram suas contribuições proferindo palestras sob enfoque e assuntos diversos, os dois últimos sobressaíram-se com suas comunicações. Sobre esse evento limitar-me-ei a citá-lo por enquanto, pois a ele devo retornar e pontuar o tema desenvolvido por Maria Thereza, uma vez que trata de alguns elementos da produção teatral nordestina em relação à dramaturgia vicentina.

Com efeito, passemos para o cenário crítico brasileiro. Nesse, Gil Vicente permanece como um dos pontos centrais dos estudos literários no que diz respeito à Tradição do auto. No tratamento da produção lusitana, Cleonice S. M. Berardinelli e Sousa da Silveira são referências obrigatórias. Embora o último trabalho dele tenha sido publicado há mais de cinquenta anos, sua contribuição é ainda fundamental, sobretudo no que tange à fixação de textos. Em contrapartida, relativamente recente é a antologia crítica, *Gil Vicente: autos*, lançada pela professora Berardinelli, no ano de 2012.

Aos poucos, alguns estudiosos<sup>12</sup> mais jovens passaram a se interessar também pela arte teatral vicentina, seja isolada ou correlacionada com a brasileira. Nesse plano, baseado na crítica de fontes, Márcio Ricardo Muniz Coelho é digno de menção por criar, coordenar e, também desenvolver dois Projetos de Pesquisa, na Universidade Estadual de Feira de Santana, respectivamente iniciados em 2005 e 2006.

O primeiro<sup>13</sup> denomina-se *História do teatro em Língua Portuguesa*: as fontes do teatro de Gil Vicente e o teatro vicentino como fonte do teatro. Nessa proposta, amplia-se o círculo de autores, que sofreram de algum modo, a influência de Gil Vicente no Brasil e em outras comunidades lusófonas, incluindo “Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde, Galiza e São Tomé e Príncipe.”(Muniz, 2005, p.2). Dessa maneira, o grupo de autores expande-se, fazendo parte integrante deles: “José de Anchieta, Antônio José da Silva, Qorpo-

---

<sup>12</sup> A título de conhecimento, cito apenas dois: Luís Fernando de Moraes Barros e Amanda Lopes de Freitas e os nomes de seus respectivos trabalhos que seguem nas referências bibliográficas. Se, por um lado, Luís Fernando dá-nos a sua contribuição com sua Tese de Doutorado, denominada *E AMOR NÃO TEM SAÍDA*: a velhice enamorada à luz de Gil Vicente, inclusive orientada pela professora Cleonice Berardinelli, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2009, com o objetivo principal de desvendar o lirismo amoroso por detrás de alguns peças vicentinas, mais precisamente – *O velho da Horta e a Comédia do Viúvo* –, por sua vez, Amanda Freitas oferece-nos sua dissertação de mestrado – *Gênero Moralidade*: uma análise do *Auto da Alma* e do *Auto da Barca da Glória*, de Gil Vicente –, de 2014, tendo sido apresentada na Universidade Federal de Viçosa – MG (UFV), em cuja abordagem a moralidade é o foco central, tendo em conta seu caráter estético-ideológico relacionado com a ideia de morte na Baixa Idade Média.

<sup>13</sup> Desse projeto já resultaram algumas contribuições. Refiro, a título de exemplo, à tese de Jamyle Rocha Ferreira de Souza, apresentada na Universidade Federal da Bahia, em 2016, intitulada *A cortesia-rusticidade na cena ibérica*: Juan Del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente.

Santo, Martins Pena, Almeida Garrett, Alfonso Castelao, Sttau Monteiro, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Lourdes Ramalho, entre outros” (COELHO, 2005, p. 2).

Em desdobramento do primeiro, segue o segundo Projeto – *Presença do teatro Ibérico na Dramaturgia Nordestina*. Visando ao estudo das matrizes da Tradição cultural ibérica, Márcio Muniz elege, a princípio, cinco escritores nordestinos: Maria de Lourdes Nunes Ramalho e Ariano Suassuna, da Paraíba; João Cabral de Melo Neto, de Pernambuco e Jorge de Sena e Araylton Júnior, da Bahia. Muniz justifica essa escolha com base no diálogo, quase sempre, apontado pela crítica, que se estabelece entre os escritores e aquela tradição peninsular.

Nesse aspecto, alguns resultados alcançados e já publicados pelo pesquisador merecem destaque. Particularmente, sobressaem uma comunicação e três artigos. Enquanto a apresentação oral destina-se ao tratamento de uma particularidade estética do Teatro de Gil Vicente: o desfile processional, os demais textos enfocam-no na recepção das produções nordestinas como marco estético comum entre os teatrólogos lusitano e brasileiros.

Na listagem desses últimos, Márcio Muniz insere, *a priori*, cinco nordestinos : os dois já referenciados – Ariano Suassuna e João Cabral e três que são apontados pela Crítica com mais vagar – Maria de Lourdes Nunes Ramalho, Jorge de Sena e Arayton Júnior. Valendo-se do conceito de “Escola Vicentina”, proposto por Teófilo Braga (1898), o estudioso considera-os “seguidores” de Gil Vicente. Essa aproximação entre os teatrólogos com o lusitano advém de constatações comparatistas em que se notam aspectos comuns entre eles. Desses caracteres, distinguem-se, além do desfile processional, a linguagem popular e escatológica, alguns tipos de personagens, a carnavalização etc.

Sobre o desfile, por exemplo, Márcio Muniz proferiu, em 2003, a *Estrutura processional e o Teatro de Gil Vicente*<sup>14</sup>, no 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). Nesse estudo, a construção paratática (para usar uma expressão de Stephen Reckert) é apontada como uma constante estético-literária nos autos vicentinos, recuperando algumas questões já discutidas por Reckert e Paul Teyssier.

Por outro lado, além do esquete vicentino, Márcio Muniz alude – no artigo *Festas e diabruras em Gil Vicente e Lourdes Ramalho*<sup>15</sup> (2007) – à linguagem e à

---

<sup>14</sup> Texto publicado na *Revista Camoniana*. São Paulo, v. 13, p. 65-76, 2003.

<sup>15</sup> Maria de Lourdes Nunes Ramalho é paraibana e tem várias peças de teatro, divididas entre as categorias infantil e adulto. Sobre sua obra, ainda é mínima a fortuna crítica. Além deste estudo de Márcio Muniz, há



carnavalização da peça *Charivari*, da autora mencionada, como pontos de contato estreito com a estética vicentina, indicando algumas fontes de análises: os *Autos das Barcas, Alma, Feira, Farsa do Juiz da Beira e Romagem dos Agravados*.

Nesse mesmo ano, seguindo alguns preceitos anteriores, tal como o sentido de “Escola Vicentina”, o pesquisador novamente trata da escritora nordestina, porém, a obra analisada é outra, *O Trovador encantando*. Mas, além da paraibana, Márcio Muniz acresce – no *Renovando nosso Achamento: Presença de Gil Vicente na Dramaturgia brasileira*<sup>16</sup> – o baiano Jorge de Sena, tomando como objeto de estudo o *Auto do Descobrimento*, o *romanceiro de vagas descobertas*. Assim, sob a ótica da pós-modernidade, o “achamento do Brasil” é eleito o fio temático condutor a unir os dois autos dos nordestinos. Mas qual é a relação do “descobrimento” com Gil Vicente? Na verdade, busca-se a aproximação dos dois teatros pela via do tema dos excluídos. A ideia principal é conceder-lhes voz e validá-la nos contextos dos autos, tendo por referência a *Exortação da Guerra e o Auto da Índia*. Apesar do esforço de estabelecer um diálogo entre os textos, o artigo não alcança, de maneira efetiva, a discussão das peças pelo viés de uma confrontação do próprio tema da exclusão denotada em cada uma.

Não fugindo à regra do estudo de fontes, também em 2007, publica-se outro artigo do pesquisador brasileiro, sob o título *Gil Vicente ... falares vicentinos na dramaturgia brasileira*. O objetivo desse estudo é idêntico aos anteriores, pois visa ao teatro nacional na sua correlação estreita com Gil Vicente. *O Trovador Encantado*, de Lourdes Ramalho torna-se novamente perspectivado, embora bastantes considerações sobre o auto sejam iguais as já publicadas em *Retomando nosso achamento*. Sem dúvida, isso desfavorece a novidade a ser lançada pelo estudioso. Mas, de qualquer modo, a importância do trabalho reside na persecução do diálogo entre as produções brasileiras, mais precisamente, nordestinas com um dos pilares da Tradição do auto na Península Ibérica, Gil Vicente.

Ainda que essas explanações sobre as pesquisas de Muniz sejam um tanto exaustivas, elas são imprescindíveis para que se perceba justamente aquelas lacunas a que

---

mais outros, respectivamente uma dissertação de mestrado e dois artigos, a saber: 1. O primeiro, sob o título *A literatura de folhetos nordestina e o teatro em cordel de Lourdes Ramalho* foi apresentado por Rodrigo Emanuel Freitas, na Universidade Estadual da Paraíba, em 2011; 2. Já o segundo, também produzido em 2011, *Como ‘escreve’ Lourdes Ramalho? Viver e fazer dois mundos –*, de Ria Lemaire foi editado pela Universidade Federal da Paraíba (EDUEPB); 3. O terceiro e último estudo intitula-se *as Raízes Ibéricas e Carnavalização em O Trovador Encantado de Lourdes Ramalho: uma proposta de leitura para a EJA (Ensino para Jovens e Adultos)*, das autoras Gabriela Santana de Oliveira e Elizângela Araújo Silva, publicação online, em 2014.

<sup>16</sup> Agradeço ao Doutor Márcio Muniz por ter-me cedido cópia do original deste artigo em 2017.

aludi logo no início, haja vista a escassez de produções acadêmicas relativas ao enorme e denso número de autos brasileiros que se conservam, na maioria (mais de 90%), ainda desconhecidos do público em geral.

Há de ressaltar que a adoção da crítica de fontes como instrumental metodológico é relevante, pois oferece muitos direcionamentos a percorrer no campo hermenêutico.

Quando em 2004, apresentei a dissertação<sup>17</sup> de mestrado intitulada *O auto no teatro popular luso-brasileiro: da tradição vicentina à modernidade de Ariano Suassuna*, na Universidade Federal de Goiás, segui justamente esta tendência acadêmica de buscar na crítica de fontes – associada à crítica do imaginário proposta por Gilbert Durand – a origem de determinados elementos, sobretudo imagéticos e temáticos, no *Auto da Compadecida*, notórios no *Auto da Barca do Inferno*, na tentativa de encontrar semelhanças e dissemelhanças. Então, pude comprovar que as temáticas da Morte e do Juízo Final entrevistas no *auto* de Suassuna provinham de uma releitura moderna do imaginário medieval que fora reconstituído na *Barca do Inferno* por Gil Vicente. Mas Ariano Suassuna não fica no nível da *mimeses* pura e ultrapassa-o para a *mimeses* processual, realizando uma autêntica (re) criação de modelos tradicionais para enfim, criar sua obra-prima, no que se juntam o medieval, o vicentino, o sacramental, o nordestino, o cordel, o circo, e o espetáculo popular.

Outro projeto bem sucedido a nível de mestrado assinala-se o livro *Morte e vida em Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto*, resultante da dissertação de Danúbia Tupinambá Pimentel, defendida em 2005, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). O contributo desta obra reside no cotejo dos temas Morte e Peregrinação a partir de três textos bastantes conhecidos, sendo um de João Cabral como o próprio título do estudo revela, o *Auto de Natal pernambucano* e dois de Gil Vicente – *Auto da Barca do Inferno* e *Alma*.

---

<sup>17</sup> Na essência, essa dissertação está publicada em dois artigos, sob os títulos *Auto: comunhão do sagrado e do profano*. Revista *Soletras*, ano IX, n.17. São Gonçalo: UERJ, jan/jun, 2009, p. 35-51 e *Teatro português medieval: cenário histórico*. Revista *Philologus*, ano 16, n. 46. Rio de Janeiro: CEFEFIL, jan/abr, 2010, p. 87-107. ISSN 23168838. Os referidos estudos contêm reformulações conceituais de por menor e atualizações de bibliografia. Além disso, há três comunicações apresentadas em Congressos Internacionais, sediados no Brasil e Portugal, sendo intituladas respectivamente: 1. *O auto vicentino recontextualizado em Ariano Suassuna: o fenômeno religioso como sistema simbólico*. Rio de Janeiro: Faculdade CCAA, 2007; 2. *Teatro popular luso-brasileiro: rastro da tradição vicentina na brasilidade de Ariano Suassuna*, Covilhã- PT: Universidade da Beira Interior, 2009; 3. *O imaginário no teatro popular: um contraponto entre Gil Vicente e Ariano Suassuna*, Braga-PT: Universidade Católica, 2012.

Por sua vez, Rodrigo Rodrigues Malheiros apresenta na Universidade da Paraíba a sua dissertação de mestrado, sob o título *O Entremez, o auto Natalino e a Dramaturgia em cordel*: Diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e de Lourdes Ramalho, no ano de 2012. A novidade trazida pelo pesquisador reside na valorização da autora paraibana ao comparar sua obra – *o Presépio Mambembe* – com o *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, levando-se em conta o modo de intersecção que se estabelece entre o entremez e o auto natalino.

Das aproximações entre o Teatro vicentino e o brasileiro, por conseguinte, dos autos, desconheço a existência de referências científicas que vá além da pesquisa comparatista de dois ou três textos específicos, como já disse antes. Relativamente, os estudos, já realizados, tendem a seguir esta linha mais restrita. É o caso, por exemplo, dos diversificados artigos<sup>18</sup> e ensaios, publicados em Revistas acadêmicas impressas e virtuais (indexadas pelo ISBN, Capes e CNPQ) ou em resumos de Congressos em forma de comunicações ou divulgados em banners.

Nessa esfera, há de se considerar a comunicação<sup>19</sup>, *Gil Vicente no Nordeste Brasileiro*, proferida por Maria Theresa Abelha Alves no Congresso Internacional – Gil Vicente 500 anos, realizado em Lisboa, no ano de 2002. Trata-se de um breve olhar comparatista sobre o *Auto da Compadecida*, *Morte e Vida Severina*, sendo os referenciais vicentinos fundamentais: a “Trilogia” das *Barcas e Alma*, além de outros. Embora a estudiosa não exceda os lugares-comuns que são, em geral, demarcados nas análises de tais autos, como o do juízo final e da figuração do diabo como a encarnação do mal, seu texto ganha relevância à medida que leva para o público, especialmente lusitano, uma pequena amostra da realidade do auto no espaço nordestino e sua relação direta com a produção portuguesa.

Seja como for, como se nota pelo breve histórico, a *Obra Completa* de Gil Vicente é ainda perspectivada de forma fracionada, independentemente do modo como os textos figurem separados de ou associados com outras manifestações teatrais. No entanto, isso não constitui um empecilho para que Gil Vicente ocupe posição privilegiada no contexto

---

<sup>18</sup> A título de exemplo, veja-se: BALISTA, Lígia Rodrigues. *A metáfora da caminhada*: aproximações e distanciamentos em dois autos (Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto). Revista SETA, v.5, UNICAMP, 2011, p. 535-549. O presente artigo é resultante de um projeto de pesquisa de Mestrado em andamento sobre o tema da viagem na literatura, com enfoque prioritário na “metáfora da caminhada” (perigração).

<sup>19</sup> Publicada nas atas do CONGRESSO INTERNACIONAL realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, v. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 241-252.

da Crítica luso-brasileira. E não poderia ser diferente, porque suas peças teatrais são tomadas enquanto rastros medievais do auto que, de algum modo, foram transmigrados para o Brasil, com os padres jesuítas (José de Anchieta, sobretudo), a partir de procedimentos readaptativos de vária natureza que foram adotados sistematicamente, indo desde a cultura, a língua, passando pela crença e pelas artes até atingir a ideologia popular.

Resta provado que o lastro vicentino não ficou estagnado no século XVI e ultrapassou as barreiras cronológicas, fixando suas raízes que se alastraram até o presente século com o vigor de sempre. Entretanto, vimos que pouco se tem avançado quanto à percepção geral, uma vez que a ele se volta, na esmagadora maioria, através de peças nordestinas consagradas.

Quanto a isso, não vejo maneira de estudar, na globalidade, não só Gil Vicente, mas também as nossas produções de autos se não houver uma mudança na concepção daqueles que instituem o cânone tanto na escolas quanto nas universidades brasileiras. Oferecer ao “alunado” preferencialmente “obras-primas” cria-se um sistema perverso do blefe canônico de que fora dele, talvez, não se encontrem outras referências de boa qualidade literária. Aliás, essa questão é bastante séria e devia ser revista, pois acaba-se relegando autores e textos à marginalização de um critério elitista, bastante excludente, que consagra o que é bom e ruim, sobretudo pelo crivo da cultura erudita, deixando a cultura popular, em geral, em plano secundário de recepção e de crítica.

Trazendo estas duas circunstâncias para o contexto dos estudos referentes ao Teatro popular nordestino, a predileção do cânone é notória e extremamente restritiva na medida em que se fixa, ou em Suassuna, ou em Cabral, ou nos dois ao mesmo tempo. Portanto, os trabalhos dedicados a outros filhos do Nordeste são exceções à regra.

Há quem dirá: – Gil Vicente é também um cânone recorrente ao lado dos nordestinos. Claro! Disso não há menor dúvida. Mas há de ter em atenção que o “gosto” e a “preferência” por determinadas peças do dramaturgo interferem na visão do conjunto de suas próprias peças. Isso contribui para que muitas aproximações textuais relevantes deixem de ser feitas, pois a maioria fica relegada para planos futuros. Além disso, deve-se assinalar que existem ainda bastantes indícios de presença de categorias “gilvicentinas” em muitos autos brasileiros e, por tabela, nos nordestinos, que não foram ainda reconhecidos no Cânone Literário Brasileiro. Dois exemplos bastam, nesse momento, para demarcar nomes, quase anônimos do circuito da Tradição do auto no país.

No primeiro, considere-se o *Auto de Gil Vicente*, de Edison Cavalheiro Ramos que se serve do gênero medieval para prestar homenagem ao maior ícone do Teatro quinhentista lusitano, inclusive põe em cena o próprio Gil Vicente e sua vida particular, como foco principal.

No segundo e último exemplo, o destaque vai para o *Auto da Barca do rio das lágrimas de Irati*, de Jurema Penna. Um belíssimo auto aos moldes *das Barcas* do Mestre Gil a começar pela primeira didascália, com duas personagens tipicamente brasileiras: os índios e o rio São Francisco.

Na realidade, não se pode negar que Gil Vicente seja um elemento-chave do desenvolvimento e permanência da Tradição do auto no plano luso-brasileiro, como também não se pode relegar para segundo plano quem da sua fonte beba e produza uma literatura dramática diversificada e única, na qual o passado dialoga e mistura-se com o presente, tendo em vista um princípio multissecular: a Tradição.

Vale ainda ressaltar que, embora a crítica de fontes seja considerada um modelo de investigação já ultrapassado no que se refere ao teatro vicentino, o mesmo não se pode inferir sobre o Teatro popular brasileiro. Nesse campo, os projetos do professor Márcio Muniz e a tese de Lígia Vassalo podem ser tomados como exemplos de que é possível ir além do mero levantamento das origens textuais se bem direcionado, analisado e interpretado o aparato das fontes.

Na realidade, apesar de ainda haver uma “visão obliterada” da Literatura Comparada, naquele sentido dito por Tânia Carvalhal (2007, p. 27), é inegável o seu valor, sobretudo no que concerne na busca pelas origens das produções nacionais, com o fim de evidenciar quais são as coordenadas literárias tradicionais e populares que enfeixam os nossos autos e, assim poder estabelecer parâmetros de diferenças e similaridades, independente de que natureza sejam: estéticas, estilísticas, culturais, ideológicas, míticas, linguísticas ou imaginárias etc., comprovando até que ponto um rastro pode ser considerado imitativo ou um suporte de (re) criação genuína.

Apesar de bem antigo e descontadas as ressalvas históricas sobre o estudo das influências das fontes, adotarei este procedimento metodológico, posto que o entendo ainda uma via sustentável de investigação e bastante pertinente ao caso específico dessa Tese. A justificativa é bem simples, pois é imperativa a delimitação prévia da procedência dos recursos predominantes no *corpus* nordestino, sendo esse o primeiro passo inevitável a

cumprir. Só depois de esmiuçá-los e diferenciá-los, é possível prosseguir na segunda etapa e realizar o confronto entre as matrizes textuais e formais que, por ventura, serviram de base criativa das obras brasileiras. Terminado este primeiro processo, é hora de mensurar o grau de influxo de cada matriz, com o fim de estabelecer os pontos tangenciais e diferenciados entre os modelos tradicionais – eruditos e populares – e o (re) criado no teatro de cariz popular.

Em suma, todas as pesquisas brasileiras aqui arroladas são praticamente os poucos referenciais teórico-críticos e analítico-interpretativos que indicam a presença da Tradição do auto no país, embora o enfoque fixe-se na matriz vicentina de modo quase exclusivo. Desse modo, o auto propriamente dito, enquanto gênero modelar, fica em segundo plano. Por isso, é costume ver-se a tradição dos milagres, dos mistérios, das moralidades e das farsas serem referidas *en passant*, sem que o assunto seja rigorosamente explanado e, mais, sem ser avaliado em contextos diversos.

Isso também ocorre quando se trata das variantes do auto nordestino em formato de espetáculos populares, ainda que grandes folcloristas brasileiros do século passado tenham se debruçado sobre tais manifestações litero-culturais. Apesar de o tema se desenhar na atualidade como linha produtiva de pesquisa, cada espetáculo é tomado separadamente um do outro, como se não fossem provenientes de uma base comum: o auto. Nesse aspecto, os caracteres estético-estilísticos do *Bumba-meu-boi*, do *Mamulengo*, do *Reisado* ou do *Fandango* são analisados de modo acurado e entendidos em sua globalidade como rastros de uma Tradição espetacular que surgiu na Idade Média, disseminou-se pela Europa como um todo, chegou ao Brasil e passou por processos de adaptação e de assimilação cultural, adquirindo novas estruturas, temas e linguagens, dando origem a obras novas.

Indubitavelmente, esse hiato exige uma complementação no nível da perspectiva de abordagem em que as formas nordestinas possam ser vistas sob o olhar da Crítica Literária como “produtos” artístico-culturais integrados nas peças populares, em particular, nos autos da região. Fazer esse complemento é justamente um dos objetivos principais que pretendo atingir.

Por conseguinte, convém ressaltar que, embora a Tradição dos espetáculos populares do Nordeste tenha sido motivo de interesse de alguns folcloristas brasileiros desde o século XX, as discussões em torno do tema não passaram da proposição de conceitos

e da elucidação dos principais aspectos característicos, como ilustram os dicionários de Pereira da Costa e Luís da Câmara Cascudo, bem como a célebre obra *Danças Dramáticas*, de Mário de Andrade, na qual o reputado escritor vaticina o fim, em específico, do *Bumba-meu-boi*.

Ao contrário do que o poeta e folclorista pressupôs, os espetáculos populares sobreviveram ao tempo permanecendo como um dos atrativos e divertimentos ainda encontrados nas ruas, nas praças e nos palcos nacionais, e que, geralmente, estão atrelados a algum tipo de festejo popular ou religioso dependendo da região ou do objetivo da apresentação do espetáculo. O *Bumba* ilustra bem esta circunstância peculiar, sendo muito proeminente no Nordeste em que Pernambuco destaca-se por sua grande projeção.

Apesar do negativismo andradiano, vários estudos seguiram a linha traçada pelo autor na tentativa de compreender a origem, tipos e conteúdos das representações populares. A musicóloga Oneyda Alvarenga, por exemplo, manteve a definição de “danças dramáticas” e deu prosseguimento ao trabalho do poeta, praticamente ratificando tudo que havia sido feito por ele.

Por outro lado, Luís da Câmara Cascudo, Pereira da Costa, Manuel Querino, Alexandre Mello Moraes Filho, Théó Brandão, Hermilo Borba Filho retomam o assunto, contudo, outros nomes são adotados de maneira adequá-los melhor ao tipo de texto que cada modelo espetacular representa. É justamente, nesse contexto, que o termo auto popular surge enquanto definição proposta pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo. Pereira da Costa, também, refere -se ao auto, mas também a folguedo, por sinal, um nome bem comum entre os estudiosos brasileiros. Além destes, há quem fale em folgança, bailes, brinquedos, espetáculos e representações etc. Apoiada na designação atribuída por Luís da Câmara Cascudo, sobretudo, entendo a expressão auto popular a mais adequada à verdadeira essência das manifestações populares da arte teatral nordestina, tanto no que condiz com a origem quanto com a forma estruturante.

Vale ressaltar que, na maioria dos casos, a preocupação dos estudiosos direcionou-se para as fontes e o levantamento dos aspectos técnico-compositivos e temáticos de cada espetáculo popular enquanto manifestação cultural brasileira ora com ênfase em generalidades (Luís da Câmara Cascudo, Pereira da Costa), ora com enfoque crítico na música e na dança (Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Gustavo Barroso), ora ligada a uma localidade específica como se deu, por exemplo, com os estudos de Mello Moraes Filho,

Manuel Querino, José Nascimento Almeida Prado, Carlos Ott cujos temas foram os bailes pastoris na Bahia.

Pelo que se nota, os autos espetaculares e populares do Nordeste necessitam de um tratamento crítico que vá além das designações atribuídas aos nomes de cada manifestação ou a um outro carácter essencial. É necessário que se expanda também o leque textual em que autos aparecem. Prioritariamente, entendo que a Literatura Dramática seja o primeiro caminho a percorrer, se se quiser realmente compreender a fundo os fios com que se tecem e entrelaçam-se as várias formas do teatro popular, dando a ele um matiz genuíno.

Diante da carência de estudos sobre o assunto, Hermilo Borba Filho realizou alguns trabalhos relevantes. O primeiro intitula-se *Apresentação do Bumba-meu-boi* e foi produzido em 1967, mas publicado apenas em 1982, pela UFPE. Esse estudo encontra-se num volume mais amplo, organizado por Lêda Alves<sup>20</sup>, em 2007, sob a denominação *Os Espetáculos Populares do Nordeste*, conforme lhe atribuiu o próprio Hermilo.

Como se infere desse título, a referida obra trata das quatro formas espetaculares que já foram citadas. Ainda que o objetivo de Borba Filho fosse a reunião, num só estudo, dos respectivos espetáculos, ele não promove um diálogo entre eles. O assunto é seccionado, pois cada manifestação espetacular é apresentada de cada vez em capítulos interdependentes. No entanto, não se pode negar o mérito dessa pesquisa, uma vez que o palmarensense consegue dialogar com os críticos aludidos nos parágrafos anteriores e traz uma novidade textual ligada ao *Bumba-meu-boi*. Essa consiste na transcrição do espetáculo pernambucano – *O boi misterioso dos Afogados*, do Capitão Antônio Pereira – feita pelo próprio Borba Filho.

Além disso, importa considerar que a parcelarização dos conteúdos, nos *Espetáculos Populares* hermilianos, priorizou apenas uma diretriz do Teatro de bonecos, haja vista a finalidade do estudo em lançar luz sobre o Nordeste. Mas convém deixar claro que, neste aspecto específico, Borba Filho simplesmente deixou de apresentar na sua integralidade uma averiguação histórico-literária de excelência, muito rigorosa e, quase exclusiva, que fizera sobre o *Mamulengo* no mundo, designada de *Fisionomia e Filosofia do Mamulengo* (1966). Nessa obra, buscam-se elementos remissivos do Teatro de bonecos na História das artes, das religiões e do teatro. Borba Filho faz um apanhado geral desde os

---

<sup>20</sup> Leocádia ou mais conhecida por Lêda Alves é a viúva de Borba Filho e tem promovido o nome e as obras do escritor, em particular, no Nordeste com apoio da Fundação Joaquim Nabuco- PE e a Funarte-RJ.



primórdios da humanidade, passando pelo Oriente até chegar ao Ocidente, com um enfoque mais detido nas produções nordestinas.

Enfim, a crítica hermilianiana é fundamental para o discernimento e a compreensão de muitos motivos e personagens, além de determinadas características literárias e culturais que se encontram plasmados nas obras do próprio crítico e nas de outros escritores nordestinos, como ocorre, por exemplo, nas peças de Ariano Suassuna e Jurema Penna.

O destaque de Hermilo Borba Filho, porém, não se restringe a sua crítica teatral. Na realidade, o palmarense dedicou sua vida a uma árdua e profícua atividade profissional (ponto, ator, diretor, encenador, crítico, professor etc) e literária (romancista e dramaturgo) em prol do desenvolvimento da Literatura Dramática do país. Desde 1932, o teatro fez parte de seu cotidiano. Mas é, a partir de 1945, na direção do Teatro de Estudante (TEP), que Borba Filho tem melhores condições para empreender esforços no sentido de renovar a dramaturgia com base em assuntos brasileiros. No TEP, ele reúne em torno de si alguns jovens, entre os quais estavam Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Joel Pontes, Tereza Leal e Ana Canen.

Outra grande contribuição de Borba Filho deve-se à fundação (1960) e desenvolvimento do Teatro Popular Nordeste (TPN), com ênfase no profissionalismo dos artistas teatrais e na divulgação dos textos (clássicos e populares<sup>21</sup>) para a população de modo geral. Nestes dois processos de expansão teatral no Nordeste, Borba Filho contou com a participação ativa de Ariano Suassuna.

Por tudo isso, os dois autores comparecem nas primeiras análises em relação aos demais dramaturgos relacionados nos inventários, uma vez que tanto o paraibano quanto o pernambucano principiam no mundo teatral com um propósito fundamental: valorizar a essência do espetáculo popular em que o auto comparece formalizado enquanto estrutura mais tradicional e “facilitadora” da mediação com o público a que se pretendia chegar e envolver no século XX.

---

<sup>21</sup> A título de exemplo, entre os diversos textos divulgados tanto no TEP quanto no TPN, sobressaem-se respectivamente: 1. *O Urso*, de Tchecov; 2. *O Segredo*, de Ramon Sender; 3. *A Sapateira Prodígiosa*, de Federico García Lorca; 4. *A Casa de Rosmer*; 5. *Quando Despertamos Dentre os Mortos e Um Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen; 6. *Haja Pau* (peça de mamulengo), de José de Moraes Pinho; 7. *Cantam as Harpas de Sião e A Pena e a lei*, de Ariano Suassuna; 8. *Édipo-Rei*, de Sófocles; 9. *O vento do Mundo e Três Cavalheiros a Rigor* (dir. Henrique Buenaventura), de Hermilo Borba Filho; *Otelo*, de Shakespeare; *A Mandrágora*, de Maquiavel; *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; *O Inspetor*, de Gogol; *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes; *Dom Quixote: O Cavalheiro da Triste Figura*, de António José da Silva, o Judeu; *O Cabeleira aí Vem*, de Silvio Rabello.

É importante ainda esclarecer que a iniciativa e atuação cimeira de Hermilo Borba Filho, na direção do TEP e do TPN, propiciou a realização de projetos<sup>22</sup> de alavancagem do Teatro brasileiro, sobretudo aqueles destinados a promover expressões da cultura popular nordestina. Com isso, favoreceu-se uma visão mais ampliada daquele teatro popular, passando a ser melhor entendido e acolhido como uma via segura da arte literária regional e nacional.

Vale dizer que o engajamento tanto de Borba Filho quanto de Ariano Suassuna na projeção regional e, também, nacional do teatro popular justifica, em boa medida, a relevância que lhes é conferida no contexto exegético das peças selecionadas. Por isso, não há estranheza no fato de Borba Filho assumir o primeiro lugar nas análises, sendo acompanhado por Ariano Suassuna e, depois, por João Cabral, muito embora esse último não se assinale naqueles movimentos teatrais.

Apesar de Hermilo Borba Filho ser uma referência imprescindível na Literatura dramática brasileira, em especial, na pernambucana, sua obra tem sido deixada à margem do cânone nacional e do crivo da Crítica balizada. Geralmente, quando se trata de seu espólio artístico, a orientação dos pouquíssimos estudos fixa-se na dimensão romanesca ou jornalística, ficando o gênero dramático em segundo plano.

No primeiro domínio, Sônia Maria Van Dijck Lima, em 1980, empreende um trabalho pioneiro, porém breve da tetralogia de romances intitulada *Um Cavalheiro de Segunda Decadência*. O foco de abordagem reside na apresentação dos contextos ficcionais. Em 1986, a pesquisadora realiza mais uma etapa de crítica hermilianiana. Seu objeto de estudo é o mesmo, porém em outra vertente de análise. Trata-se da aferição da possível homologia entre a estrutura social vigente na época e o universo romanesco hermiliano.

Por outro lado, no mesmo ano (1986), com a obra *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambucano*, Luiz Maurício Britto Carvalheira torna-se uma exceção, por dedicar-se à compreensão da dramaturgia nordestina, tendo como fulcro a atuação efetiva e pluridimensionada de Borba Filho, no âmbito do teatro popular. Em relação a isso, Carvalheira situa o pernambucano na qualidade de fundador e dirigente de edifícios teatrais [TEP, TPN, BARRACA (itinerante), Teatro de Arena (TA)]. Para além dessas funções, destacam-se ainda a brilhante carreira de Borba Filho como

---

<sup>22</sup> Em 1946, por exemplo, ele cria o primeiro Concurso de textos teatrais do TEP, tendo como exigência justamente os temas nacionais, mais precisamente, os relativos à região nordestina.

encenador de espetáculos (clássicos e populares), sua desenvoltura de tradutor de obras consagradas da Literatura mundial, os papéis de crítico, além de professor de arte e de teatro.

Antes, porém, esta investigação de Carvalheira trata, de modo panorâmico, da História do Teatro Moderno Recifense (TMR), o que implica uma revisão do passado histórico e cultural do Teatro brasileiro. Com essa retomada, procura-se lançar luz sobre a personalidade atuante de Hermilo Borba Filho no cenário dramaturgico nordestino e, do Brasil em geral, entre os anos de 1940 e 50. Para além disso, o estudioso alude ao influxo dos autos populares do *Bumba-meu-boi* e do *Mamulengo* nas obras do palmarense. Embora, o tratamento dado a este assunto seja muito simplificado, esse estudo de Luiz Carvalheira é o primeiro a atestar o valor dramaturgico de Borba Filho de forma ampliada. A obra de Carvalheira ainda mostra, por indícios, a presença do auto integrado nos espetáculos populares do Nordeste.

Outro trabalho a mencionar, em relação ao uso do auto e sobre o engajamento de Borba filho na revitalização da cultura nacional, deve-se a Sônia Valério Marinho Lúcio que propõe sua dissertação de Mestrado, *Hermilo Borba Filho, no palco ou nos livros: a linguagem das máscaras*, em 1989, na UNICAMP. Na realidade, a pesquisadora procura inserir o escritor na geração do romance regionalista dos anos de 1930, apontando-o como um indivíduo de ‘resistência política’ (1989, p. 13) sobretudo ao que se refere ao conteúdo de suas últimas obras. Muito embora, a crítica de Sônia Valério esteja direcionada para as narrativas, esse trabalho é o primeiro referencial teórico de tentame associativo da literatura hermiliana ao teatro de Gil Vicente. A análise centra-se nos elementos caracterizadores da tradição popular que, possivelmente, foram utilizados pelo pernambucano ao compor a sua novela *Os Ambulantes de Deus*. Entretanto, a objetivação crítica é superficialmente alcançada, visto que a autora apenas alude ao auto em alguns de seus caracteres estéticos (personagem-tipo, alegoria, sátira) e ao tema da purgação anímica. Nesse caso, a pesquisa apenas indicia os remanescentes medievais do auto sem que haja uma efetiva confrontação dos textos.

Sem menosprezo destas primeiras contribuições acadêmicas, a pedra de toque no reconhecimento da imprescindível presença de Borba Filho na modernização do teatro brasileiro é a tese *Fora de Cena, no Palco da Modernidade*, de Luís Augusto Passos da Veiga Reis cuja defesa deu-se em 2008, na Universidade Federal de Pernambuco. Nesta produção acadêmica, descortina-se o pensamento teatral do dramaturgo pelo recorte

jornalístico através da *Coluna Fora de Cena*<sup>23</sup> em que são priorizados os escritos de Borba Filho, em particular, aqueles “últimos da década de 1940 e os primeiros da década de 1950” produzidos no Recife (REIS, 2008, p. 17).

Para compreendermos esta concepção de ‘pensamento teatral’ adotado por Luís Reis, é necessário reconhecer que se trata de uma expressão polissêmica de grande abrangência. Na verdade, ela designa simultaneamente “as influências, as motivações e as consequências de ações que deram feição à trajetória de Hermilo no universo do teatro” (REIS, 2008, p. 17). No trato específico da Literatura, o estudioso aborda algumas peças, romances e a única novela de Borba Filho, já citada. No entanto, tal como sucede no trabalho de Sônia Valério, a presente exegese não confere o primeiro plano à abordagem crítica das peças teatrais. Daí resultem, apenas, algumas considerações pontuais, restringindo a interpretação à estrutura de superfície textual.

De modo abreviado, a investigação de Luís Reis está integrada num conjunto de artigos e de ensaios apresentados na primeira Semana Hermilo Borba Filho, em 2002, tendo sido publicados apenas em 2011. Este evento científico e cultural quanto à publicação da coletânea intitulada *Hermilo Borba Filho e Dramaturgia: Diálogos pernambucanos* é resultante de um projeto arrojado de alavancagem de iniciativas do Centro de Estudos e de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo- Hermilo (CEFPACH), enquanto instituição de fomento à formação e pesquisa de artes cênicas, no Recife.

Ainda nesse contexto, não podemos olvidar o estudo do professor e Doutor em Artes, Anco Márcio Viera Tenório, em que Hermilo Borba Filho é considerado regionalista e modernista. Esta visão bipartida sustentada pelo crítico apoia-se na tradição local de que Borba Filho soube tirar melhor proveito e no seu “interesse pela cultura urbana”. No entanto, não se trata de uma fixação de fronteiras entre o regional e o moderno. Ao contrário, o escritor pernambucano consegue, com invulgar criatividade, transitar entre um espaço e outro. Ressalvadas as diferenças, para Anco Márcio<sup>24</sup>, nesse domínio, Borba Filho aproxima-se de Gilberto Freire, talvez, pela sua notória influência na disseminação do regionalismo

---

<sup>23</sup> Esta Coluna jornalística foi criada por Borba Filho em 1947 e mantida até 1951, no jornal do Recife *Folha da Manhã*.

<sup>24</sup> VIEIRA, Anco M. T.; LEITE, João D. A ; REIS, Luís A. P. *Hermilo Borba Filho e Dramaturgia: Diálogos pernambucanos*. Prefácio de Lúcia Machado (org.). Recife: Prefeitura do Recife/ Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011. [Formato PDF- original cedido por Anco Márcio, abr., 2011, quando o texto ainda estava no prelo].

desde a metade de 1920. Em contrapartida, Oswald de Andrade é considerado um dos paradigmas da modernidade do dramaturgo.

Apesar deste exíguo aparato crítico, as publicações em torno de Borba Filho e sua obra têm procurado inscrevê-lo, ou melhor, requalificá-lo na História Literária Brasileira, conferindo-lhe a sua grandeza estético-estilística. E, por conseguinte, inseri-lo no panteão dos cânones, assim como já estão Ariano Suassuna, João Cabral e tantos outros autores, seja no campo dramático, épico ou lírico.

Nesse direcionamento e para compreender mais de perto a formação do teatro hermiliano, fiz duas entrevistas em 2011, no Recife. A primeira<sup>25</sup> realizada, em maio, com Lêda Alves – viúva do escritor. De entre os assuntos tratados, o principal assentou sobre o acervo pessoal de Hermilo. Tive acesso integral aos documentos colecionados à exceção de *A Bomba da Paz* – peça execrada pelo próprio dramaturgo e que a viúva faz questão de resguardar. Contabilizados os documentos, recolhi mais de uma centena entre fotografias, recortes de jornais, notações de peças, artigos, cartas, distribuídos em pastas cuidadosamente enumeradas e de acordo com o historial de vida e de profissão do autor.

Já a segunda entrevista realizou-se em julho daquele ano. O entrevistado era Ariano Suassuna. Na época, ele atuava como Secretário da Cultura do Recife e residia em seu casarão em Casa Forte-Re. Durante a conversa, o escritor falou-me com nostalgia de Borba Filho, revelando o influxo direto do palmareense em sua carreira profissional de dramaturgo.

Suassuna comentou ainda sobre um auto de Gil Vicente que lera, gostara e relera bastante, lembrando-se, mais precisamente, da “fogosa Lianor Vaz”, como assim ele definiu, sorrindo, a personagem do *Auto de Inês Pereira*. Além dela, vieram à baila as figuras dos diabos do *Auto da Lusitânia* e das *Barcas*. Assim, por um bom momento, outras lembranças, entrecortadas de risos e de alguns comentários elogiosos aos textos do autor português, foram surgindo. Entre um riso aqui, uma pergunta ali e uma boa resposta acolá, Ariano esclareceu a apropriação que fez, de modo deliberado do auto e da estética vicentina como recursos compositivos, especialmente, do *Auto da Compadecida*.

Vimos que, muito diferente, da fortuna de Hermilo, a de Suassuna tem se ampliado nas últimas décadas, o que se pode também afirmar sobre a de João Cabral. Em

---

<sup>25</sup> Veja-se o Anexo B.

ambos os casos, os estudos tendem a seguir o mesmo direcionamento genológico, dividido entre a produção poética e teatral. Há ainda a considerar a narrativa<sup>26</sup> suassuniana.

No sentido de complementar e atualizar o estado da arte do paraibano, é oportuno ainda que sejam levadas em consideração algumas dissertações de Mestrado pontuais que tratam, de maneira específica, da dramaturgia do autor relacionada com a Tradição do auto e foram defendidas entre os anos de 2004 a 2018.

A primeira delas – *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna – decorreu em 2006, na Universidade Federal do Ceará (UFCE), de autoria de Rubenita Alves Moreira. O estudo analisa os aspectos residuais constantes no *Auto da Compadecida*, em relação à origem medieval, à *commedia dell'arte* ou ao próprio Nordeste (mitos, lendas e literatura de cordel).

A segunda dissertação intitulada *os Autos da Barca do Inferno, da Barca do Motor fora da Borda e da Compadecida sob a óptica da moralidade*, de Valéria Marcelino Ferreira, apresentada na Universidade de São Paulo(USP), no ano de 2008, traça um paralelo entre as peças dos portugueses Gil Vicente e Luís Sttau Monteiro, além do brasileiro Suassuna, para identificar as características comuns à crítica de costumes, na perspectiva moral e religiosa.

Por sua vez, Elizabeth dos Santos Fiedler, em 2010, sobressai-se com a terceira investigação, sob o título *O teatro como metáfora e alegoria da vida*, cuja leitura incide sobre *A Pena e a Lei*, e objetiva “apreender na peça teatral a representação alegórica da vida”, mostrando, em contrapartida, que o texto suassuniano apresenta características da cultura popular nordestina — o *Mamulengo*, o *Bumba-meu-boi*, ditados e canções populares.

No ano de 2010, também tem destaque a quarta pesquisa denominada *Pecado, castigo e redenção em A Pena e a Lei de Ariano Suassuna*, de Mayla Sousa Cruz Homem, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). A dissertação centra-se nos aspectos religiosos existentes na peça. No entanto, a literatura popular passa também pelo crivo da autora.

Abordando, também, a cultura popular brasileira, a quinta dissertação – *O Arlequim Nordestino: as personagens-palhaço de Ariano Suassuna* – é apresentada em 2012 por Romina Quadros Borba, na Universidade Estadual de Campinas. A estudiosa observou

---

<sup>26</sup> Em dezembro de 2007, a família do escritor ( falecido em 2014) lançou o inédito *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*.

os elementos culturais populares ligados aos traços estéticos do teatro suassuniano que remetem para possíveis reminiscências medievais e renascentistas. De modo semelhante, Romina volta-se para as personagens narradoras, como ilustra o palhaço do *Auto da Compadecida*, as quais vê derivações do Arlequim da *commedia dell'arte*.

Com um título bastante longo, a Tese - *A representação da morte, do julgamento e da salvação no Teatro medieval português de Gil vicente e seus aspectos residuais no Teatro contemporâneo brasileiro de Ariano suassuna*, de Francisco Wellington Rodrigues Lima, defendida em 2018, na Universidade do Ceará, é o trabalho mais recente que se tem notícia sobre a Literatura dramática vicentina comparada à de Suassuna. Pela via da Teoria de Residualidade Cultural e Literária proposta por Roberto Pontes (2006), o autor entende as representação da morte, do julgamento e da salvação constituídas por Gil Vicente, sobretudo nos autos das *Barcas*, *Alma* e *História de Deus* como resíduos mentais que se encontram presentes no *Auto da Compadecida*, na *Farsa da Boa Preguiça* e nas *Conchambranças de Quaderna*, de Ariano Suassuna. Em boa verdade, a referida Tese firma-se nos mesmos lugares-comuns e temáticos já apontados por outros estudiosos. Portanto, não traz um assunto essencialmente novo. A contribuição e a novidade desse trabalho repousam na aplicação teórica da residualidade, para demonstrar comparativamente que Suassuna serve-se da memória coletiva de povos e culturas distantes, dentre as quais aquela conseguida por Gil Vicente, com base nos substratos medievos.

Entretanto, discordo da conclusão final do autor quando afirma que “na cultura e na Literatura nada é original, tudo é residual”, como afirmara antes Roberto Pontes (2006). Ora, essa conclusão contradiz o que o próprio Francisco admite em parágrafos anteriores sobre a mesclagem residual dos temas da morte, do julgamento e da salvação à nossa cultura, ao longo dos tempos, num “processo complexo de hibridação cultural” de que se serviu Suassuna para fazer suas próprias composições, atualizando e recriando histórias que se foram também modificando de geração em geração. O fato de uma dada obra basear-se em temas já consagrados, apresentar, como prefere o autor, resíduos de uma tradição não invalida, de forma alguma a originalidade desta mesma obra.

Thomas S. Eliot (1919) e Harold Bloom (1991) demonstraram, cada um a seu modo, que o fato de o escritor jovem apoiar-se nos modelos predecessores para criar a sua própria poesia não o faz menos original. Tudo dependerá de sua criatividade imaginativa ao apropriar-se ou distanciar-se dos mestres do passado. Por isso mesmo, entendo que o rastro

( e não resíduo) formal ou temático legado deve ser o ponto de partida para construção de outras obras e não o seu fim último, como preconiza o autor da tese em pauta. A originalidade de quaisquer obras literárias é alcançada justamente pelo que se faz com os aspectos legados, ou melhor, pelo modo inédito de cada um em revitalizar as tradições sejam de natureza estéticas, temáticas, estilísticas, religiosas, culturais etc.

Em suma, todos esses estudos (e os não mencionados) indicam o processo de atualização e permanência de Ariano Suassuna no centro de interesse dos acadêmicos brasileiros. Por ora, as pesquisas apresentadas são suficientes para corroborar os objetivos aqui propostos. Com efeito, faz-se necessário alterar a direção do foco, passando-o para os demais escritores investigados. Em primeiro lugar, vem João Cabral.

A qualidade e o rigor literário de suas composições poéticas e teatrais tornam este poeta pernambucano um dos melhores escritores brasileiros cujo labor é reconhecido internacionalmente. Entretanto, a dramaturgia não é o campo genológico mais explorado por Cabral de Melo Neto. Aliás, ele ingressa no teatro por ter sido pedido por Maria Clara Machado que se lhe fizesse uma peça em que houvesse questões nordestinas. Com isso, surge o teatro “de encomenda” a exemplo de Gil Vicente ao produzir o seu segundo auto em atenção à solicitação de Dona Leonor de Lencastre, a “rainha velha” como era conhecida em Portugal. O mais interessante dessa situação é o fato de o auto ter sido escolhido por Cabral como forma modelar de seu texto poético-teatral: *Morte e Vida Severina*: auto de Natal pernambucano (1955). Apesar dessa obra ter sido rechaçada por aquela diretora, postergando-lhe o sucesso, aquele auto fora, mais tarde, reconhecido e premiado. Além disso, o texto tornou-se longa-metragem do cinema (embora não tenha repercutido tão bem como o *Auto da Compadecida*) e foi ainda adaptado para os quadrinhos, chegando ao alcance do público popular.

Apesar de não ter a mesma expressividade e popularidade do *Morte e Vida Severina*, o *Auto do Frade* (1984) é a segunda e última incursão do poeta na seara teatral. Bastantes coisas e pontos de vistas já foram apresentados sobre a primeira peça, porém há sempre um motivo, um detalhe, um aspecto que pode ser revisto, repensado, alterado ou reforçado. É justamente nessa linha de pensamento que apresento a personagem Severino por suas identidades teológicas e a dança da morte que o acompanha durante seu retiro para o Recife. Em contrapartida, o segundo auto não tem a mesma preferência. Isso talvez seja explicado, em parte, pelo conteúdo bastante específico: a vida e trajetória de Frei Caneca no



Brasil. Embora seja um auto nordestino, o *Auto do Frade* não integrará a exegese, uma vez que ele não corrobora alguns objetivos traçados, que têm implicações diretas na formatação e desenvolvimento do último capítulo.

Este critério seletivo segue a estratégia anterior, tendo em vista que priorizei as produções intelectuais que me permitissem estabelecer limites estético-estilísticos, culturais e ideológicos entre as obras, para efetivar os devidos confrontos dialógicos tanto no nível da Literatura quanto da própria Crítica. Entretanto, diferente do que vinha fazendo, apenas citarei os nomes dos principais estudiosos cabralinos, posto que na secção dedicada ao pernambucano faço um breve histórico crítico- bibliográfico, o que, sem dúvida, dispensa maiores delongas nesse momento.

Esse histórico pode ser tomado em dois blocos. O primeiro reúne pesquisadores brasileiros antigos e novos que se dedicaram ou a *Obra Completa* ou a parte dela, entre os quais sobressaem: Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Lauro Escorel, Antônio Carlos Secchin, Zila Mamede, Haroldo de Campos, Félix Ataíde, Marly de Oliveira, Ricardo de Carvalho, Helânia Cunha de S. Cardoso, Danúbia Tupinambá, Eli Brandão, Nylcea Pedra . Por outro lado, no contexto espanhol, surge o segundo bloco composto por Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate e Nicolas Extremera Tapia.

De modo geral, os dois grupos tratam do influxo da Tradição ibérica, principalmente a de origem hispânica, na produção literária de João Cabral. Nessa busca de fontes, interessam, particularmente, os indícios das tradições que permeiam *o Morte e Vida Severina* revelados pelo próprio João Cabral em entrevistas dadas, por exemplo, a João Alexandre e Antônio Carlos das quais Marly de Oliveira<sup>27</sup> aproveitou na introdução do volume *Obra Completa* do escritor, editada pela Nova Aguilar, em 1994. Desses indícios, é preciso considerar *o Cantar de Mio Cid*, *o romance do Conde Arnau* e alguns autos de Gil Vicente.

No âmbito de sua tese<sup>28</sup>, em 2005, por exemplo, Danúbia Tupinambá discute os temas – da morte e da peregrinação em termos de semelhança e variações entre os teatros de Cabral e de Gil Vicente. Cinco anos mais tarde, Nylcea faz uma revisão crítica da obra de Cabral, além de discorrer sobre a influência do *Cantar de Mio Cid* no contexto do *Morte e*

---

<sup>27</sup> Marly é a viúva de João Cabral.

<sup>28</sup> Título da tese: *Morte e Vida em Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto*. USP, 2005.

*Vida Severina*, tem por base ainda a tradição popular e segue o percurso adotado pelos espanhóis já citados. Numa outra direção, porém ligado às origens cabralinas ainda se destaca Eli Brandão, em 2007, ao tratar da relação da tradição bíblica com o *Auto de Natal pernambucano*. Em especial, esse trabalho forneceu alguns subsídios para a composição da minha secção Identidades Teológicas de Severino, no último capítulo.

Encerrado o tratamento crítico cabralino, vale ressaltar que esse olhar difere-se bastante quando se trata dos demais escritores de autos no país, ainda que haja uma tímida movimentação contrária no sentido de divulgá-los como demonstram alguns estudos específicos, a exemplo os de Márcio Coelho Muniz a lançar luz sobre as peças de Maria de Lourdes Ramalho, Jorge de Sena e Arayton Júnior. Ou, a exemplo, das iniciativas da SBAT. Apesar dos esforços, nem todos os leitores podem ter acesso ao seu acervo, uma vez que, para isso, é preciso comprar as peças a preços variados. Essa circunstância contribui para que muitos autores permaneçam anônimos e distantes do público.

Por isso, integro um número razoável de peças no *corpus* mínimo de análise, no sentido de torná-las conhecidas. Assim, no percurso dessa investigação, seguem as de Benjamim Santos, Maria Natividade Cortez, Jurema Penna, Altimar Pimentel, Luis Gutemberg, Everaldo Norões, Francisco Assis Lima, Ronaldo Brito, Clotilde Tavares, Carlos Jehovah e as de Esequias Araújo.

O nome do piauiense Benjamim Santos pode ser equiparado ao de Borba Filho e de Ariano Suassuna, sobretudo por sua militância nos movimentos culturais de renovação do Teatro nacional e do reconhecimento da dignidade da arte dramática popular nordestina, na década de 60, particularmente em Pernambuco. De igual modo, Maria Natividade Cortez engaja-se em Natal-RN; Jurema Penna, na Bahia e Altimar Pimentel, na Paraíba. Por sua vez, Luís Gutemberg também militou em prol de transformações que favorecessem a nossa cultura em geral e dramatúrgica, sobretudo na Capital do Brasil – Brasília, muito embora tenha concentrado os seus esforços na carreira jornalística.

Em contrapartida, se juntarmos a esse rol de escritores os cinco demais dramaturgos, é possível dividi-los em três grupos. No primeiro, reúnem-se dois cearenses e um pernambucano que há mais de doze anos são destacáveis na escritura e reescritura do *Baile do Menino Deus* – um auto-espetáculo, que se representa desde então em Pernambuco, nas vésperas do Natal. No segundo bloco, o destaque vai para a paraibana Clotilde Tavares e os potiguares Moacyr Cirne, Nei Leandro de Castro, Paulo de Tarso C. Melo e Marize Lima

de Castro que, semelhantes aos primeiros, são escritores de espetáculos natalinos, porém para representação em Natal, no Rio Grande do Norte. No último e terceiro grupo, integram os baianos Carlos Jehovah de B. Leite e Ezequias de Araújo Lima que, em parceria, escreveram o *Auto da Gamela* cujo espetáculo foi adaptado, em Vitória da Conquista-BA, pelo jovem ator e diretor ( já falecido) Roberto Abreu, rendendo-lhe o Prêmio Braskem.

Ainda que conhecidos do público nordestino principalmente, esses dramaturgos ainda não logram um êxito satisfatório em termos de atenção crítica. Conseqüentemente, não há muito o que apresentar em relação às produções intelectuais já realizadas sobre as suas obras, ou melhor, sobre seus os autos de Natal, sobretudo.

Dentro desta escassez documental, o livro *Teatro Dialógico*: Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro – produto da tese de Francisco de Assis de Sousa – na área da História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), editado em 2017, é o melhor que o mercado acadêmico oferece-nos atualmente. Fundamentado em teóricos como Roger Chartier e Peter Burke, o autor fala da trajetória do dramaturgo parnaibano nos fatos correspondentes aos estímulos culturais relativos à ascensão do Teatro brasileiro, seja na ordem das produções de peças, de encenação, de direção, de sonoplastia e iluminação, enfim em todos os setores relativos à dramaturgia escrita e espetacular.

Sob outro enfoque, em *Três fios de bordado de Jurema Penna*: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana<sup>29</sup>, Isabela Santos de Almeida (2011) disserta sobre o papel desempenhado pela baiana na sua condição de atriz no período da Ditadura Militar, bem como faz uma leitura filológica percuciente de algumas obras. Dessa produção, o *Auto da barca do rio das lágrimas de Irati* tem lugar relevante na medida em que se trata de um texto com muitas marcas intertextuais, entre as quais podem ser entrevistados os lastros de Gil Vicente, João Cabral e outros.

Convém ressaltar que, no âmbito teórico do teatro brasileiro, de maneira geral, apoiar-me-ei em Décio Almeida Prado, Sábato Magaldi. Quanto aos estudos do teatro nordestino priorizarei os trabalhos de Edwaldo Cafezero, Carmem Gadelha e Joel Pontes. No trato hermenêutico, serão úteis trabalhos interdisciplinares, como os preceitos de Mikhail

---

<sup>29</sup> Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras e linguística, da Universidade Federal da Bahia ( UFBA).

Bakhtin e de Peter Burke que, respectivamente, estudam a cultura popular medieval e moderna; os conceitos fundamentais da poética, de Emil Staiger; os conceitos de *mimese*, sob a ótica da pós- modernidade de Linda Hutcheon e da tradição e ruptura de Maria Luíza Ferreira Laboissère de Carvalho; a crítica do imaginário proposta por Gilbert Durand. De modo específico, no tratamento das peças vicentinas, adotarei precipuamente os estudos de Cardoso Bernardes.

Partindo dessas orientações, seguirei o método histórico-descritivo, nos três primeiros capítulos e o crítico-hermenêutico e comparatista no quarto e último. Nessa perspectiva, a tese será dividida em duas partes. Cada uma conterá dois capítulos a saber:

No primeiro, aduzirei sobre algumas considerações a respeito do conceito ambivalente de Tradição; em seguida, delimitarei a dinâmica da Renovação enquanto procedimento operativo de ressignificação permanente do patrimônio imaterial. Para discutir tais assuntos, recorrerei à teoria da influência de T. S. Eliot e Harold Bloom. No final do capítulo, farei um breve histórico da Tradição do Teatro medieval, priorizando alguns conceitos do auto, bem como de suas características fundamentais.

No segundo capítulo, apresentarei um sumário factual, histórico e literário do teatro de Gil Vicente com o fim de demonstrá-lo uma expressão renovada das matrizes medievais. Para empreender essa dialogia entre Tradição medieval e vicentina, lançarei mão dos *Autos da Visitação*, do *Pastoril Castelhana*, dos *Reis Magos*, da *Sibilia Cassandra*, da *Alma*, das *Barcas do Inferno*, do *Purgatório* e da *Glória*, da *Exortação da Guerra*, da *Feira*, da *Romagem dos Agravados*, da *Floresta de Enganos* e outros que se fizerem necessários no decorrer do estudo. Essa seleção textual reside na progressão da escritura de Gil Vicente e de seu aperfeiçoamento em termos de resgate e renovação formal e semântica dos elementos caracterizadores da tradição medieval antecessora.

No terceiro capítulo, primeiro da segunda parte, apresentarei um sucinto panorama da História Cultural do Nordeste, partindo da fundação de Olinda como Capitania Geral da Corte Lusitana, no século XVI, com a finalidade de demonstrar a relevância do Estado de Pernambuco no âmbito da formação das sociedades brasileiras e suas manifestações artístico-culturais. Dentro desse panorama, tratarei do teatro jesuítico e da evolução da Tradição do auto no século XVI até o século XX. Finalmente, abordarei a presença do auto nas expressões espetaculares nordestinas, em especial, no *Reisado*, no *Pastoril*, no *Bumba -meu-boi*, *Mamulengo* e *Fandango*.

No quarto capítulo, farei o inventário de todos os autos brasileiros recolhidos em pesquisas bibliográficas, em campo e em ambientes virtuais, observando o período compreendido entre o ano de 1948 até 2018. Cada inventário será distribuído em tabelas determinadas, sendo diferenciadas pelo século de publicação em que as peças foram publicadas, bem como pela presença ou não do termo auto nos títulos ou nos subtítulos. No último quadro, é relacionada a maioria dos nomes de autos cuja versão básica esteja apenas no nível espetacular. Terminado este levantamento do acervo brasileiro, passarei ao cerne dessa investigação: o tratamento hermenêutico do *corpus* mínimo, já citado anteriormente, para evidenciar a presença e permanência do rastro da Tradição do auto nos vários contextos dramáticos populares de várias partes do Nordeste, dando maior ênfase para os de Pernambuco. Consequentemente, a exegese visa demonstrar que houve transculturação significativa dos elementos tradicionais do auto, sejam de base medieval ou vicentina para o Teatro Moderno Brasileiro de cariz popular. Na realidade, aquela transposição revelar-se-á um procedimento, quase natural, entre os dramaturgos brasileiros, sendo frequentes os temas da Paixão de Cristo, do Natal, da Morte, do Julgamento, da Salvação, da Condenação, porém o evento natalino ganha primazia nas obras do Nordeste.

Enfim, com esta divisão capitular e os conteúdos nela desenvolvidos, pretendo favorecer o reconhecimento de autores brasileiros que ainda não fazem parte da listagem canônica e, por consequência, promover a circulação de suas peças teatrais no meio acadêmico, oportunizando a divulgação e recepção do texto popular no campo erudito nacional. Com efeito, visio incentivar o estudo literário do auto dentro e fora do espaço nordestino e demonstrar a presença incontestada e dinâmica dos rastros da Tradição medieval e vicentina nas produções brasileiras.

Desse modo, busco fixar muitas vozes desconhecidas do grande público e, em parte, relegada pela Crítica, por meio da valorização de poéticas de autores singulares que participam da e promovem a evolução da Literatura e da Cultura popular brasileiras.

Por fim, espero corroborar a valorização, mais e melhor, da Arte e da Linguagem que promanam genuinamente “do povo, pelo povo e para o povo,” como diria Hermilo Borba Filho.

# 1. TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO NO TEATRO MEDIEVAL

Mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que [este entendimento] de si mesmo não pode revelar.

T. S. Eliot, 1919, p.41 (interpolação nossa).

## 1. 1. Conceitos Fundamentais

Tradição (do étimo latino *traditio* – onis) em cujo sentido encerra-se a ideia de transigência, de modificação contínua, de adaptabilidade temporal. Nesse aspecto etimológico, Tradição refere-se aos atos pessoais ou coletivos de transmissão oral de fatos, de valores, de princípios espirituais, de preceitos dogmáticos, de ideias em gerações sucessivas ou de uma sociedade para outra.

No entanto, com o passar dos séculos, a palavra tradição tornou-se de uso muito amplo, podendo ser considerada em várias perspectivas semânticas, indo desde o sentido inicial de entrega, de ensino, passando pela noção de conjunto de sistemas de valores e de crenças, de ideias, de normas etc. Com efeito, Tradição pode ser concebida como memória patrimonial de um povo, de uma sociedade e, ainda, uma prática cultural dinâmica das sociedades remotas ou recentes.

Tendo em vista essas considerações, entendemos Tradição em sua ambivalência semântica e simbólica (da identidade de um grupo social). Primeiro, identificamo-la como patrimônio imaterial de uma dada sociedade que se consubstancia e prevalece ao longo do tempo. Segundo, concebemo-la como sinônimo de prática cultural dinâmica, constituída e estabelecida, de alguma maneira, em processos sucessivos entre as gerações. Por conseguinte, tanto em um aspecto quanto no outro, haverá Tradição sempre que houver transposição material ou simbólica, literal ou modificada de fatos (reais ou ficcionais), de sistemas culturais, de valores humanos e de sistemas organizativos diversos

(administrativos, econômicos, políticos etc.), que distinguem gerações passadas entre si em sociedades diversas e em tempos e lugares distintos<sup>30</sup>.

Dessa forma, a presença, a permanência e o funcionamento ambivalente da Tradição são perspectivados dentro de uma lógica conceitual muito ampla. Com efeito, Tradição é memória discursiva<sup>31</sup>, histórica e coletiva, bem como é prática cultural dinâmica das sociedades remotas e contemporâneas que se apoiam em duas premissas básicas de fundo antropológico. Enquanto a primeira está ligada à fatalidade da morte, a que todos estamos condicionados irremediavelmente, o que implica uma possibilidade de desaparecerem conosco nossos bens simbólicos se estes não forem repassados às novas gerações; a segunda premissa refere-se ao fato de que uma geração necessita conhecer os princípios fundamentais que nos definem como seres gregários e culturais.

Por outras palavras, a Tradição consolida-se na busca incessante de o sujeito conhecer a si próprio, através dos processos de organização e de interação humanas diversas, assim como as várias formas de estruturação do pensamento, aliadas a seus meios de transmissão e de criação (material ou simbólica), em que as gerações predecessoras puderam se apoiar, desenvolver-se e constituir-se ao longo dos séculos, numa tentativa de compreensão articulada, que se estende de um sujeito para outro, tendo como foco o mundo circundante<sup>32</sup>.

Tradição pode ser ainda compreendida como uma constante cultural de cognição entre os indivíduos, tornada em força motriz e geratriz, que pode condicionar a propulsão de

---

<sup>30</sup> HOBBSAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

<sup>31</sup> Tratamos aqui de Tradição como memória discursiva, histórica e coletiva respaldados nos fundamentos da análise do discurso propostos por Pêcheux, Michel. *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução Bethânia Mariani et al. Campinas, SP: UNICAMP, 1983. Com efeito, “a memória inscreve-se como um conjunto de traços discursivos, como um arquivo textual da coletividade” (LEITE, Maria, 2011, p.19). Assim, “o discurso é uma prática, uma ação do sujeito sobre o mundo”, que se constitui atrelado à memória e engloba dois níveis fundamentais: “o da textualidade e a da história” (LEITE, Maria, 2011, p. 21-.22). Neste sentido, a Tradição é tudo aquilo que se materializa linguística, histórica, ideológica e simbolicamente como “interdiscursos” identitários e significativos da constituição dos sujeitos. Essa maneira de identidade significativa é construída, de modo geral, em decorrência de “formatações imaginárias que o sujeito internaliza, tomando como base os significados presentes nos vários discursos que circulam socialmente” (LEITE, Maria, 2011, p.22) e que são repassados com o decorrer do tempo.

<sup>32</sup> Para uma visão geral do assunto, vejam-se CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2006 e HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

novas realidades, de novos fatos, sendo a linguagem humana (verbal, não-verbal e transverbal) o meio de sua expressão.

Em suma, Tradição é progressão; é continuidade do que sobrevive ao passado no presente, sendo de interesse das gerações atuais e vindouras. Sob esse crivo, ressalva-se aqui um aspecto relevante que não se pode olvidar quando se analisam os processos culturais ligados às tradições: se não houver interesse das gerações atuais sobre os sujeitos, os momentos, as artes e os fatos antepassados, não haverá continuidade de uma prática cultural, não haverá memória e, sem dúvida, não haverá tradição, mas apenas ecos intercorrentes de um passado, marco inicial de uma possível tradição que não se consubstanciou como memória patrimonial de uma sociedade específica.

## 1.2 Renovação Estética

Graças ao dinamismo artístico entrevisto na História das artes, podemos pensar em retomada pragmática de tradições, de culturas, de estéticas, de motivos e assim por diante. Na realidade, só podemos falar em Renovação formal (reconfigurações atualizadas) de uma dada arte, de um contexto literário específico se nos ativermos “à presença do passado daquela arte (traços essenciais) no presente.” (ELIOT, 1919, p. 40).

Nesta condição específica, lembremo-nos dos ensinamentos de José M<sup>a</sup>. Díez Borque (1996) ao referir-se ao dinamismo entre as vias medieval e a renascentista realizado por Juan del Encina no rústico-pastoril ibérico, levando-se em conta, mais adiante, a projeção desse aspecto nos autos sacramentais:

*Encina, al optar por la vida como apoyo de la literatura, hace converger, en certo modo, una vía medieval y una vía renacentista al acudir a los prestigios previos de lo clásico y lo bíblico. No podía encontrar en los pastores de Alba de Tormes, en la vida de la mesta, un perfil cultural dignificador desde la contemporaneidad, por lo que no es mérito de quienes cuidan ovejas, sino el de las personalidades bíblicas o clásicas a ello asociadas, el que le sirve para dignificar lo rústico-pastoril desde la vida. Por una transmutación temporal justifica la presencia de la vida rústica – con toda la estilización que se quiera – en su obra (GARCIA VARELA (dir.), 1996, p. 15).*

Díez Borque, nesse caso, deixa implícita a concepção de que uma obra pode ser considerada renovada quando ela transcende o ponto de partida do qual se valeu, ou seja, ultrapassa a Tradição literária anterior, surgindo como uma estética autônoma, inovadora,



seja do ponto de vista morfológico ou semântico, a constituir outro tipo de Tradição artística. Não temos dúvida de que o pastoril, por exemplo, compulsado nas obras de Juan Del Encina seja tradicional. No espaço português, por exemplo, Gil Vicente reelabora esse paradigma e cria o seu primeiro auto (brevíssimo) de ambientação pastoril. Com isso, altera não só a dinâmica do auto salmantino, mas também a Tradição teatral ao transpô-lo, em caráter renovado, para a cultura portuguesa. Lembremo-nos de que o tradicional tema natalino foi reconfigurado por Gil Vicente à luz de um fato histórico: o nascimento de um príncipe. No entanto, esse fato serviu de pretexto para a primeira expressão ousada do gênio artístico do dramaturgo ao apresentar-se como pastor desajeitado ao encontrar o Menino real. Mas a figura emblemática do pastoril lusitano tornou-se clara em Gil Térron. Com o *Auto Pastoril Castelhana*, Gil Vicente desenvolve aquela forma tradicional e a recontextualiza conforme a sua consciência e conhecimentos estéticos, estilísticos e teológicos. Trata-se, portanto, de um procedimento de reelaboração da matéria enciniana como processo criativo da poética vicentina em que os mitos bíblicos da Anunciação e da Natividade são ressemantizados em novas constelações imagéticas e simbólicas.

Nessa perspectiva, a renovação estética pode ser considerada uma irrupção da Tradição Literária anterior como modelo de novas tradições artísticas em contextos histórico-culturais diversificados e distintos. Em contrapartida, a Renovação artística pode ser ainda entendida como uma descontinuidade das tradições anteriores.

Nesse domínio, podem ocorrer tentativas de superação literária pelos escritores contemporâneos a partir do desvirtuamento dos referenciais canônicos. Harold Bloom (1991) é taxativo nesse sentido. Para o crítico norte-americano, o desvio do passado é fundamental para a sobrevivência poética. Trata-se, na verdade, de uma espécie de “combate criativo” em que se cifra a “angústia da influência”. Segundo Bloom (1991, p.24-27), esse procedimento de combate pode ser articulado, tendo em vista seis pressupostos revisionários e de superação: *Clinamem*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonização*, *Askesis* e *Apóphrades*.

A primeira via de superação, *Clinamem*, trata do desvio de seus precursores que o poeta jovem empreende. Na verdade, em tal comportamento ocorre uma desleitura (*misreading*) do modelo precursor. Nesse caso, o efebo “luta contra os seus grandes precursores, procurando contradizer, distorcer, lacerar, enfim, o legado poético de que ele é filho” (SILVA, Vitor, 2011, p. 263-264).

Tomado de empréstimo a Lacan, o termo Tessera é adotado por Bloom (1991, p.26) enquanto “conclusão e antítese.” Por outras palavras, a obra precursora é complementada antiteticamente na obra nova em que o poeta jovem acrescenta um sentido ainda impensado à produção antepassada.

A terceira forma de revisão, *Kenosis*, constitui “um movimento na direção de uma descontinuidade em relação ao precursor.” (Bloom, 1991, p.26). Trata-se de uma ruptura considerada similar aos mecanismos de defesa empregados contra à “compulsão, à repetição”, conforme se estuda na Psicanálise.

Por sua vez, a *Demonização* pressupõe um movimento na direção de um contra-sublime personalizado em reação ao sublime do precursor.” (Bloom, 1991, p.26). Na realidade, opera-se um deslocamento em que o poeta efebo empreende no sentido de sua própria individuação. Assim sendo, a unicidade da obra anterior é dissolvida por um processo de generalização.

Encerra as proporções bloomianas aquilo que o crítico chama de “regresso aos mortos” ou *Apófrades*. Nesse estágio, o poeta efebo sustenta a sua própria produção. Desse modo, “a conquista do novo poema no-lo faz parecer não como se o precursor o estivesse a escrever, mas como se o próprio poeta posterior tivesse escrito a obra característica do precursor”(BLOOM, 1991, p. 27).

Cada uma dessas motivações caracteriza-se por um grau de afastamento estético em relação aos modelos precursores. Independentemente da modalidade desviante, a finalidade da nova escritura é a da sobreposição literária. Nesse sentido, os fios antepassados são desfeitos para que sejam compostas outras e novas meadas artísticas. Com efeito, surgem obras muito diferenciadas e distantes das matrizes que as originaram.

Em contrapartida, a relação estabelecida entre obras e autores nem sempre é angustiada ou ansiada como Bloom preconiza como sendo uma resposta à influência do antecessor, o que nos remete para o pressuposto de T. S. Eliot (1919, p. 17) de que o fenômeno literário ocidental é “um continuum” de cultura desde Homero, seja no sentido temporal, ou atemporal, ou os dois simultaneamente.

Na realidade, o processo de assimilação da Tradição literária reside na consciência do passado no presente de forma positiva, nem sempre angustiada e de combate, mas como entende António Pinho Vargas (2009, p. 4): “uma influência benévola do mestre e uma resposta admirativa do discípulo”, o que, ao nosso ver, pode ser considerada, ainda,

uma retomada entusiasta da admiração do novo escritor por tradições e obras precedentes e com as quais se pode manter uma dialogia genológica, linguística e semântica. Assim, “as passagens mais individuais de obra nova, podem ser aquelas, em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam vigorosamente sua imortalidade” (ELIOT, 1919, p. 17).

Na realidade, se a Tradição estética anterior serve como pilar de sustentação à feitura de outras obras, a Renovação literária permite uma readaptação artística, uma não repetição literal do que antes figurava como padrão de referência, tanto no campo estético quanto no temático.

Por outras palavras, a Renovação formal está embutida na própria Tradição literária como germe de superação e de evolução da própria Arte. Se assim não fosse, não teríamos uma Cultura Literária Universal, mas fragmentos esparsos de textos. Dessa forma, Tradição e Renovação correspondem à dupla face de uma mesma prática cultural e artística em que se dinamizam os elementos literários de uma ou de várias obras anteriores para se produzirem obras novas em novos contextos histórico-culturais e em sociedades distintas.

Nesta medida da força influente da Tradição, o Teatro medieval é revisitado nessa tese em seus elementos fundamentais que serviram de matrizes morfológicas e semânticas para novos processos dramáticos após a Idade Média.

É ponto assente que Gil Vicente insere-se neste contexto tradicional. Contudo, parece-nos que ele bebeu da fonte medieva sem se deixar levar pelo recalque, por assim dizer, da angústia da influência, como diria Bloom. Em boa verdade, a vasta fortuna crítica vicentina permite-nos afimar que a *Copilaçam* constitui-se a partir de processos de assimilação e de readaptação de paradigmas teatrais que antecederam o século XVI e sobrevieram naturalmente ao fazer teatral do dramaturgo lusitano. Este retoma os vários modelos, como o fez, por exemplo, com os autos pastoris salmantinos e recria-os à luz de sua inovadora poética dramatúrgica, inaugurando a sua própria Tradição literária. Por outras palavras, Gil Vicente busca na Tradição medieval os seus paradigmas estéticos e também temáticos, porém os transcende, à luz de seu próprio tempo, e cria seus próprios modelos dramáticos cujos textos são estruturados a partir de uma referência genológica genérica: o auto.

Apesar da distância espaço-temporal e também literária, no Brasil, observa-se procedimento semelhante entre os vários autores brasileiros que se dedicaram à escritura de autos do século XX para cá. Assim como Gil Vicente recorreu à bacia medieva para compor

suas peças, Ariano Suassuna, João Cabral, Hermilo Borba Filho, Bejamim Santos, Altimar Pimentel, Jorge de Sena, Cecília Meireles, Ronaldo Brito, Jurema Penna, Clotilde Tavares, Edison Cavaleiro e inúmeros outros, também aproveitaram daquela Tradição e dela extraíram elementos literários e extraliterários para usá-los enquanto incrementos compositivos fundamentais, sem que se alijasse o influxo dos predecessores. Além disso, é interessante notar que Gil Vicente torna-se paradigma para as produções brasileiras.

Podemos afirmar que, tanto no caso vicentino quanto no brasileiro, a retomada da Tradição antecessora como procedimento de renovação artística segue o princípio básico difundido pela poética da pós-modernidade em que a *mimesis* é vista como uma representação processual da realidade e não uma imitação pura conforme a visão clássica.

Com a abertura dada à concepção mimética pela “Estética do processo”, a apropriação do passado passa a ser um procedimento auto-reflexivo em que ocorre a “transcontextualização irônica”, o que, segundo teoriza Linda Hutcheon (1985, p. 24), distingue a paródia do *pastiche* e da imitação. Na concepção da canadense (1985, p.48), o termo paródia é tomado em sentido amplo, sendo considerado “na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença.”

Seguindo essa linha de pensamento pós-moderna, veremos que o dramaturgo português consegue ultrapassar as fronteiras do que se define por *mimeses* pura e atinge a *mimesis* de processo, na medida em que ele se vale das matrizes medievais e repete-as com diferença, dando lugar a autos novos e distanciados, de certo modo, daqueles modelos tradicionais.

Aplicando o mesmo princípio aos autores brasileiros, verificaremos que o procedimento de retomada das fontes medieval e vicentina passa pela mesma processualidade mimética. Os dois modelos de referência básica para as composições dos autos nacionais são transcontextualizados à luz, em geral, da carnavalização que pode ser feita desde à forma até a ressignificação inversa de conteúdos.

Em boa verdade, nas produções brasileiras resgatam-se os modelos tradicionais do auto como princípios organizadores formais e temáticos, entre os quais distingue-se a matriz vicentina que, por sua vez, se compõe de elementos medievais. Dessa forma, a carnavalização deve ser vista como um recurso formal medieval que permeia a obra de Gil Vicente, bem como as obras nacionais. Nesse sentido, a paródia carnavalizante deixa de ser um aspecto assimilado com o fim de ridicularizar o modelo de origem e torna-se um

expediente estético ambivalente, valorativo daquilo que a Tradição dispõe e faculta a todos os escritores.

Mikhail Bakhtin (2008, p.19) diferencia a paródia medieval da moderna justamente por esta dimensão ambígua. Se a primeira resguarda “a negação e a afirmação”, a segunda degrada; tem natureza puramente negativa e não possui “ambivalência regeneradora”. Esse pensamento bakhtiniano é revisitado por Linda Hutcheon (1985) assim como o fizeram outros estudiosos. Nesta revisitação pós-moderna, a paródia adquire significação positiva e ambivalente, de modo parecido ao que Bakhtin chamara de paródia medieval. Entretanto, Hutcheon amplia o sentido etimológico do termo e demonstra que o recurso não se limita à degradação, à ridicularização, estendendo o conceito para além daqueles que o concebiam pejorativa e restritivamente funcional. Com efeito, paródia é concebida em sua ambivalência semântica, em sua contradição cuja força pode degradar, mas regenerar; pode enaltecer, valorizar ou esvaziar de sentido. É, dentro dessa nova conceituação, mais consuetânea ao nosso tempo, que abordaremos a paródia associada à carnavalização seja para o tratamento do espólio vicentino quanto do brasileiro.

### 1.3 Os *Tropos* nos Ritos eucarísticos

Na Idade Média, o direcionamento dado às produções (ditas teatrais) realizadas pela Igreja não se compagina, pelo menos *a priori*, com um padrão dramático propriamente dito de base clássica. Em boa verdade, a origem do drama da Igreja é controversa como assevera Jaqueline Jomaron (1992, p.18). Contudo, é consenso entre os estudiosos (Chambers 1903), Karl Young (1933), Gustave Cohen (1956), Lázaro Carreter (1965), Eva Caridad (1996) etc.) que, em auxílio ao ofício da Missa, os *tropos* (*sequentias* latinas ou cantos antifonais) são as primeiras expressões teatrais inseridas por clérigos em “partituras musicais e poéticas”(Berthold, 2003, p.189). Com efeito, essa modulação musical passa a ser operacionalizada como expediente espetacular, sobretudo nas manhãs de Páscoa. No entanto, a gênese das encenações litúrgicas encerra quando muito um diálogo, restando ausentes ou aparecendo de modo muito superficial algumas das demais componentes específicas do gênero dramático, como por exemplo, a efabulação, as falas bem articuladas etc.

De modo geral, nas cerimônias litúrgicas e, em certas festas, o clero acrescenta os *tropos* ao ofício sagrado no sentido de traduzir, numa “representação dialogada realizada perante o auditório sobre os principais acontecimentos bíblicos cuja solenidade se comemorava” (Iañez, 1992, p.23). Dessa prática clerical, conservada ainda hoje, nas comemorações da História da Paixão, surge o drama medieval de cunho religioso (ou litúrgico), o qual se profanará, mais tarde, em cuja conformação morfológica mais recorrente será a do auto.

Ao tratar do teatro edificante, Francesc Jesu Massip (1992, p. 31) afirma que a missa era uma representação simbólica e evocativa do sacrifício do Homem-Deus em torno do que se articulava uma espessa e ampla rede cerimonial, não sendo possível impedir atos carregados de teatralidade.

O estudioso catalão (1992, p. 31) ainda ressalta que as festas cristãs mais relevantes (Páscoa, Natividade, Ascensão, Pentecostes etc) eram celebradas com especial esplendor, tendo em vista que, no fundo, arrastavam festivais pagãos significativos que deveriam ser obliterados. Embora o riso devesse ser impugnado, este “acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana (...) nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis ‘para rir’ para o período da festividade”. (BAKHTIN, 2008, p. 3-4).

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.

Assim, a Celebração Eucarística, em sentido convergente, apresenta aspectos dramáticos semelhantes aos demais atos públicos, tanto sagrados quanto profanos, embora seja a Missa um “espetáculo espiritual e purificador” desse rito que se contrapõe implicitamente ao teatro pagão.

Dos aspectos aduzidos anteriormente, rito, liturgia, celebração, drama, confundem-se, por vezes, quando o teatro passa a ser utilizado pela Igreja como uma espécie de *Organon* moralizante e doutrinador. Entretanto, a liturgia da Missa não se enquadra na mesma planificação em que se coloca o drama. É pela Missa que se manifesta

performativamente a Fé Revelada. Dessa forma, esta vai se impregnando no universo e imaginário cristão. Pelo rito Eucarístico da Missa, as imagens bíblicas constelam-se em símbolos sagrados e verdadeiros das emanações de Cristo, desde a graça de seu nascimento, vida, morte e redenção (Jesu Massip, 1992, p.31). Assim, a Liturgia da Missa torna-se uma celebração de contemplação epifânica, na qual foram integrados os *tropos*. Por conseguinte, institui-se uma ritualística diferente dos moldes passados, alterando a celebração da Missa, pela representação do drama litúrgico. É o início de uma Tradição dramatúrgica medieval, com notável alcance, no século XVI, que foi transmigrada para o século XXI.

Na perspectiva de análise de Karl Young (1933), o desenvolvimento do drama latino medievo inicia-se quando o texto *Quem Quaeritis in Sepulcro* deixa de ser um *tropo* de introdução ou canto de procissão de entrada na Missa do domingo de Páscoa e passa a estruturar parte do rito final do “ofício de Matinas”.

Como assegura Berthold (2003, p.185e186), o ciclo da Páscoa torna-se a motivação inicial das sequências (*tropos*) em que há a adoração ao Senhor crucificado (*Adoratio Crucis*), a sua deposição (*Depositio*) seguida da elevação (*Elevatio*) em cuja essência de representação cristã encontra-se pela primeira vez na Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém.

De modo semelhante, tempos depois, retoma-se o Natal como fonte temática de criatividade teatral, assim como se deu com o ciclo da Páscoa, tomando por base o célebre *tropo Quem quaeritis* (a quem buscais) dirigido às três Marias na manhã de domingo da *Visitatio Sepulchri*. Contudo, no *Officium pastorum*, a notícia mais remota é o *tropo* de introito ‘*Quem quareritis in presepe, pastore, dicite*’ (a quem buscais ‘na manjedoura, ó pastores?’). Este *tropo* foi inserido em celebrações natalinas no século XI (Berthold, 2003, p. 233-234). A indagação feita é direcionada aos pastores na noite de Adoração ao Menino Deus recém-nascido e não mais às Marias.

Em síntese, é preciso levar em consideração que os *tropos* correspondem ao primeiro conjunto de composições litero-musicais, consideradas de natureza espetacular, vinculadas diretamente às cerimônias da Liturgia, portanto realizadas reservadamente no interior das igrejas pelos clérigos, observando-se os ciclos do ano litúrgico. Mas, à medida que a secularização avança sobre a sociedade medieval, os *tropos* sofrem progressivas e lentas transformações, o que propicia o surgimento de outras modalidades teatrais em que se agregam elementos variados de origem popular e cômica. Estamos falando dos autos, a

princípio, os mistérios que se faziam representar durante as cerimônias religiosas ou depois delas, dentro dos templos, mas que não mais estavam diretamente atrelados ao culto propriamente dito.

Desde então, o Teatro medieval irradia-se nos e pelos altares das igrejas da Europa Ocidental, como uma nova manifestação artística, que se expande em peças pascais e natalinas até se entrecruzar com autos profanos a partir do século XII. Desse modo, “nas suas formas mais simples, o drama litúrgico desenrolava-se num único centro gerador e de referência, habitualmente o altar, que assumia um significado particular representando o sepulcro de Cristo ou o presépio”(MOLINARI, 2010, p. 95) enquanto os demais dramas (semi-litúrgicos e não litúrgicos) adquirem maior mobilidade, passam a representar as cenas da Paixão, da Natividade e da Epifania em cenários muito distintos daqueles primeiros consagrados e permitidos inicialmente pelo clero. Ou seja, a igreja deixa de ser o centro exclusivo para as manifestações teatrais.

Se no início do Teatro religioso medieval, o interior da Igreja ou os claustros eram os espaços cênicos por excelência, sendo os padres os protagonistas das ações, bem como os responsáveis pela seleção dos temas e seus modos de representação, com o passar dos tempos, os espetáculos deixam o espaço sagrado e incursionam-se pelas calçadas, expandindo-se para além do controle da Igreja. Essa expansão, entre outros motivos, permitirá a aparição de outros tipos de representação como as farsas e as *sotties*, nos quais o riso e a sátira são sempre convocados, ainda que mantenham algum vínculo com qualquer temática de natureza religiosa.

Cesare Molinari (2010, p.95) afirma que não havia “explicação relativa das relações espaciais nos dramas litúrgicos propriamente ditos”, “embora fossem relativamente complexos no seu desenvolvimento.” Dentro desta nova concepção teatral, surge a ideia de cenário ‘simultâneo’ cujo simbolismo pode ser notado nos *Ofícios dos Pastores e da Estrela* realizados em Ruão (MOLINARI, 2010, p.95).

De modo idêntico, o mesmo sentido “simbólico, ou antes indicativo” em que se observam os “vários lugares da acção e das distâncias que os separam já se encontra canonizado num drama que tem ainda toda a igreja como cenário, mas com o nome de *Mystère*.”(MOLINARI, 2010, p. 95).



Embora houvesse uma tendência das representações dos autos pascais a se restringirem aos cenários internos das igrejas, à medida que a língua vernácula foi se expandindo, o auto desagrega-se daquela vinculação estreita com o ofício litúrgico.

Na verdade, a Igreja adota o vernáculo para se evitar a incompreensão do rito litúrgico em latim. Sobre isso Berthold (2003, p.235) explica-nos que “com a expansão dos idiomas vernáculos, o caráter dogmático das peças foi gradualmente perdendo terreno para cenas populares, centradas na manjedoura e no Menino no berço, conforme sobrevivem até hoje em canções e costumes locais.” Por conseguinte, aos fiéis deu-se a primeira “abertura”, por assim dizer, de participação nos atos cênicos posteriores.

Aos poucos, o drama torna-se, por assim dizer, um instrumento artístico democrático, saindo do controle rígido das mãos clericais para as dos cidadãos citadinos. Margot Berthold (2003, p. 212) alude que, entre a população urbana, destacam-se os burgueses, artesãos e patrícios. Eles tomam para si a responsabilidade de representarem as verdades reveladas, com a liberdade de interpretá-las de acordo com o livre-arbítrio de cada um. Com isso, a história bíblica ganha um matiz diferenciado, tendo em vista a multiplicidade idiomática, de vestuários, de gestos, de cenários.

Importa considerar também que, a partir do século XV em diante, o espaço do Inferno, por exemplo, adquire mais notoriedade e importância, no sentido de que houvesse uma contemplação plena daquele mundo abismal, que o mundo pecador aproximava-se (Berthold, 2003, p. 198). Assim, à medida que “o auto do Juízo Final se desvinculara do cenário da igreja, foi necessário somente um passo a mais para chegar às sátiras seculares das corporações e para as representações profanas da Dança da Morte.”(BERTHOLD, 2003, p.198).

Na verdade, vários fatores corroboraram o desenvolvimento do Teatro medieval em dois gêneros: sacro e profano. Além da expansão espácio-temporal, outro fator importante a destacar deve-se à mudança gradativa da mentalidade daquela época em que o mundo humano vai-se tornando proeminente em concorrência com aquele mundo de Deus descrito na Bíblia e, compulsoriamente, atualizado nas celebrações e festas da Igreja, em particular, nos dramas litúrgicos<sup>33</sup>. Ao tratar da secularização do drama medieval, E.K. Chambers (1925, p.69) diz:

---

<sup>33</sup> Corroborar esta ideia GUREVITH, Aron I. *As categorias da cultura medieval*. Tradução João Gouveia Monteiro. Título original *Kategorii Srednevekovoj Kulturi*. Moscovo: Iskustvo, 1972. Lisboa: Caminho, S.A, 1990. p. 342-346, aquando de sua abordagem sobre a relevância dos números, das etimologias medievais, ou

By the middle of the clergy in their naves and choirs, it had passed to those of the laity in their Market-places and guild-halls. And to this formal change corresponded a spiritual or literary one, in the reaction of the temper of the folk upon the handling of the plays, the broadening of their human as distinct from their religious aspect.

A explicação do estudioso inglês mostra justamente que a mudança de pensamento está intimamente relacionada com a alteração formal no trato das peças religiosas devido à influência direta do “temperamento” do povo, que passou a participar ativamente do processo de produção, desenvolvimento e da execução de representações teatrais, antes do foro exclusivo da Igreja.

Uma das principais vias do afluxo do teatro cômico deve-se à dissociação da “unidade simbólica (concepção de mundo) do teatro religioso”(Saraiva, 1992, p. 60, interpolação nossa). Mas não só, contribuem à formação, ao desenvolvimento e à autonomização do gênero profano “os jograis, mimos, alguns vestígios de representação antigas, tradições folclóricas.”(SARAIVA, 1992, p.60).

Para António José Saraiva ( 1992, p.58), sagrado e profano estão inteligados, tendo em vista que

dentro do conjunto do teatro religioso, o cômico desempenha a sua função. Ele constitui com o grave como que um binómio: um dos termos é complementar do outro. Da relação dos dois resulta a definição de cada um: se não é exactamente este o resultado obtido é, pelo menos, o desiderato.

---

melhor, da sua descrição analítica das figurações simbólicas do mundo em que assim afirma: “O mundo terreno não era senão o símbolo do outro mundo. Por isso, todo o objeto possuía um significado duplo ou múltiplo e, a par da sua utilização prática, tinha uma utilização simbólica.

Nesse aspecto, o uso dos *tropos* nas celebrações eucarísticas pode muito bem ser considerado, como o foi, uma manifestação simbólica de adoração a Deus em cujo ritual exigia-se a humildade serviu humana, neutra de “inclinações contrárias aos estritos ideais cristãos”, pois “o mundo era um livro escrito pela mão de Deus e no qual todo o ser era representado por um termo cheio de significado”, sendo o homem distinto das demais criaturas em cuja essência e existência dar-se-ia a consagração criacionista do Senhor.

Assim, de um modo geral, podemos pensar no Teatro da Idade Média que se apresenta como uma via simbólica de encontro entre Deus e o Homem, na medida em que “o mundo era antes concebido como um todo, cujas partes estavam unidas por analogias simbólicas”, sendo a Igreja o local mais apropriado de sua manifestação. Resultando disso, as encenações religiosas como metáforas representativas da contrição humana perante as coisas de Deus. Importante, neste aspecto é ter em conta que a personalidade humana toma forma nesta época, uma vez que o homem, embora tomado como corpo coletivo de Deus, tinha a sua autonomia de pensamento (coisa que os homens da Igreja, os teólogos souberam muito bem aproveitar em relação ao povo)

Em outras palavras Margot Berthold (2003, p.186) corrobora o pensamento de Saraiva ao nos dizer que “ao lado do Evangelho, descobriram e exploraram as inesgotáveis reservas de mimo, da arte do ator em todas as suas potencialidades – o Carnaval (*Fastnachtsspiel*) e a representação camponesa, a farsa, a *sottie*, a alegoria e a moralidade.”

Para os investigadores do Teatro medieval, as várias alterações formais e temáticas das peças estendem-se na Europa até metade do século XVI. As análises delineiam o rastro do teatro religioso em França, Inglaterra, Alemanha e Península Ibérica. Nesse caso, interessam-nos os testemunhos recolhidos pelo Pe. Richard B. Donovan, em 1958. Esses estudos exploram sistematicamente a origem e a difusão dos *tropos* e sua relação estreita com os ritos oficiais europeus, de maneira específica, no espaço compreendido entre Portugal, Leão e Castela.

Richard B. Donovan (1958 *apud* Bernardes, 2006, p.53-56), na senda de Karl Young e Edmund K. Chambers, teve em conta “135 fontes manuscritas e incunábulo” na busca de textos denunciativos de matéria teatral religiosa verificada abundantemente em outras partes da Europa. Um dos exemplos dessa proeminência é o território francês, que se evidenciara enquanto espaço privilegiado de representações de teor sagrado e profano. Por outro lado, observa-se também uma acentuada incidência representativa do Teatro litúrgico na Inglaterra, na Itália e na Alemanha em contraste com aquelas poucas reconhecidas em território peninsular.

De entre os exemplares recolhidos pelo Pe. Donovan, destacam-se: um *tropo Quem Quaeritis* recolhido em “Santiago de Compostela, Huesca e Saragoça; uma *Visitatio Sepulchri em Silos*”, do século XI e demais outros “testemunhos tardios do século XVI em Granada, Guadix, Palência e Segóvia; uma *Representatio pastorum*, em Toledo, e um monólogo da Sibila, em Toledo e León.” (Donovan, 1958 *apud* Bernardes, 2006, v.1, p.53). Há ainda a antífona *Quem vidistis do tropo Officium Pastorum*, “copiado no século XIV”, encontrada num breviário do Mosteiro de Santa Cruz Coimbra pela musicóloga francesa, Solange Corbin (REBELO, 1968, p. 20-21).

Com efeito, o estudo de Richard Donovan (1958) demonstra a existência muito rara dos *tropos* no Teatro peninsular e evidencia o quanto a influência francesa e mesmo a romana chegaram tardiamente em espaço português.

Nas histórias do Teatro espanhol (Lázaro Carreter, 1965; Díez Borque, 1983; Berthold, 2003), por exemplo, destaca-se a *Representacion del nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique, no século XV. Consideremos o texto:

*La luz de la parte izquierda del claustro se apaga. Se ilumina ahora el arco número 5; hay em él um niño con un cáliz em la mano. Todos los muchachos que aparecen em la siguiente escena com los atributos de la Pasión, van vestidos de monaguillos.*

*Niño 1º.  
Oh santo Niño, nacido  
Para nuestra redención,  
Este cáliz dolorido  
De tu sañuda pasión  
Es necessário que beba  
Tu sagrada majestade,  
Por salvar la humanidad  
Que fue perdida por Eva.* (LÁZARO CARRETER, 1965, p. 112)

Apresentadas em sete estrofes, por sete crianças (*pastorcillos*), as insígnias da Paixão são oferecidas ao Menino Deus no presépio. Em seguida, as monjas cantam suavemente para acalantar o “*Niño tan benigno*.” (Lázaro Carreter, 1965, p. 112). Todavia, o arremate da cena final centra-se na peraltice de uma das crianças que remove a asa de um anjo e, depois, foge correndo. O anjo, por sua vez, fica furioso e persegue o *Niño*. José, por sua parte, segura os dois pelas orelhas e não se sensibilizando com os seus gestos de dor, fazem-nos escutar o canto reverente das freiras. Logo após os pastores, com seus rústicos instrumentos, cantam e bailam em torno das monjas e do Menino Jesus. Assim, encerra-se o auto, como indica a última rubrica.

Até o século XVI, em Portugal, não havia rastro (e se havia, faltam-nos documentos credíveis) de espetáculos associados aos autos pascais ou natalinos como já se verificava na Espanha com Gómez Manrique, Juan Del Encina, Lucas Fernández por exemplo. Gil Vicente é o primeiro artista português a empreender uma renovação do que já existia no espaço ibérico: momos, sermões, arremedilhos para o campo das representações mais elaboradas do ponto de vista técnico-formal e semântico. Para compor sua primeira peça, o dramaturgo faz um reaproveitamento da fonte pastoril salmantina e cria o *Auto da Visitação*, popularmente conhecido como o *Monólogo do Vaqueiro*.

#### 1.4 Auto

De forma simplificada e genérica, auto é termo ambíguo de origem greco-latina (Do lat. *actu*- ato; Do gr. *autós* - próprio) que se pode referir tanto a um ato, a uma solenidade, a um instrumento público, a um elemento de formação linguística indicativo de próprio, independente, por si mesmo e, ainda, a uma peça teatral (Porto Editora, 2010).

Interessa-nos, nesse contexto, o auto como nomeclatura literária a designar um tipo de composição dramaturgical. Para dimensionar-se tal abrangência genológica, é pertinente aludir a alguns conceitos já consagrados em dicionários, enciclopédias e em obras especializadas no assunto, com o fim de embasar o alcance formal do auto na produção do Teatro popular.

Em artigo publicado em *Biblos* (1997, p.455-458), verificamos a existência de duas proposições conceituais relativas ao auto. A primeira vem de Cardoso Bernardes e diz respeito à presença do auto em contexto ibérico, asiático e africano, enquanto a segunda é proposta por Sérgio R. B. de Almeida e refere-se à origem e inserção do auto no Brasil. Bernardes vincula o auto, a princípio, às solenidades religiosas (Natal, Epifania, *Corpus Christi*) realizadas em Espanha (Castela e Catalunha), durante a Idade Média, para em seguida, defini-lo como uma série “de manifestações teatrais e parateatrais de ampla diversificação temática e formal”, verificadas em Portugal.

Além destes aspectos conceituais, seguem-se ainda considerações específicas sobre a funcionalidade das representações comumente realizadas em espaços públicos (praças, ruas) ou privados (no interior de palácios), encontradas também em territórios da China, Índia, Japão, Goa, São Tomé e Príncipe.

Ressalta-se que a aparente abrangência conceitual explica-se pelo fato de não haver, no século XVI, uma delimitação precisa em termos dos gêneros, propiciando o entrecruzamento de estruturas e de temas. Daí ser possível aplicar a forma genérica do auto a quaisquer representações, estando ou não matizada por outras modalidades literárias. Disso se depreende a razão por que na *Copilaçam*, de Gil Vicente, o auto ser indiscriminadamente ligado à quase totalidade das peças, sem se levar em conta o conteúdo abordado, a estruturação e extensão textuais.

Embora brevíssima, a segunda notação de Sérgio Almeida (1997, p. 448-459) aponta o Brasil como local de referência da inserção do auto como recurso estético do teatro

religioso com fins didáticos-pedagógicos. O Padre Anchieta é evocado como autor principal da produção, do desenvolvimento e da apresentação de autos, no século XVI, no campo nacional. Tais composições são consideradas provenientes de fonte hispânica.

Ora, essa rotulação do auto produzido pelo Jesuíta e ligado expressamente ao paradigma espanhol é discutível. Primeiro, o auto é modalidade teatral desde o seu surgimento no tempo medievo e alcançou o gosto de escritores, não só em diferentes lugares na Europa, como também fora dela. Diante da diversidade do público e da exigência celebrativa, sabe-se que o auto foi-se remodelando, adaptando-se aos novos contextos sócio-políticos e econômicos. Os principais estudos sobre o Teatro de Anchieta registram sua “filiação” ao Teatro popular ibérico. Teófilo Braga (1898, p. 9) ao tratar do auto de Gil Vicente chega mesmo a relacionar os autos do Padre Anchieta com a Escola Vicentina. A esse assunto voltaremos no terceiro capítulo.

Ainda no âmbito do verbete que vimos citando, surgem os nomes de Ariano Suassuna e de João Cabral e seus autos: o *da Compadecida* (1955) do primeiro autor e do segundo, o *Morte e Vida Severina* (1955) e *do Frade* (1984), os três como ícones do Teatro brasileiro que revitalizaram o gênero no século XX. Há de se ter em atenção que, antes destes nordestinos, o auto já constava na pauta literária de Rui Chianca (*Auto do Menino Jesus*, 1922), de Cecília Meireles (*Auto do menino atrasado*, escrito em 1946 e publicado em 1966) e Hermilo Borba Filho (*Auto da Mula-de-Padre*, 1948).

Por sua vez, Osório Mateus (2000, p. 74), no *Dicionário de Literatura Medieval Galego e Português*, define o auto como uma “ação artística, sacra ou profana, executada por corpos vivos”, bastante usual na “convenção hispânica”. Na exposição, o dicionarista faz um curto apanhado histórico ao aludir à presença do auto, no espaço português. Por conseguinte, evoca-se o ano de 1436 como data marco da mais antiga ocorrência do vocábulo em uma carta emitida pela chancelaria do rei D. Duarte. De igual modo, há a referência ao teatro local descrito por um emissário alemão, Nicolau Lanckman de Valckenstein, aquando dos festejos das bodas da irmã de Afonso V, em 1451, em Lisboa.

Outra contribuição a ressaltar refere-se ao auto sacramental, definido por Patrice Pavis, (1987, p. 43). Diferentemente das notações lexicais anteriores, a palavra auto vem determinada pelo sintagma nominal: “sacramental”. Essa qualificação restringe o auto às “*obras religiosas em Espanha y Portugal que tratan de problemas morales y teológicos. El espectáculo era presentado sobre carros, mezclaba farsas y danzas de a Historia Sagrada*

y atraía a um público popular”. Tais representações mantiveram-se por toda a Idade Média até a sua proibição em 1765. Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón ilustram a profunda influência desse tipo de composição dramatúrgica.

Díez Borque (1996, p. 131-193), por seu turno, trata do assunto na sua relação com a festa ao tempo do século XVII, sob a luz das peças calderianas. Ele inscreve o gênero dentro de uma tradição dramática, não podendo ser considerado um produto novo, mas sim o produto de uma evolução. Nesse aspecto, o significado do auto é definido ‘sermões em versos’ ou vem atrelado ao encontro do teatro com a liturgia, da cerimônia com ação cênica, contingência e sobrenaturalidade, mediante recursos caros à prática festiva cerimonial como alegoria e símbolo, somado ao desdobramento visual com finalidade propagandística. Valendo-se de algumas características definidas por alguns estudiosos do auto sacramental (Pfandl, Parker, Valbuena Prat, Wardropper, Flechniakoska, Baitallon, Dietz, Arias etc), o estudioso espanhol (1996, p. 137) mostra que eles

*se refieren, concediéndole mayor o menor importancia, a las características del auto como forma de culto, de ritualización litúrgica, de cerimonial celebrativo, bien sea al tratar de sus orígenes, vinculándolo a procesiones y prácticas festivas de celebración del Corpus, o al analizar la propia estructura del género.*

Numa outra perspectiva, Cláudio Bazzoni (2008, p. 32) faz um levantamento das definições atribuídas ao verbete por vários autores. De entre eles, o estudioso apresenta o conceito de comédia dado ao auto sacramental, a princípio, por Lope de Vega em sua peça *Dulce nombre de Jesus*, publicada postumamente em 1644. Assim, “o auto retira sua matéria das histórias divinas, celebra e exalta o “pão” da eucaristia; é um espetáculo público, com a participação da comunidade; fortifica a fé e vitupera os vícios”. De modo semelhante, Calderón na loa de *La segunda esposa y triunfar muriendo* (1648? - 1649?), usando do recurso metateatral põe na boca de uma lavradora a explicação do aparato das torres e dos carros para sanear as dúvidas de um pastor recém-chegado a Madri: “*Sermones/ puestos en verso, en idea/ representable cuestiones/ de la Sacra Teología, que no alcanzan mis razones/ a explicarni comprender,/ y al regozijo dispone/ en aplauso de este día*”. A definição apresentada por Calderón enfatiza o caráter litúrgico e devocional do drama.

Quanto à origem do auto sacramental, trata-se de matéria controversa. Há quem o relacione com formas do Teatro medieval:

os Mistérios, os Dramas Litúrgicos, as Moralidades, o Advento, a Natividade, os Reis, as representações da Páscoa, as comemorações dos Santos. Outros afirmam que os antecedentes dos autos são os textos que, ligados ao teatro litúrgico, festejam o nascimento de Jesus, de autores como Juan del Encina (1468 – 1529), Lucas Fernández (1474? – 1542) e Gil Vicente (1465? – 1536?). Jean-Louis Flecniakoska, em *La formation de l' "auto" religieux en Espagne avant Calderón* (Montpellier: P. Déhan, 1961), associa o desenvolvimento da comédia secular ao desenvolvimento do auto. (BAZZONI, 2008, p. 39)

Em contrapartida, no seu *Dicionário de Teatro*, Luiz Vasconcelos (2001, p. 25) faz distinção entre o auto sacramental e auto pastoril. O primeiro designa as peças religiosas, enquanto o segundo nomina os autos profanos. Tanto num caso quanto no outro, auto é termo genérico usado na Península Ibérica, desde a Idade Média, para todo e qualquer tipo de obra dramaturgica, realizada em um ato. Gil Vicente é considerado o expoente máximo português, quiçá “o maior nome da dramaturgia medieval em toda a Europa”. Desse dramaturgo, apontam-se os autos *das Barcas: do Inferno* (1519), *do Purgatório* (1519) e *da Glória* (1518) e o *Auto da Inês Pereira* (1523). Além disso, relacionado com as produções do auto fora do espaço europeu, seguem-se duas referências importantes do teatro brasileiro, com enfoque para as peças de Suassuna e para quatro tipos de composições populares: “bumba-meu-boi, fandango, lapinha e pastoril, consideradas de semidramáticas pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo (1898).”

Por sua vez, o próprio Luís da Câmara Cascudo (1998, p. 115) define o auto como uma “forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, em que se trata de matéria religiosa ou profana, sendo representada durante as festividades do ciclo natalino (entre dezembro e janeiro). Entre os vários nomes, o folclorista alude as lapinhas, os pastoris, os fandangos ou marujadas, cheganças ou cheganças dos mouros, os bumbas-meu-boi, bois, bois calemba, bois de Reis, congadas ou congos etc.

Em síntese, pode dizer-se que o auto (*actu*) é termo próprio do léxico teatral, que designa todas e quaisquer formas dramaturgicas, originárias na Europa Medieval, que se foram consagrando paulatinamente, atreladas, a princípio, às solenidades festivas religiosas realizadas pela Igreja Católica, sobre cujas variantes temáticas repousam questões diversas, sejam de caráter sagrado, sejam de natureza profana ou as duas conjugadas em um mesmo plano estruturante. Portanto, auto é uma modalidade literária complexa, de difícil precisão genológica, em relação a outros códigos que se lhe possam associar, tais como: a farsa, a comédia, a tragédia, a tragicomédia, o entremês. Daí que se intitulem auto, as mais variadas peças teatrais, realizadas nos paços, em conventos, nas praças, nas ruas, desde a



Idade Média até o século de Ouro espanhol. Do ponto de vista pragmático, geralmente, são obras destinadas à difusão dos preceitos cristãos, com fins doutrinários e, também, servem à expressão lúdica. Indistintamente, as peças contêm: o metro curto, a alegoria, os tipos e *gestus* sociais das personagens, ruptura das três unidades actanciais, paralelismos, repetições, provérbios, linguagem mista, entrecchos bíblicos, cantigas, vilancetes etc., temas cotidianos ligados ao mundo terreno e aos mistérios do mundo espiritual.

A inconstância da definição do auto, independentemente, da categoria que esteja inscrito deve-se à ausência de uma teoria sobre o teatro na Idade Média. Francesp Jesu Massip (1992, p. 14) assegura esta carência de uma estética teatral e mostra que “*las experiencias dramáticas medievales, al menos em principio, no responden a instancias estéticas sino antropológicas, porque tampoco rige ellas una finalidad artística, sino fundamentalmente una funcion social, cívica o religiosa*”, apesar de haver múltiplas formas de teatralidade que atendiam a distintas instâncias e veiculavam um conjunto de crenças, conhecimentos e expectativas da sociedade medieval.

É justamente, nesse contexto que surge o drama litúrgico como a mais ativa e relevante criação derivada do rito religioso. Para Jesu Massip (1992, p. 15), o enriquecimento e unificação da liturgia com a inserção de ações dialogadas e representativas, embora restrita primeiramente ao âmbito eclesiástico, corresponde à segunda etapa do desenvolvimento da prática cênica na Idade Média, sendo denominado feudo-medieval. Na realidade, as primeiras encenações originam-se em contraposição ao que a Igreja considerava manifestações profanas: as produções orais (cantos blasfematórios, amorosos, fúnebres, as fábulas etc.).

Por outro lado, a terceira fase: burgo-medieval (séc. XII-XVI) em que renascem as cidades apareceram os mistérios “*cuando el laicado hace suyas las dramatizaciones eclesiásticas y las salpimenta del legado festivo popular que sobrevive inserto em la nueva religión*”. Se o drama litúrgico voltava-se para a valorização de Cristo enquanto ser majestoso e divino, os mistérios trazem-no numa perspectiva humanizada. (JESU MASSIP, 1992, p. 15)

Com a alteração gradual do teatro litúrgico para o não-litúrgico desde o século XII, o auto fixa-se como forma estrutural básica e genérica das peças a serem criadas e representadas em ato único, servindo de arcabouço estético para a temática religiosa e

celebrativa daqueles dois ciclos cristãos, chegando a ultrapassá-los e a colorir-se de motivos cotidianos.

Ainda é preciso ter em conta que, até a segunda metade do século XII, a participação nas representações sagradas ficava sob a responsabilidade dos clérigos. Qualquer expressão dramática restringia-se ao âmbito das igrejas. No entanto, a partir dessa época, progressivamente altera-se o lugar das representações. As peças passam aos claustros e às escolas claustrais. Assim, os leigos passam a fazer parte da encenação religiosa (Silva, José, 2002, p. 125), de tal sorte que a amplitude, a diversidade e a relevância do Teatro de cariz popular, na Idade Média, tornam-se bastante consideráveis.

Corroborar esta ideia Robert Cairns (1995, p. 104) ao esclarecer que a Igreja paganiza-se parcialmente na tentativa de solucionar os problemas advindos da invasão bárbara.

Sob esta luz, “muitas práticas ritualistas, padrões de vida e de costumes foram incorporados ao culto cristão”. Nota-se, com isso, que a partir da afluência dos bárbaros, bem como o crescimento episcopal, o culto é modificado, de maneira significativa pela Igreja. Nesse sentido, materializa-se a liturgia com a finalidade de tornar “Deus mais acessível aos fiéis”. Com efeito, passa-se a venerar anjos, santos, relíquias, imagens, estátuas. É justamente, neste momento, que surge o teatro religioso (SILVA, Rosângela, 2004, p.15).

Jesu Massip (1992, p. 51), por sua vez, afirma que a transposição de alguns dramas eclesiásticos para outros espaços cenográficos deve-se à

*Cresciente participación del público de los fieles en las representaciones, supuso la inevitable penetración de elementos de la religiosidad popular e pagana, poco acorde con la estricta ortodoxia, y las lógicas manifestaciones festivas – no ajenas al alboroto – que tales espetáculos habían de producir en la receptiva emocionalidad de la gente.*

De fato, tais implicações, na ritualística das representações da Igreja, favorecem a progressiva transformação por que o drama litúrgico passou seja na forma quanto no conteúdo. A partir disso, o mistério surge e consagra-se como prática dramatúrgica mais corrente, sobretudo a partir do século XIV, ligada às procissões do *Corpus Christi*. As peças deste gênero concentram-se em torno da Criação do mundo, passando pela Queda de Adão e Eva, até a Redenção. Em boa verdade, a temática básica das peças organiza-se em torno da História da Salvação.

O *Ordo representationis Adae* ou *Jeu d'Adam* é a ilustração típica do mistério medieval. Trata-se, na realidade, de um “mistério franco-normando do século XII”, escrito em latim vulgar com intercalações de passagens litúrgicas (Iañez, 1992, p. 124). O tema principal desse mistério é a queda de Adão e a morte de Abel a que se segue um cortejo profético de anunciação, apontando para a redenção do gênero humano.

Quanto à estrutura, os mistérios são, de maneira geral, textos muito longos e contêm por volta de trinta mil versos ou mais. Além disso, as peças dividem-se em ciclos ou jornadas que se representam em vários dias. O mistério é, assim, a mais relevante “criação dramática vinculada ao teatro religioso medieval” (Correia, 1973, p. 43), uma vez que, através da representação do mistério, remete-se o espectador para aquelas duas cosmogonias referidas por António José Saraiva (1990, p.153). A primeira de ordem espiritual, (transcendente, eterna) liga-se às imagens restritas ao céu, ao passo que a segunda define-se pela temporalidade do mundo físico. Esta bidimensionalidade do mundo vem consubstanciada pelas coisas, fatos e imagens da vida cotidiana no mundo terreno. Trata-se de um “plano de vida” em que se podem representar simbolicamente vícios, princípios e valores morais e sociais dos homens daquela época. Tudo isso funciona como contrapontos básicos de realidades distintas tanto no que se refere aos aspectos teológicos quanto psicológicos em que as imagens simbólicas medievais transcendem a realidade factual, natural.

Os mistérios “contêm elementos teológicos, verossimilhança moral e psicológica, observação da realidade, o patético e diabruras” (Vassalo, 1973, p. 41). Na realidade, pelos *jeux* de mistérios há uma transformação simbólica de toda a “História do homem, da Criação à Redenção” (Vassalo, 1973, p. 41), tornando-a arte dramática de fundo religioso de edificação popular, mas também de entretenimento, uma vez que os *jeux* passam a fazer parte integrante das festas da Páscoa, do Natal realizadas por toda Europa Ocidental, desde o século XII, e intensificadas pelas procissões do *Corpus Christi*.

Há uma transposição vivificante dos ensinamentos bíblicos através dos versículos evangélicos, propiciando ao povo o entendimento mais claro do sentido das Palavras Santas, obscurecidos pela língua latina com que os livros sagrados eram escritos (VASSALO, 1983, p.41-42).

Além dos mistérios, fazem parte integrante da Tradição do Teatro Medieval europeu outros gêneros como os milagres e as moralidades. Enquanto os milagres destinam-

se às representações hagiográficas em que se destacam as peripécias de um santo ao longo de sua trajetória de vida, na qual intervém o sobrenatural, as moralidades são peças alegóricas em que são proeminentes os vícios humanos, em geral, contrapostos às virtudes.

A princípio, as representações dos milagres visavam à edificação dos espectadores. Qualquer tema de natureza profana era repellido. Entretanto, com processo evolutivo do gênero, temas variados são incorporados nas encenações. Na realidade, “a amplificação gradual dos temas corresponde uma transformação na estrutura do gênero” (Saraiva, 1990, p. 54). Nesse contexto formal, o milagre apresenta o mundo dividido em dois: o humano e o sobrenatural.

São notáveis os paralitúrgicos *Jeu de São Nicolau*, de João Bodel, trovador de Arras, no século XII, e o *Milagre de São Teófilo*, escrito por Ruteboeuf (no século XIII). No primeiro, representa-se o morticínio de todos os cristãos, à exceção de um, Prudhomme, que reza para São Nicolau, na Terra Santa, durante as cruzadas, surpreendendo o rei sarraceno. Após ter seus bens resgatados das mãos de ladrões pelo santo, o rei converte-se juntamente com sua corte. No segundo milagre popular, o Pe. Teófilo compactua com o diabo, vendendo-lhe a alma. Arrependido daquele pacto maldito, o padre implora pela Misericórdia da Virgem, que intercede por seu favor, libertando-o.

Com base nas distinções feitas por Karl Yuong (1933, p. 411-412), podemos inserir no âmbito dos milagres, as obras relacionadas com relatos do Antigo e Novo Testamento, respectivamente: *Ordo de Ordo de Ysacc et Rebecca*, *Ordo Ioseph y Ludus Danielis*, *Suscitatio Lazari*, *Conversio beati Paulí*; com os milagres de São Nicolas: *Tres filiae*, *Tres clerici*, *Iconia sancti Nicholai y Filius Getronis*; com conteúdos moralizantes: *Sponsus Ludus de Antichristo y Ordo Virturum*. Para além desses exemplos, devem ser considerados ainda as peças do ciclo da Páscoa e da Natividade pertencentes aos manuscritos de Fleury e Benedickbeuern. Deste último, o destaque vai para os *Carmina Burana*, uma das mais relevantes “poesia latina medieval” que se encontra na “Biblioteca municipal de Munich, Ms. lat. 4660<sup>a</sup> y 4660”, conforme nos assegura Eva Caridad (1996, p. 77).

Em coexistência com os dois gêneros já referidos, desenvolve-se a moralidade. No entendimento de António J. Saraiva (1992, p. 43), o termo refere-se a uma forma teatral “que assume uma tendência herdada pela Idade Média do mundo antigo”. No caso, a modalidade tende “a coisificar, substantivar, considerar como entidades, isolar como

substâncias susceptíveis de atributos, os estados, qualidades, acções – em suma, os processos” (Saraiva, 1992, p. 43). Daí resulta a sua característica fundamental: a alegoria. No entanto, esse traço não lhe é exclusivo, pois o encontramos noutras expressões teatrais.

Vale ressaltar, em breve parêntesis, que o conceito de alegoria é tradicionalmente entendido como recurso literário em que se personificam ou concretizam qualidades, vícios, conceitos ou valores abstratos<sup>34</sup>. No Teatro medieval, o recurso foi amplamente utilizado na composição de moralidades sobrelevando-se valores e conceitos de ordem moral, tais como a caridade, a fé, a morte, a luxúria etc. “A freqüência desse recurso denota a reafirmação dos valores morais da Igreja e, por extensão, do Estado, o que evidencia ser a alegoria um “instrumento ideológico”, característica reiterada por Flávio Kothe (1986, p. 24).

Na verdade, a personificação alegórica da Igreja, da Sinagoga, da Hipocrisia e Heresia, como também do Céu, do Inferno, da Morte e da mais variada gama de virtudes e vícios, é um esforço em compreender e refletir o sentido da vida. Esse sentido traduz a essência e a existência humana, cuja base é ver por trás das coisas, das ações a relevância essencial das virtudes morais como pontes seguras para se chegar ao paraíso. (SILVA, Rosângela, 2004, p. 41)

Nessa perspectiva, a Igreja serve-se da linguagem alegórica como instrumento ideológico para fixar e manter princípios de toda sorte, de acordo com seus interesses como axiomas cristãos inquestionáveis. Isso deve-se, segundo Kothe (1986, p. 21) à “fetichização da alegoria que pretende garantir, através do convencionalismo semântico de sua linguagem, o caráter 'eterno' da 'idéia' que ela representa.”

Segundo António José Saraiva (1992, p. 48), as moralidades, diferentemente dos mistérios, apresentam supostas entidades que estabelecem um jogo interventivo “no destino do Homem: os três inimigos (Mundo, Diabo e Carne), os Sete Pecados Mortais, o Vício, etc., por um lado; as três Virtudes Cardeais, as Boas Acções, a Confissão, o Arrependimento, etc., pelo outro”. Em boa verdade, trava-se uma luta entre o Bem e Mal e somente “pela graça de Deus”, por intermédio do exemplar sacrifício de Cristo “e do

---

<sup>34</sup> “Entretanto, segundo Flávio Kothe (1986, p.71), é preciso recuperar a ideia inerente à alegoria, transcendendo a sua convencionalidade.” Sob esse prisma, podemos conceituá-la como um instrumento estilístico, metafórico, polissêmico, em que o sentido usual da figura alegórica ultrapassa o campo da literariedade, tornando-o mais amplo na representação, pela pluralidade significativa que ela carrega” (SILVA, Rosângela, 2004, p. 41).

sacramento da Eucaristia”, é possível a redenção do gênero humano. Em suma, a moralidade sintetiza a História do Homem, tema consagrado nos mistérios.

Do ponto de vista de Patrice Pavis (1987, n.p.), a moralidade é

*obra dramática medieval (a partir de 1400) de inspiración religiosa e intención didáctica y moralizante. Los 'personajes' son abstracciones y alegorías del vicio y de la virtud. La intriga es insignificante, pero siempre patética o conmovedora. La moralidad participa a la vez de la farsa y del misterio. La acción es una alegoría que hace ver la condición humana comparándola con un viaje, con un combate incesante entre el bien y el mal: la psicomaquia pone en escena los conflictos entre los siete pecados capitales, las virtudes, los vicios, mientras que el hombre, eterno pecador, es invitado a arrepentirse y a someterse a la piedad divina. El 'trayecto del combatiente espiritual' está sembrado de trampas, pero la gracia divina lo asiste contra las tentaciones. Esta es ya una forma teatral, puesto que el texto está repartido en diálogos y diseña una acción. Everyman, publicado en 1509, es considerado como una de las más antiguas y puras moralidades. El género proliferó hasta el siglo XVII, y algunas tentativas han sido hechas en nuestro siglo para renovar este tipo de obras (HOFMANNSTHAL, ELIOT y, paródicamente, BRECHT: Los siete pecados capitales).*

A par dessas considerações, vemos que, com o decorrer do tempo, novos recursos técnico-compositivos passam a ser empregados na constituição das peças teatrais e no aparato das suas respectivas encenações, sendo a teatralidade celebrativa em formato de autos uma tradição muito pronunciada no século XIII, na França, na Inglaterra e na Alemanha. Se, *a priori*, os dramas são representados pela e na Igreja, ao longo dos tempos, eles ultrapassam os umbrais sagrados e desembocam pelas ruas, praças, feiras, palácios e cidades europeias como vertentes de um mesmo manacial.

A base genética dos autos encontra-se, de modo geral, vinculada às formas do drama francês do século XII, que se multiplicam e diversificam, principalmente, no final da Guerra dos Cem anos (Silva, Rosângela, 2009, p. 35-41). Entretanto, há notícias de textos dialogados em latim desde o século X. Destes evidenciam-se o *Quem Quaeretis*, *Introit de Noel* e *Ordo Prophetarum* (MINDLIM, 2011, n.p.).

Mesmo assim, no caso da Península Ibérica, até o surgimento do *Auto de los Reyes Magos*, no século XII, não é possível definir, de maneira inequívoca, as matrizes de composição das peças, embora haja indícios textuais da pré-existência de expressões cênicas, ainda que estes não possam ser considerados especificadamente dramáticos, mas representações dialogadas complementares ao ofício litúrgico, ou seja, parateatrais.

Ainda no âmbito espanhol, merecem destaque as comédias de Torres Naharro, no século XV, e um século depois, sobressai a exuberância dos autos *sacramentales* de

Calderón de La Barca, permanecendo as representações até a proibição da Igreja, no século XVII. Por sua parte, Gil Vicente resgatará o tradicionalismo teatral medievo em exercício conjugado com a herança dos autos salmantinos do século XV, para inopinadamente criar o seu primeiro *Auto de Visitação* e representá-lo, em 1502, aos reis de Portugal, construindo, a partir daí, uma vasta produção, a qual integra a *Copilaçam de todas as obras*.

Em suma, como se pôde notar as primeiras representações teatrais medievais surgem como apoio às celebrações litúrgicas em que os *tropos* são meios de exaltação da Fé, sobretudo no que diz respeito aos momentos de adoração pascal e natalina. Entretanto, com o passar dos séculos, mistérios, milagres e moralidades tornam-se a primazia do Teatro medieval em que o mote religioso surge configurado. Contudo, é preciso ter em conta a afirmativa de Bakhtin (2008, p. 4 e 13) de que os mistérios, os milagres, as moralidades e as *sotties* são ‘carnavalizados’ em maior ou menor grau, nos quais o riso está inserido.

Não é muito difícil compreender a interpenetração do riso nos espetáculos medievais, pois trata-se de ato naturalmente humano, quase involuntário, e por mais que se o proíba, é todo impossível contê-lo. Além disso, com base nas palavras de Lázaro Carreter (1965, p.21), logo no início de seu estudo sobre o Drama Medieval, vemos que havia uma tendência poderosa de se converter “el templo” em um lugar declaradamente divertido na Idade Média. Essa circunstância pode ser entendida se levarmos em conta a mentalidade da época que via a Igreja como o centro da vida cidadã para onde as pessoas dirigiam-se tanto para orarem quanto para se divertirem. De tal modo que,

*las ceremonias litúrgicas resultan muchas veces incomprensibles y largas; los fieles, hemos de creer que buena fe, se asocian a su modo a ellas, em ciertas festividades sobre todo, com intervenciones estruendosas, haciendo de la missa um extraño complejo sacro-profano, del que es difícil formarse idea exata. (...) Estas licencias, de naturaleza indudablemente popular y pagana, influyeron sobre el clero bajo y hasta sobre las más altas jerarquías eclesiásticas, y se extendieron a lo largo de varios siglos (LÁZARO CARRETER, 1965, p. 21)*

Na linha subversiva e burlesca da ordem das coisas e do mundo, surgem dois novos gêneros do Teatro medieval a concorrer com os autos semi-litúrgicos. Referimo-nos à farsa e à *sottie*. As relações de parentesco histriônico entre as duas formas dramáticas são tênues e contribuem para que uma manifestação teatral seja confundida com a outra.

De origem francesa, a farsa fixa-se, nos finais do século XIV, como modalidade dramática cômica mais vivaz da época. O entretenimento farsesco não tem outra finalidade

a não ser fazer rir, ao contrário dos sermões burlescos em que o discurso constitui um veículo de conhecimento, de uma ideologia, de crenças ou de costumes (JESU MASSIP, 1992, p. 28-29).

No domínio da farsa, Bernardes (2006, v.1, p.228) esclarece que esse gênero caracteriza-se por apresentar uma “base de narratividade mais ou menos complexa”. Entretanto, “pressupõe esquemas de relação entre personagens-tipo que podem ir desde a adjuvância até à oposição irreduzível.” Os temas farsescos provêm do cotidiano popular. As personagens são tipos, geralmente, em pequeno número (dois a seis e, com maior frequência, três ou quatro). De entre eles, são recorrentes: a mulher astuta, a embusteira, o marido enganado, o clérigo dissoluto etc.

Para além desse quadro característico, a farsa apresenta um elemento fundamental que a distingue semanticamente de outras formas genológicas. Trata-se do engano, do embuste ou da burla a que uma ou mais personagens são submetidas ou praticam no desenrolar da ação. Quanto a esse aspecto distintivo, Bernardes (2006, v. 1, p. 229) explica que:

De facto, graças a uma focalização centrada nos comportamentos, nos caracteres e nos valores – mais do que nas instituições que deles emanam –, o Engano subordina toda a ação e faz das personagens sujeitos, objetos ou comparsas desse mesmo processo.

Se do ponto de vista semântico, na farsa, opera-se “uma frequente reversibilidade do circuito sujeito/objeto do engano”, do ponto de vista sintático, o dinamismo associa-se ao núcleo actancial (Bernardes, 2006, v. 1, p. 229). Nesse caso, a farsa pode ser simples ou complexa, dependendo dos desdobramentos da ação em um, dois, ou mais polos.

No que se refere à produção europeia, a peça conhecida como *Farce de Maître Pierre Pathelin* (1465), de autoria desconhecida, é a mais famosa. Nela, o fulcro da ação centra-se no embuste praticado por um advogado contra um comerciante. Nessa cômica história, Pathelin – um advogado ardiloso, sem escrúpulos – ludibria o comerciante Guilherme e o convence a vender-lhe, sem o devido pagamento imediato, uma peça de fazenda. Para evitar a cobrança, Pathelin finge-se de louco e falador de muitas línguas, tendo ajuda da astuciosa esposa Guilhermina. Esta confirma ao cobrador a loucura do marido. Posteriormente, no Tribunal, em demanda contra o pastor Teobaldo (ladrão de suas cabras) o comerciante surpreende-se ao reconhecer, na figura do advogado de defesa de seu litigante,



o falso louco que praticara contra si estelionato. Indignado, o comerciante denuncia o fato ao magistrado. Contudo, arma-se uma confusão hilariante. O Juiz nada entende e absolve Teobaldo que, conforme fora instruído, bale como um bode quando inquirido. Não sendo possível compreender litigante e litigado, Pathelin sugere a sua Excelência que libere o pastor, como forma de se evitar a inépcia do caso. Sem alternativa, o Juiz delibera em favor do réu.

Tal farsa é ilustrativa do bom humor popular contra o qual a Igreja tentava inutilmente lutar. Ainda que direcionadas para a finalidade dogmática, para pervivência do *status quo* católico, as representações teatrais, como a farsa do Maître Pathelin, são lúdicas, trazem a festa, servem à alegria do povo, assim como à promoção da nobreza e do clero, concorrendo ao lado das festividades dos jogos, dos torneios. Nessa linha de entretenimento, evidencia, ao lado da farsa, outra forma teatral: a *sottie*. Trata-se, pois, de um gênero dramático muito próximo da farsa, sobretudo devido ao caráter histriônico com que ambas as modalidades são constituídas, além do perfil identitário do público a que se dirige. Entretanto, se a farsa pode ser uma representação autônoma a realizar-se em tablados de feiras, a *sottie* integra-se em espetáculos mais amplos (mistérios ou moralidades). A *sottie* é um tipo de peça teatral, particularmente, representada ao tempo das festas carnavalescas ou em maio, sob a direção de associações ou confrarias de *sots*, em continuidade da tradição bufa da Festa dos loucos (JESU MASSIP, 1992, p. 29).

A configuração da personagem central da *sottie*, o *sot* define-se em função determinados caracteres convencionados. Com efeito, o *sot*

*es calvo (como el Mimus calvus del teatro popular romano), cubierto con la típica caperuza de loco, vestido con jubón corto y calzas ajustadas, y adornado con cscabeles; los colores que lo definen son el amarillo (símbolo de la alegría y la locura) y el verde (em relación com la renovación primaveral).* (JESU MASSIP, 1992, p. 29, itálico do autor)

Tanto no nível do conteúdo quanto no nível formal, devido à natureza ambígua e bufa da maioria das peças; pelos modos descompostos da maioria das encenações e pela descontração provavelmente por elas provocada, a farsa e a *sottie* puderam-se expandir. Embora a Igreja procurasse coibir os clérigos e os sacerdotes de fazerem parte das representações e impedir que estas se realizassem nos altares sacros, os espetáculos religiosos vão-se popularizando, o que permite a abertura de espaço para o desenvolvimento dos gêneros profanos.

No século XIII, por exemplo, o Concílio de Aranda (1473) de modo análogo àquele proibido pelas Partidas de Afonso X, impediu que se realizassem espetáculos em território peninsular ibérico. Na realidade, tentava-se impedir a tradição festiva de “concepção carnavalesca do mundo” (Bakhtin, 2008, p. 11), como era considerada a festa do asno europeia, na qual se enquadravam “as festas dos loucos ou dos subdiáconos ou dos inocentes” celebradas na época natalícia e do Ano Novo (Silva, José, 2002, p. 127). Naquelas participavam muitos clérigos e sacerdotes. Estes deixavam-se levar pela euforia das paródias sacras, invertendo-se a finalidade litúrgica e seus aspectos centrais.

Fato curioso é o teatro vigorar e desenvolver-se num período de acentuada repressão eclesiástica. Encontramos explicação para tal fenômeno em Bakhtin (2008, p. 10-11) quando ele assinala a ambivalência do riso popular. Para o crítico russo, trata-se de um fenômeno demarcado por “uma opinião sobre o mundo em plena evolução, no qual estão incluídos os que riem”, cujo caráter utópico e valor direcionam-se contra toda a superioridade,” uma vez que “o povo não se exclui do mundo em evolução” ainda que proibido de expressar-se conforme determinavam os vários regulamentos conciliares.

Outro fator a ressaltar refere-se ao aumento demográfico da Europa. De fato, trata-se de um acontecimento intensificador do fim do monopólio clerical sobre as celebrações religiosas, que passam a ser financiadas pelas confrarias e grêmios. Concentrando-se, nas mãos da burguesia e dos artesãos, os acessórios e figurinos cênicos (SILVA, Rosângela, 2009, p.35).

Paulatinamente, o Teatro ganha espaço e apreço do público. Por conseguinte, uma nova conformação técnico-compositiva das encenações impõe-se. A arte teatral deixa de ser exclusiva da Igreja, permitindo que o povo, com sua criatividade e espontaneidade, passe a integrar as manifestações dramatúrgicas.

No espaço europeu, vale relembrar que as diversidades culturais delimitaram o desenvolvimento e as mudanças por que o gênero dramático passou. Disso advém o uso de modalidades múltiplas do mesmo gênero, do qual o auto é, na sua abrangência, o exemplo mais evidente.

Considerando-se os fatos, o auto expande-se por toda Europa, assumindo nomes distintos. Assim, se, por um lado, em França, as peças são denominadas *mystères*, *miracles* e *jeux*, na Inglaterra são *mysteries*, *miracles*, ao passo que, na Itália, têm lugar *le sacre rappresentazioni*, enquanto, na Alemanha, tem lugar o *Geitspiele*. Na Península Ibérica,

sobressaem os autos de cunho religioso (também conhecidos por autos sacramentales<sup>35</sup>) ou não-religioso. Exemplificam-nos as élogas de Juan Del Encina, Lucas Fernández, as comédias de Torres Naharro e os autos vicentinos.

Entretanto, as denominações dadas aos autos medievais e modernos, em cada lugar específico, não corroboram uma efetiva diferença morfológica e semântica. Na realidade, as peças guardam semelhanças temáticas e técnico-formais, independentemente do nome que tenham ou do lugar de onde procedem.

Nas literaturas ibéricas, a denominação genérica e abrangente do termo auto encontra lugar cativo no léxico peninsular a partir do *Auto de Los Reyes Magos*. Sua probabilidade de escrita situa-se nos finais do século XII ou inícios do XIII, até a semantização religiosa da expressão auto pelo determinante sacramentais. Com esse designativo foram consideradas, genericamente, as representações realizadas no âmbito da Festa de *Corpus Christi* durante os séculos XVI ao XVIII, observando-se as normas reguladoras do Ciclo e calendário litúrgicos. Contudo, desde o século X, na Espanha, há testemunhos alusivos às cerimônias nesse domínio, que se propagam por toda a Península (BERNARDES, 2006, v. I, p. 56).

Em Portugal, as festividades mais antigas remontam “ao reinado de D. João I”, sendo “a mais completa a procissão de Coimbra de 1517” (Bernardes, 2006, v.I, p.57). Nesse evento e fazendo fé em documento revelado por Antônio Dias Miguel (1967, p.65-67), Gil Vicente fora chamado a colaborar com uma representação realizada em 1511. Todavia, esse texto ( a ter existido) não figura na *Copilaçam*.

Em síntese, a partir do século XII, considerado numa acepção muito ampla e diversificada, o auto passa a designar produções teatrais, ora vinculado à matéria de índole estritamente sagrada, ora atrelado às questões de ordem profana, ora centrado no entrelaçamento dessas matérias. Por outras palavras, o auto é uma forma híbrida de peça teatral em que se podem entrecruzar variados elementos estilísticos, temáticos, linguísticos etc., de acordo com a finalidade a que se destina a representação.

---

<sup>35</sup> Embora seja utilizada para denominar os autos peninsulares, de modo geral, esta designação corresponde mais diretamente às produções hispânicas de Calderón de la Barca.

## 2. HISTÓRICO DO TEATRO VICENTINO

*In meno di lustri Gil Vicente 'inventato' il teatro in Portogallo e aveva sperimentato nuove vie espressive. I suoi spettacoli non erano più solo pantomime. Egli si era cimentato in farse e atti devozionali. Ma in quest'ultimo campo la sua attenzione si era limitata al momento della nascita de Gesù e dell'Annunciazione, con un estemporaneo tentativo di teatro 'filosofico' con l'Auto da Alma, e aveva tralasciato uno degli argomenti preferiti della religiosità medievale (e non solo) quello del giudizio divino post mortem, cui tutti gli uomini sono chiamati.*

Ugo Serani (2000, p. 119)

### 2.1 Tradição e Talento Individual

Por certo, ao referir-se ao feito literário de Gil Vicente, Garcia de Resende não fazia ideia do alcance de público e de crítica que aquela figura talentosa angariaria em seu país e fora dele. E mais, sendo três séculos depois, entretecida como personagem romântica (Almeida Garrett, 1836) e tornada uma referência canônica na História Literária e Cultural portuguesas.

A sempre requisitada estrofe 186, da *Miscelânia*, serve-nos de documento intemporal, que põe em evidência a singularidade vicentina por suas “representações/D’estilo mui eloquente/De muy nova invencões/[...]” Todas elas feitas e usadas “com mais graça e mais doutrina”, que o pastoril de Juan del Encina. (RESENDE, 1994, p. 571).

Na verdade, a crônica poética de Garcia exalta um “gênio inventivo” e atesta o início de uma carreira artística que se afirmará, com superioridade, ao longo das três primeiras décadas do século XVI.

Dessa maneira, Gil Vicente ultrapassa as expressões festivas tradicionais anteriores a 1500, sem perdê-las de vista. Nesse ponto, sem entrarmos na controvérsia que o assunto suscita, é de todo impossível invalidar a pré-existência de manifestações teatrais a exemplo dos autos litúrgicos, das apresentações de momos, de entremezes e de arremedilhos no espaço lusitano, como defendem vários estudiosos (Luís Brito Rebelo (1997), Teófilo Braga (1898), Carolina Michäelis (1904), Oscar de Pratt (1970), entre muitos outros.

No segundo capítulo da obra *Sátira e Lirismo*, Bernardes (2006, v.1, p. 49-117) mapeia as possíveis conexões do Teatro vicentino com o religioso para demonstrar a fragilidade dos argumentos que insistem em afirmar um lastro efetivo da Tradição litúrgica na pauta criativa de Gil Vicente. Do trabalho do Pe. Donovan (1958), já mencionado no capítulo anterior, o citado vicentista aduz algumas considerações sobre a fraca presença da dramaturgia litúrgica no Ocidente da Península:

Seja como for, e atendo-nos aos indícios em presença, o aspecto sobre que mais cumpre chamar a atenção é, sem dúvida, a evidente ausência de um elo de ligação entre esses supostos indícios e o teatro literário que desponta na Península por finais do século XV. (BERNARDES, 2006, p. 56).

A esse propósito, Bernardes (2006, v.1, p. 64-117) ainda alude a matéria profana, na qual se reúnem os arremedilhos, os momos e entremezes como configurações mais definidas de teatralidade se comparadas com a tradição litúrgica. Nesse campo, o vicentista invoca o *arremedilum* oferecido a D. Sancho I e a sua esposa por dois arremadores (Bonamis e Acompaniado) feito por ocasião do ano 1193.

Se Luis Brito Rebelo (1982, p.21) eleva o arremedilho ao estatuto de “célula originária do teatro português” e Teófilo Braga (1898, p. 11) “ao fio da tradição dramática” em Portugal, Bernardes (2006, v.1, p.70) é enfático ao negar esse carácter embrionário. Esta postura crítica aproxima-se daquela de Luciana Stegagno Picchio (1969, p. 32-34) que rejeita o arremedilho como sendo um “gênero dramático português”, reduzindo-o a “imitações jogralescas” corriqueiras na “Europa Medieval”. Convém dizer que, para Bernardes (2006), o arremedilho não constitui um “antecedente direto do teatro de Gil Vicente. Faltam-lhe marcas de especificidade, em termos de forma e de conteúdo e falta-lhe, sobretudo, enquadramento histórico”. (BERNARDES, 2006, v.1, p. 70).

Bernardes (2006), assim como Luciana Stegagno Picchio (1969), desconstrói as premissas anteriores sobre uma possível Tradição teatral anterior a Gil Vicente. Contudo, a esmagadora maioria dos vicentistas tem opinião diversa e entende que há documentação probatória de expressões carregadas de teatralidade, vinculadas às festas da Corte, no século XV (Brito Rebelo, Oscar de Pratt, Teófilo Braga, Eugenio Ascensio). Citam-se entre os muitos exemplos: primeiro, o arremedilho de Bonamis a Acompaniado; segundo, o decreto constitucional do arcebispo de Braga, D. Luis Pires, de 1477, proibindo danças e músicas por ocasião do Natal e autorizando ‘representações’ de natureza devota e piedosa; terceiro,

as representações momescas realizadas em 1500, na Corte de D. Manuel I, em celebração ao advento do Natal.

Ao trazer à baila o questionamento feito por Israel S. Révah, em 1950: “G.V. a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?”, Bernardes (2006, v.1, p.41-43) lança um debate em torno da existência de uma “verdadeira tradição” portuguesa no campo teatral, do tempo medievo. Se Révah, ao valer-se do testemunho da *Miscelânea*, não consegue dar uma resposta pontual ao problema por ele suscitado, Bernardes (2006, v.1, p. 43) esclarece que, embora houvesse manifestadamente espetáculos e histrionismos no Portugal medievo,

o teatro que se fazia em certas zonas da Península Ibérica não pode comparar-se ao que existia no resto do Ocidente europeu. E, sendo assim, os elementos existentes não são suficientes para configurarem uma verdadeira tradição, no que o conceito pressupõe de vitalidade e de organização sistemática. (BERNARDES, grifo do autor, 2006, v.1, p. 43 e 44)

Nessa perspectiva, o Teatro vicentino não surge como eco de uma Tradição já instalada na Corte portuguesa, antes é o início de um devir artístico, cuja ascendência é muito fragmentada.

Não se furtando à polémica da origem segura do Teatro português, Paul Teyssier (1982) pergunta de forma semelhante a Israel Révah (1950), se Gil Vicente é o fundador daquele teatro. Na direção de respostas, o filólogo francês parte, prioritariamente, dos pressupostos teóricos de Eugênio Ascensio (1953) e sobreleva aquelas manifestações parateatrais a que já aludimos. Em seguida, o estudioso diz:

Podemos assim concluir: todos estes documentos prévicentinos nos apresentam, por um lado, espetáculos desprovidos de diálogo, e, por outro lado, e inversamente, diálogos desprovidos de espetáculo. O que lhes falta é essa aliança indissociável de um texto e da representação do actor — porque é isso que constitui o verdadeiro teatro. O que se pode dizer, dentro das limitações dos nossos conhecimentos, é, em suma, que antes de Gil Vicente houve em Portugal elementos que permitiam a criação de teatro, mas que tais elementos não se tinham conjugado numa síntese efectiva. É certo que a documentação de que podemos dispor talvez seja incompleta e que pode ter havido em Portugal um verdadeiro teatro que depois caiu completamente no esquecimento. Mas não se faz História senão com documentos. (TEYSSIER, 1982, p.33)

Seja como for, certo é que a existência de um teatro pré-vicentino configura um ponto importante, quando se leva a cabo um rastreamento das matrizes imediatas de que se apropriou Gil Vicente. A nós, porém, interessa reconhecer o que a *Copilaçam* apresenta de

fato em termos de caracteres dramáticos, sejam de origem portuguesa, ou ibérica ou europeia. É nesse rastro que pautamos a nossa maior atenção.

## 2.2 Autor e Obra

Tratando-se de um autor central no cânone literário de Língua portuguesa, Gil Vicente é, logo a seguir a Camões, o nome que mais atenção inspirou e continua a inspirar por parte da crítica, com destaque para Portugal, Espanha e Brasil<sup>36</sup>.

De tal forma que bem pode dizer-se que, na crítica vicentista, encontram-se espelhadas praticamente todas as orientações que têm marcado os estudos literários e teatrais dos últimos decênios. De Gil Vicente ocupou-se a história literária, desde logo, procurando-lhe um lugar adequado, algures entre a Idade Média e o Renascimento. Não faltaram os trabalhos de fixação textual, que se estenderam até ao século XXI e não faltaram tentativas mais ou menos conseguidas de contextualização biográfica e cultural. O intuito essencial era o de identificar as coordenadas em que se moveu aquele que, tendo permanecido ao serviço da corte régia (de D. Manuel e de D. João III), foi bem além do que essa condição aparentemente lhe permitia.

Na sua vastidão e diversidade, os textos do dramaturgo português serviram igualmente de objeto de análise estrutural, estilística e semiótica sobretudo ao longo das últimas três décadas do século XX. A variedade de registos formais e de gêneros originou nomeadamente um amplo conjunto de procedimentos de descrição e análise com resultados apreciáveis, que revelaram matrizes bem diversas, indo do Teatro medieval europeu ao lirismo ibérico.

Num outro plano, Gil Vicente deu ainda origem a múltiplas interpretações de carácter doutrinário e ideológico. Tratando-se de um dramaturgo – que dá voz contra-dictória a muitas personagens, ocultando muitas vezes a sua própria voz, Gil Vicente pode passar (e tem passado) por ser alternadamente escolasticista, franciscanista ou erasmista. Numa perspectiva de leitura mais anacrônica, Gil Vicente tem sido até alvo de leituras marxistas, fundadas na aparente simpatia que parece ter tido pelas camadas populares e pela crítica aos estratos sociais que, no século XVI, surgiam em posição dominante.

---

<sup>36</sup> Para uma visão mais desenvolvida e recente desse assunto, consulte-se BERNARDES, José A. C. Os estudos vicentinos. *In*: BERNARDES, José A. C; CAMÕES, José (coords.). *GIL VICENTE*: Compêndio. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, p. 497-516.

Tendo em vista a diversidade de estudos sobre o teatro vicentino, o alinhamento enumerativo que se segue está longe de ser exaustivo. De entre a enorme massa de vicentistas que nos foi dado compulsar, optamos por um critério essencial: destacar aqueles que, no nosso entendimento, mais de perto se ocuparam do substrato medieval, aquele mesmo fundo genológico que pode reconhecer-se na obra do artista português e que depois, em estado variável de inculturação, foi sendo transposto para a realidade brasileira, desde o século XVI até os nossos dias.

Assim, a revisitação do teatro vicentino obriga-nos a tratar, preliminarmente, dos lugares-comuns correspondentes ao perfil bibliográfico de seu autor. Fato controverso é a ausência de dados fidedignos sobre a identidade do dramaturgo (Spina, 1921; Keates, 1962; Bernardes, 2008, J. Camões, 2011 etc). Por mais que se aventem possibilidades, nenhuma certeza há quanto as datas de seu nascimento e de óbito (1465-1536?); ao lugar em que ele nasceu e viveu a juventude (Beira ou Guimarães); aos saberes formativos de sua intelectualidade, bem como a sua atuação profissional como Mestre da Balança. (BRAGA, 2005, p.39).

Certo é que, apesar da falta de um perfil biográfico bem definido, como afirma Bernardes (2003, p. 13-14), que possa ser atribuído ao autor *das Barcas* e de não sabermos como se deu a sua trajetória de vida, tanto na Corte quanto fora dela, a *Copilaçam* permite o reconhecimento de pistas autobiográficas do dramaturgo, como se pode perceber em *Floresta de Enganos*, sua última peça. Nela, o filósofo retém em si, de maneira anamorfoseada, um dos perfis identitários do autor a exemplo do que, também, se vê com o pastor Gil Térron, no *Auto Pastoril Castelhana*.

Sem dúvida, a anamorfose constitui-se em uma habilidade artística de Gil Vicente. O uso desse procedimento permite-nos afirmar que, além do conhecimento dos fenômenos literários, bem como das estéticas que lhe precederam, o dramaturgo demonstra a consciência do seu próprio valor enquanto sujeito e espectador de um mundo desconcertado e em profunda transformação, assim como todos de sua época.

Em relação à Obra, Teófilo Braga (1898), Óscar de Pratt (1970), Israel Révah (1951), além de outros como Giuseppe Tavani (2002) e Bernardes (2006) discorreram sobre as suspeitas relativas à autenticidade da edição de 1562. Luís Vicente teria rasurado os originais do pai? A discussão persiste até hoje sobre a dimensão da responsabilidade do filho



que tomou as suas costas “o trabalho de as apurar e fazer empremir sem outro interesse senam servir vossa alteza [...]” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 11).

Provar a validade de um texto, já fixado pela Tradição, não é um exercício ecdótico fácil. Ainda mais se se tratar de obras antigas. Nem sempre, é possível efetivar um confronto textual que permita uma reelaboração da obra a ser verificada, à luz do seu arquétipo, e, atestar a sua originalidade. Ao tratar disso em relação ao teatro vicentino, Giuseppe Tavani (2002, p. 58-59) assevera que

a única solução possível é a de aceitar a situação textual que a tradição nos legou, com todas as suas eventuais incongruências, admitindo, obviamente, que a Copilaçam pode ter conhecido interferências e alterações das quais Gil Vicente não deve ser considerado responsável.

Na esteira de Tavani (2002), entendemos que, seja numa versão ou em outra, a Obra de Gil Vicente jamais poderá ser reconstruída integralmente. Por isso, o problema é insolúvel, pois quaisquer afirmações, por mais ponderadas que sejam, não passam de probabilidades que nenhum crítico pode realmente dirimir, a não ser se surgirem novas edições, as quais ainda desconhecemos.

A esse propósito, independente das categorizações alheias às de Gil Vicente, *O Auto da Visitação (Monólogo do Vaqueiro)*, escrito em 1502, assume o topo de uma série de quarenta e quatro peças completas (entre farsas, comédias e moralidades) a configurar a *Copilaçam de Todalas Obras* publicada, em primeira versão, em 1562.

A partir da *Visitação*, Gil Vicente empreende um “diálogo” artístico-cultural com a Corte de Dom Manuel I. Ganha a confiança e o carisma da Rainha velha, Dona Leonor de Lencastre, que lhe encomenda aquela mesma peça para ser representada nas matinas de Natal. Dessa contingência, entende-se a recusa de Gil Vicente em repetir a sua primeira peça, como lhe fora solicitado, pois “a substância era mui desviada.” (Camões, José (ed.), 2002, v.I, p.23). Por isso, cria-se para o nascimento do “redentor”, naquele mesmo ano de 1502, o seu segundo texto: *O Auto Pastoril Castelhana*. Desde então, o dramaturgo passa a desenvolver um projeto consciente de criação artística, apoiado, sobretudo, nas tradições teatrais e culturais que lhe precederam, sendo o auto a sua referencialidade estética principal.

É a essa luz, sem perder de vista a espontaneidade de seu talento, que o dramaturgo põe em cena o seu novo texto, em Lisboa, por ocasião do Natal. Assim, pela voz de Gil Terrón, o espectador entra em contato com um tipo de pastor “inclinado à vida

contemplativa a andar “sempre solitário” (Camões, José (ed.), 2002, v.I, p. 23- 38), uma personagem bem diferente do vaqueiro da *Visitação*. O segundo pastor vicentino conserva, pois, os traços das figuras bíblicas, compenetradas em suas responsabilidades e atentas ao chamado do Senhor. Em papel oposto, surge Brás, um pastor menos introspectivo, corrompido pela vida mundana. Entre eles, estabelece um diálogo que se estende às demais personagens. Com este procedimento estético, Gil Vicente mobiliza e desenvolve o tema do Nascimento de Cristo.

Desse momento em diante, Gil Vicente torna-se o artista oficial da corte, responsável pelos serões e representações teatrais, encerrando a sua carreira produtiva com a escrita de *A Floresta de Enganos*, em 1536. Supõe-se que, neste ano, o dramaturgo tenha falecido.

## 2. 3 Consciência Estética e Inovações Vicentinas

A ousadia de Gil Vicente lançou-o no terreno da dramaturgia portuguesa do qual nunca mais se desvinculou. Na realidade, de maneira implícita, o objetivo daquela brevíssima representação foi dar a conhecer, em momento oportuno, uma pequena amostra de sua destreza e capacidade inventiva e criativa no campo teatral. Corrobora nossa ideia o prólogo de apresentação que Gil Vicente faz de sua obra “completa” a Dom João III. Trata-se do preâmbulo mais significativo de entre os que o dramaturgo compôs. Sob a capa de um desinteresse falso, Gil Vicente expressa uma lucidez irrefutável do valor de sua arte dramática. Disso compreende-se a ironia de sua pobre condição de escritor quando a si próprio indaga: “Pois rústico peregrino de mi, que espero eu? Imediatamente após esta postura inquiridora de si mesmo, segue outro e, também por demais crítico e irônico questionamento, agora lançado a sua criação: “Livro meu, que esperas tu?” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p.13 e 14).

Ora, o jogo metalinguístico, que se opera nestas duas interrogações pontuais, permite-nos afirmar, sem equívocos, que Gil Vicente sabia muito bem o que fizera ao compor suas peças e com que finalidade, bem como ele era cômico de seu valor representacional e literário. Por isso, roga ao “filho-livro”, ente dotado de sensibilidade tamanha por seu criador, que o concebeu capaz o suficiente para defendê-lo, em sua ausência, em caso de repreensões malidicentes de “línguas danosas”. Daí, “porém te rogo

que lhe diga: Se meu mestre aqui estivera, tu calaras” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p.13-14).

Ao apelar diretamente para a sua criação-criatura, Gil Vicente evidencia não só o seu conhecimento literário, mas também a preocupação com a eventualidade de surgirem críticas desabonadoras de seu trabalho artístico, uma vez publicada a sua Obra. Mas em que medida essa circunstância crítica poderia ser uma ameaça concreta, levando o dramaturgo a antecipar-se em sua defesa, usando para isso, o diálogo com a própria *Copilaçam*? Quais seriam as pessoas por detrás daquelas línguas deletérias? Estaria o autor referindo-se figurativamente aos membros da Igreja, da Corte ou a indivíduos como Sá de Miranda, crítico declarado a sua arte, ou aos próprios espectadores?

Na realidade, trata-se de um problema difícil de responder com precisão, pois o prólogo não aprofunda o assunto e somente assinala a existência de pessoas capazes de macular a imagem autoral, embora póstuma, o que, sem sombra de dúvida recairia também sobre as peças editadas. É exatamente, nesse sentido, que o trecho abaixo deve ser ponderado:

Finalmente que, por escusar estas batalhas e por outros respeitos, estava sem propósito de emprimir minhas obras se vossa alteza mo nam mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas vossa alteza haveria respeito a serem muitas delas de devoção e a serviço de Deos endereçadas e nam quis que se perdessem, como quer que cousa virtuosa por pequena que seja nam lhe fica por fazer, por cujo serviço trabalhei a copilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade que sempre foi mais desejsosa de servir a vossa alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p.14).

Além desta preocupação declarada de Gil Vicente, há questões de ordem literária que, sem dúvida, requereram dele um cuidado redobrado. Trata-se de criar suas peças dentro de um padrão de referência, o chamado *decoro*<sup>37</sup>, observando-se o tipo de peça a compor, o próprio estilo, o tempo, o espaço, e pragmática celebrativa. É preciso lembrar que as tópicas da *inventio*, da *dispositio* e da atividade mimética eram limitadas, pois a escolha tanto de um gênero como de outro não poderia ser aleatória aos costumes de criação artística daquela época. O mesmo se pode inferir da *elocutio* em que a enunciação conferida à determinada

---

<sup>37</sup> Embora seja utilizada para denominar os autos peninsulares, de modo geral, esta designação corresponde mais diretamente às produções hispânicas de Calderón de La Barca.

personagem está diretamente condicionada ao caráter em que aquela deveria ser moldada, respeitando-se o núcleo da composição dramática, ou seja, o *decoro*. Observando esse preceito retórico, Gil Vicente procurou adequar ao seu teatro. A voz escatológica do Parvo Joane e o uso do saiaguês respectivamente no *Auto da Barca do Inferno* e no *Auto da Visitação* são, apenas, dois de muitos exemplos em que o dramaturgo empreende uma adequação enunciativa do seu teatro às exigências de sua época.

Sem dúvida, um dos fatores que contribuíram para que *A Visitação* fosse tão bem acolhida, apesar da irreverência do vaqueiro, assenta-se na adequação do auto ao momento alegre do nascimento real. Em boa verdade, cremos que o dramaturgo viu nisso uma excelente oportunidade de fazer sua própria homenagem ao recém-nascido, mas sobretudo, prestar uma franca e direta reverência e enaltecimento do poder emanado dos reis portugueses. Para tanto, serviu-se do que havia de mais acessível: o pastoril castelhano.

Sabemos que depois dessa novidade dramática, Gil Vicente revela-se um artista de corte preocupado em conciliar sua arte com as expectativas da corte portuguesa. Por isso, ele compõe o segundo auto, *o Pastoril Castelhana*, na tentativa de agradar mais uma vez à “Rainha Velha”. No entanto, há de se reconhecer a ousadia do dramaturgo em não repetir aquele primeiro auto. Por forma a dirimir qualquer constrangimento, ele justifica-se, na didascália, do *Pastoril*, dizendo que “a substância [da Visitação] era mui desviada” para ser representada no Natal (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 23, interpolação nossa).

Ora, essa iniciativa é mais um indício daquela conscientização estética de que falávamos antes, pois, trata-se de criar um auto mais consentâneo ao dia da representação, com o fim de cumprir uma ordem régia. É o que se observa nos *Reis Magos*, representado no dia de Reis ainda por solicitação da rainha. Mais uma vez, a inovação vicentina é percebida logo na rubrica quando se explica a confusão geográfica do pastor Gregório que “determinou de ir a Belém e errou o caminho”. Ele entra em cena dizendo: “Asmo asmo soncas ah/Que me da/La fortuna trasquilón” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 39).

Este traço de subversão pela inversão é típico da cultura popular da Idade Média<sup>38</sup> como nos assegura Mikhail Bakhtin (2008), pois inverte-se a ordem para criticar

---

<sup>38</sup> No trato específico dessa questão do “caráter não-oficial” da arte que foge aos ditames estéticos, estilísticos e temáticos rígidos, veja-se a monumental obra *Contexto de François Rabelais*, de Bakhtin, 2008. Nessa obra, operacionaliza-se a distinção das imagens de Rabelais em detrimento de quaisquer outras em sentido de subversão à normatização, à fixidez de qualquer natureza (política, sociológica, literária, mental etc.). Sem dúvida, os parâmetros traçados a partir de Bakhtin conduzem-nos a analisar outras obras, outros autores que conseguem romper com padrões preestabelecidos e ganhar prestígio do público, como ilustra Gil Vicente.

valores e padrões hierarquicamente consagrados, o que geralmente chama a atenção do espectador, podendo induzi-lo ao riso, em alguns casos.

Nesse terceiro auto, a figura do pastor Gregório “que anda bobo perdido”, num mato sem cachorros, pois estes son perdidos e sus “corderos dan gemidos/muy sentidos” (Camões, José (ed.), 2002, v.I, p. 40, *itálicos nossos*) demarca um traço de sutileza cômica do teatro vicentino. A instauração do cômico viabiliza-se pela imagem idiossincrática atrapalhada do pastor Gregório, na qual se subverte a seriedade da postura dos três magos do Evangelho de Mateus (2, I-12).

Além disso, a consciência estética do dramaturgo deriva de um conhecimento muito mais amplo, ao contrário do que se possa pressupor, de contextos muito vastos e diversificados, quer no plano sociológico, religioso e cultural, quer no sentido literário e espetacular. A condição do Filósofo vicentino em *Floresta d’Enganos* exemplifica um saber mais alargado do dramaturgo no que concerne à concepção de mundo:

A según siento mis males  
al discreto singular  
gran pena le es conversar  
con los necios perenales  
sin lo poder escusar.  
Los muy antigos romanos  
comenzando a ser tiranos  
porque Roma se ofendía  
yo por mi filosofia  
les di consejos muy sanos. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 479)

Nesse fragmento, a queixa do Filósofo conota o vasto saber da personagem sobre as “Verdades do mundo” e por dizê-las francamente (consejos muy sanos) encontra-se preso. E, como se não bastasse aquele sofrimento carcerário, o filósofo padece, desde então, com um parvo que lhe fora atado ao pé e que o priva da palavra em público.

#### 2.4. A Força das Tradições

Ao criar sua primeira peça, Gil Vicente imita deliberada e mediatamente as éclogas encinianas, porém “com mais graça e mais doutrina.” (Resende, 1994, p.571). Conforme nos diz Teófilo Braga (2005, v.II, p. 44-49), ele aproveita-se da simpatia devotada a Encina e usa a corrente palaciana, de origem castelã, em benefício de sua emancipação na Corte portuguesa. Todavia, essa conduta pré-determinada obedece a um princípio estético

cujo esforço do poeta consiste em dialogar com os mestres inseridos em seu tempo ou com aqueles do passado.

Tal esforço dialógico envolve um movimento dinâmico de continuidade do legado da geração antecessora (Tradição), mas também um posicionamento inverso, donde surge a ruptura de uma linearidade estético-literária, propiciando a nova obra. O caráter individual da obra vicentina reside justamente nessa flexibilidade. Nela, pode-se entrever aquela simultaneidade temporal salientada por T.S. Eliot (1919, p.38-39). A percepção do passado implica o reconhecimento do valor de sua presença no presente. Por isso, é compreensível que a fonte medieva tenha sido eleita como cânone ideal por Gil Vicente.

Contudo, nos autos pastoris decalcados dos salmantinos, Gil Vicente reajusta-os aos moldes lusitanos, muito mais, por uma necessidade obrigatória de fundo histórico do que propriamente por uma influência incontornável. Lembremo-nos de que a História demonstra que, entre Portugal e Castela, havia um relacionamento muito estreito. A moda em voga era castelhana e tudo que se lhe estivesse atribuído. Disso, compreende-se a sagacidade de Vicente ao produzir os seus primeiros autos. O substrato pastoril, a linguagem rústica, o cortejo de pastores não são meros aspectos de retomada da Tradição de seus contemporâneos, mas de uma vontade de seguir um caminho inicial, eleito conscientemente, para, mais tarde, deixar aquela estrada tão apreciada, e estabelecer a sua própria Tradição, reconhecida bem mais tarde, no século XIX.

Ao tratar desse assunto, Maria Idalina R. Rodrigues (2006, p. 43) desconsidera a originalidade de Gil Vicente, quanto ao procedimento de retomada de figuras da Sagrada Escritura na pele de aldeãos do século XVI, referindo-se que Juan del Encina já adotara tal técnica-compositiva em sua *Égloga II* quando figurou Mateus, Lucas, João e Marcos em “pastores das terras salmantinas”. Ora, ainda que o recurso técnico-formal ao desdobramento imagético estivesse apoiado na técnica do espanhol, o dramaturgo, com seu gênio estilístico, constrói algo novo ao inverter imagens consagradas. Com o processo de ressemantização das imagens bíblicas, Gil Vicente instaura um tipo de sátira ambivalente, indo muito além do decalque puro do procedimento estético e temático usado por seu precursor salmantino.

Além deste registro do estilo pastoril, a Tradição Medieval é particularmente significativa no curso de formação e amadurecimento do teatro vicentino. Como assegura Antônio José Saraiva (19?, p.8), esta “criação original de Gil Vicente” é alcançada “a partir de elementos tradicionais dispersos legados pela Idade Média”. Antes, porém, Teófilo Braga

(1898, p. 5) já havia constatado ao afirmar que a estabilidade da obra do dramaturgo deve-se, primeiramente, aos aspectos tradicionais e populares do teatro português cuja forma deu Gil Vicente.

Seja como for, é assente o legado impresso da Tradição religiosa e profana do Teatro medieval nos contextos vicentinos, na medida em que são assimilados e ressignificados nas representações portuguesas: os gêneros, os elementos da cultura popular e o imaginário cristão.

Neste processo de retomada da Tradição Medieval, percebemos aquele princípio da influência teorizado por Eliot (1919), tendo em vista que o movimento empreendido por Gil Vicente é o de assimilação positiva das obras precursoras.

Contudo, não podemos nos esquecer de que o fenômeno teatral projetado pelo dramaturgo apoia-se no quadro histórico-cultural e político de sua época (século XVI), essencialmente integrado nas contradições, seja no campo espiritual, seja no doutrinário, seja de ordem literária. A justificativa dessa circunstância dual e conflituosa reside na decadência do pensamento medieval e na ascensão do Humanismo renascentista. É à luz dessa realidade de confronto em que o velho mundo está inexoravelmente fadado ao fim em detrimento das novas conformações sociais, políticas, geográficas, intelectuais etc, que Gil Vicente edificará seu monumento teatral.

Nesse processo perlaborativo<sup>39</sup>, agregam-se matrizes textuais ora combinadas, ora sobrepostas. Disso resultam peças muito diferenciadas. Por isso, é possível observar, quase sempre, o sagrado misturado com o profano, ainda que em graus variados de intensidade. Com efeito, na *Obra completa*, encontramos desde as moralidades (*Auto das Barcas do Inferno*, do *Purgatório* e da *Glória*, *Auto da Alma* e *Lusitania*), os milagres (*São Martinho*, caso ímpar) e os mistérios (*Visitação*, *Sebila Cassandra*, *Mofina Mendes*, *Cananeia*, *Ressurreição* e *Breve Sumário da História de Deus*), até peças festivas (*Corte de Júpiter*, *Templo de Apolo*, *Nau de Amores*, *Frágua de Amor*), comédias (*Viúvo*, *Rubena*), farsas (*Velho da Horta*, *Inês Pereira*, *Quem tem farelos?*), *sotties* (*Juiz da Beira*, caso único) ou em uma mesclagem dessas (*Floresta de Enganos*, última peça representada em 1536).

---

<sup>39</sup> “A perlaboração” é um termo pós-moderno tomado de empréstimo a Loytard (1987, p. 97) cujo sentido proposto por CARVALHO, Maria L. (2000, p. 59) trata de um procedimento poético de reescritura da tradição na busca por novidades, em cujo modo o indivíduo (o escritor) liberta-se de mecanismos de mera repetição.

Segundo esses modelos, várias temáticas compõem o *corpus* vicentino. No campo religioso, Gil Vicente vale-se sobretudo dos testemunhos bíblicos indo desde à Lei da Criação, passando pelo nascimento e morte de Cristo até o juízo final. Contudo, a questão bíblica vem sempre atrelada a situações cotidianas, não havendo um texto totalmente religioso. É o caso, por exemplo, dos autos como o *Breve Sumário da História de Deus* ou *Cananeia*. A única exceção, por assim dizer, é o *Auto da Alma* – uma moralidade alegórica em que o resgate cristão da alma é o motivo dramático. Por outro lado, o *Auto de Sebila Cassandra*, *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Feira*, por exemplo, o tema religioso fica em segundo plano. Na realidade, quase sempre a religiosidade é pretexto para discussão de assuntos diversos e motivo de sátiras que conduzem, por vezes, ao riso como no *Auto da Barca do Inferno*.

Apesar do apego ao sagrado, ao devocional, ao bíblico, a finalidade artística de Gil Vicente suplanta a pragmática do exercício puramente exortativo e doutrinário a que se prestou o drama religioso da Idade Média. Com efeito, a Tradição religiosa impregnada nos seus mistérios, moralidades e no único milagre está modelada com novo propósito e sentido. Todos os textos são adaptados aos contextos socio-históricos, político-econômicos e culturais do século XVI. Ao tratar do assunto, Bernardes (2006, v.I, p. 61) sintetiza dizendo:

O teatro de Deus – tal como Gil Vicente o apresenta – aparece sistematicamente enquadrado num registro interpretativo adaptável às realidades históricas. E, nessa medida, perde em potencialidades doutrinárias o que ganha em possibilidades representativas e circunstanciais.

É justamente por esse processo adaptativo que o entrelaçamento temático entre o sagrado e o profano vai além de uma mera dicotomia. Na realidade, a questão tem implicações culturais e espirituais procedentes do período medieval incutidas pela Igreja. Nessa perspectiva, precisamos ter em mente o imaginário religioso cristão, por exemplo, que Gil Vicente soube aproveitar muito bem. Disso resulta, autos como a *Barca do Inferno*, *do Purgatório* e *da Glória* em que se edifica, de um lado, o mundo humano, pleno de vícios e vontades, por outro estabelece-se o transcendente, tripartido de modo idêntico ao dimensionado pela Igreja: o céu – o mundo virtuoso de Deus; o inferno, o do Diabo – símbolo da condenação; e o purgatório, intermediário para expiação de culpas.

Gil Vicente, como qualquer indivíduo de seu tempo, não podia fugir a isso. Então, a única coisa a fazer era encaixar tais imagens nas suas encenações. Por conseguinte,



ele funde-as com elementos cotidianos e cria matrizes textuais mistas. Nelas, o mundo de Deus é revitalizado e ganha forma imediata através do mito da Natividade com os autos pastoris. Para tanto, o dramaturgo lança mão das personagens bíblicas: os pastores, os anjos, a Virgem, Cristo (menino), os Reis Magos, profetas-pastores, além de todo aparato simbólico vinculado ao presépio (*Visitação* – apenas sugerido, *Pastoril Castelhana*, *Reis Magos*, *Sebila Cassandra*, *Fé*, *Quatro Tempos*). Neste, a Virgem e o menino Jesus surgem, quase sempre, como objetos de contemplação e não como sujeitos actanciais propriamente ditos. Uma exceção, porém, encontramos em *Mofina Mendes* quando Nossa Senhora entra em cena vestida de rainha acompanhada por donzelas e fala ao público.

Em contrapartida, essa concepção natalina vai perdendo espaço para outras questões: o Pecado original, a Morte e Ressurreição de Cristo, a Fé cristã, o Juízo Final, além de uma série de assuntos destinados a evidenciar o descompasso do homem e seus pecados mundanos: avareza, a concupiscência de velhos, de padres, de moças, adultério, tirania, luxúria, ambição etc.

No tratamento desses temas, a Bíblia continua a fornecer para Gil Vicente alguns referenciais simbólicos. Com efeito, no rol vicentino incluem-se Adão, Eva, Abel, vários profetas (Abraão, Isaías, Moisés, David, Salomão, Job, João), anjos e santos. A *História de Deus* é uma excelente ilustração do resgate de sujeitos representativos do mundo transcendente indo desde o Antigo até o Novo Testamento, incluindo uma figura emblemática do maravilhoso cristão: o diabo.

Na realidade, Gil Vicente consegue criar peças teatrais novas cujos elementos tradicionais foram ressemantizados à luz de sua realidade imediata, permeada pela fé cristã, por devaneios e pecados mundanos, muitos divertimentos causadores do riso, ora *pari passu* com a contrição religiosa, ora em oposição a ela.

Daí resulta um processo de relativa dessacralização. Esta particularidade estilística é notada desde o *Monólogo do Vaqueiro* em que o mistério do nascimento de Cristo serve de pano de fundo a um fato histórico – o nascimento de um príncipe. Tal procedimento acentuou-se no decorrer do tempo. *O Auto de Sebila Cassandra* é uma boa ilustração, pois o referencial mítico-bíblico da Natividade é reorganizado em torno da presunçosa pastora Cassandra, que se intitula a própria Virgem e menospreza o seu pretendente, o pastor Salomão.

Sob esse prisma, Gil Vicente, também inova no contraste imagético dos pastores. Salomão, por exemplo, terceiro Rei de Israel e autor do *Cântico dos cânticos*, é figurado no auto vicentino como um rústico pastor rechaçado pela jovem Cassandra. Este perfil feminino contrapõe-se à simbologia cristã da mulher e esposa ideal, representada pela figura arquetipal consignada na imagem de Sulamita. Com efeito, ao colocar Cassandra em sentido oposto a Salomão, rompe-se com a ideologia religiosa do amor verdadeiro por Deus e do matrimônio enaltecidos na doutrina.

Antes, porém, na *Visitação*, envolto por uma atmosfera de júbilo, surge inopinadamente um vaqueiro jocoso, de fala rústica e bem ligeira, para contemplar D. João III, em seu segundo dia de vida:

Qué padre qué hijo y qué madre  
Oh qué agüela y qué agüelos  
Bendito Dios de los cielos  
Que le dio tal madre y padre  
Qué tías que yo m'espanto  
Viva el príncipe llogrado  
Qu'él es bien aparentado  
Júri a san Junco santo. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p.20)

Os reis, nobilitados em ascendência e o filho exaltado, semelhante ao sucedido na casa de Jacó (S. Lucas 1.31) por

la fama que dexaron  
eñel tempo que reinaron  
el segundo y el primeiro  
y aun los otros que pasaron. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p.20)

Logo depois, o primeiro pastor presta-se à nova aclamação à figura esclarecida do príncipe nascido, oferecendo-lhe presentes não convencionais:

mil huevos y leche aosadas/  
y um ciento de quesadas/  
y han traído/  
quesos miel lo que han podido. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p.20)

Tais oferendas que nos reenviam à Canaã, terra prometida ao povo hebreu, de onde emanam leite e mel. Consequentemente, fundem-se as imagens do Antigo e do Novo Testamento. Se pela oferta volta-se ao passado antes de Cristo, na figura do príncipe, o

próprio Cristo está incarnado. Tal dualidade contrastante ilustra uma das características composicionais de uso bastante frequente no Teatro vicentino.

Notadamente, a retomada mítica engendra o mistério consagrado do Nascimento. Entretanto, o motivo do auto é o nascimento do herdeiro do trono português, num dia diverso do Natal.

Justifica-se, assim, que o arquétipo do pastor seja ressemantizado e contraste com a seriedade das figuras régias. Por mais solene que possa transparecer a iniciativa de Gil Vicente, o cômico de situação instala-se com a entrada do pastor trapalhão que irrompe desajeitado pelo quarto da rainha:

Pardiez siete arrepelones  
Me pegaron a la entrada  
Mas yo di una puñada  
A uno de los rascones.  
Mas andar lo hecho es hecho  
Pero todo bien mirado  
Ya que entre neste abrigado  
Todo me sale em provecho.  
Rehuélgome em ver estas cosas  
Tan hermosas  
Que esá hombre bobo em velas  
Véolhas yo pero ellas  
De llustrosas  
A ñosotros son danosas. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 18-17)

Nesta entrada inopinada do pastor saiaguês, vemos a reminiscência bíblica: a dos pastores que deixam seus afazeres diários e seguem até à “cabana” para saudar o Cristo Menino. Todavia, na *Visitação*, o pastor adquire uma nova conotação simbólica: é ele um homem simples, do meio rural português, que exalta a sua Corte. Além disso, a este rústico pastor agregam-se as imagens dos Santos Reis do Oriente: Baltazar, Belchior e Gaspar. Entretanto, na cena inicial, a aura de candura e seriedade pastoril bíblica cai por terra quando aquele pastor chocarreiro é atacado por guardas reais e a eles se refere jocosamente: “me pegaron a la entrada/mas yo di una puñada/a uno de los rascones” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 17).

Assim, o primeiro pastor vicentino é, juntamente com os demais pastores que surgem na cena final da *Visitação*, a encarnação simbólica dos primeiros pastores referida no Evangelho segundo Lucas (2. 8-20). Gil Vicente, a partir de um arquétipo pastoril, retoma a dimensão bíblica, mas inverte a seriedade do assunto da Anunciação, tornando-a fato cômico.

Por outro lado, no *Pastoril Castelhana*, Gil Vicente apresenta o pastor Lucas descrente e voltado para as futilidades cotidianas em oposição ao pastor Gil Terrón – contemplativo e integrado com as coisas do mundo espiritual, tanto é que somente ele ouve o chamado do anjo da Anunciação. Com esse comportamento dicotômico, o dramaturgo dessacraliza a imagem simbólica do pastor tradicional, sério e contrito.

Mais poderíamos aludir. Contudo, os exemplos descritos são suficientes para (re) considerarmos os elementos pastoris, no capítulo 4, e verificar se eles têm alguma correspondência com as produções teatrais nordestinas, sobretudo as relacionadas com o Natal.

Nesse sentido, outro dado importante a ressaltar é a formação do Presépio para o qual se encaminham, cantando, por exemplo, os pastores castelhanos, após um sonho premonitório de Gil Terrón. Se, na *Visitação*, o ambiente natalino é sugerido, no *Pastoril Castelhana*, ele é concretizado. Nesse auto, diante da Virgem, os pastores fazem suas “mesuras”, cada um a seu modo de adoração, por sinal muito irreverente. Considere-se que, depois da interpelação de Lucas ao expressar-se em relação à pobreza do local em que “aquele niñito [...] escogió para nascer” [...], Brás comenta o padecimento “dende su niñez bendita” (Camões, José (ed.), 2002, v.I, p. 33). Ora, a maneira que eles prestam suas homenagens foge completamente da solenidade exigida pela circunstância da Natividade, dando azo ao cômico de situação.

Seja como for, mais do que compreender os modos de reelaboração dramática das circunstâncias e dos personagens a envolverem o Natal como contraponto referencial à realidade da época vicentina, antes nos interessa prioritariamente reconhecer quais são os elementos da Tradição religiosa, que inspiraram Gil Vicente, sendo por ele retomados no cômputo geral da *Copilaçam*. Por esse motivo, é suficiente apenas um histórico geral do que o Teatro vicentino apresenta enquanto aspectos estético e temático caracterizantes em que, mais à frente, possamos nos apoiar.

Ao trazer para a cena do século XVI a Tradição predecessora, Gil Vicente inova a arte dramática realizada, até então, em Portugal. A partir disso, o teatro torna-se um veículo artístico bastante solicitado para entreter a Corte e, por extensão, o povo português. Sobre isso, Teófilo Braga (1898, p. 11) esclarece que o dramaturgo introduz os divertimentos cênicos nas festas realizadas pela Corte a promover uma transformação nos momos palacianos. Entre as festividades, têm lugar destacado o Natal, a Páscoa e o *Corpus Cristis*.

Ora, o dramaturgo busca, na Tradição literária antecedente, o suporte linguístico e estético ideal ao seu discurso dramático. Nem por isso, o Mestre da Balança perde sua legitimidade criativa ao compor seis autos pastoris. Confirmam-na (Teófilo Braga (1898 e 2005), Visconde de Ouguella (1890), Eugenio Asensio (1974), Stephen Reckert (1993), Calderón Calderón (2002) e muitos outros estudiosos. Gil Vicente enceta uma novidade dramática inspirada na sua própria realidade cultural, ainda que faça uso do modelo espanhol. De tal sorte que ele ultrapassa a fronteira da “*mimesis* do produto” para a “*mimesis* do processo” (Carvalho, 2000, p.12). No primeiro tipo mimético, ocorre a duplicação da obra, sem quaisquer modificações na sua estrutura, conservando-se os mesmos recursos retóricos, estéticos e temáticos. Em contrapartida, na *mimesis* processual, dá-se a “repetição com diferença”, já que se apropria do modelo antecessor no sentido de (re) configurá-lo processualmente, atribuindo-lhe algo novo. Com efeito, surge uma nova obra.

De fato, se considerarmos a *mimesis* vicentina numa concepção pós-moderna, perceberemos que os autos, ao mesmo tempo em que se apoiam na Tradição dramática medievá, dela consegue se afastar alcançando sua própria identidade estética e semântica. Nesse âmbito, o dramaturgo transcende as influências dos “produtos” culturais destinados à satisfação do gosto de um público, ainda, mergulhado naquela cultura predecessora, criando o seu legado dramático: a *Copilaçam*.

Essa maneira inovadora de Gil Vicente leva-nos a correccioná-lo aos dois princípios inerentes à nova concepção de mundo (Tradição e Ruptura), na qual a literatura integra-se a partir do Romantismo. Sob esse novo enfoque, nem sempre o antigo rivaliza com o moderno, antes se combinam e fundem-se, o que sobredetermina uma nova maneira de conceber o belo e o sublime, o belo e o feio, bem como permite a coexistência dos gêneros literários.

Sobre o assunto não é demais recordar que, desde a segunda metade do século XVI, antigos e modernos iniciam um “tempestuoso e multiforme debate” iniciado em Itália, depois expandido por França (1690), e por outros países a exemplo da Inglaterra, com fulcro justamente na poética dos gêneros literários, como salienta Aguiar e Silva (2011, p.356). Como nosso objetivo principal não nos permite uma pausa mais longa sobre esta querela tão conhecida na História Literária e sua relevância para a implementação de novas perspetivações genológicas, limitamo-nos a referi-la, brevemente, como um dos fatores de transformação dos princípios e valores literários tradicionais.

Além disso, corrobora ainda o entendimento do dinamismo criativo de Gil Vicente o pensamento de Le Goff (2008, p.217) quando diz que “ a maior parte das sociedades considera o passado como modelo, ao tratar do caráter geral do passado em sua relação com o presente na construção de uma consciência histórica. Nessa devoção pelo passado há, no entanto, fendas através dos quais se insinuam a inovação e a mudança.”

Não temos dúvida de que Gil Vicente seja um entusiasta do seu passado histórico-cultural, mas dele afastou-se relativamente para criar e inovar sua arte ao encontrar as brechas necessárias para construir o seu legado literário, o que permanece para além do continente europeu. Por isso, mais do que averiguar a existência ou não de um ou outro elemento inspirador da produção vicentina, é necessário compreendê-la naquilo em que pode oferecer quanto aos elementos tradicionais de suporte à criação do auto brasileiro.

## 2.5 Matrizes Genológicas

O texto prefacial de D. Duardos dá-nos testemunho de que Gil Vicente, além de conhecer “os grandes gêneros do teatro europeu do seu tempo”, soube flexibilizá-los e rearticulá-los em nível temático e estrutural, criando outros tipos de referências estéticas e, ainda procurou lhe dar uma conformação organizativa lógica, classificando os seus autos de “farças comédias y moralidades” produzidos a serviço da corte (BERNARDES, 2008, p. 43).

Entretanto, isso não é levado em consideração quando novas tipologias genológicas são apresentadas por estudiosos da estirpe de Antônio José Saraiva (1992, p. 82) com a intenção declarada de contornar as ditas imprecisões e os desajustes de critérios demonstrados nas duas primeiras edições da *Copilaçam*. No realinhamento estético de Saraiva, por exemplo, as peças vicentinas dividem-se em nove modalidades diferenciadas: o mistério, a moralidade, a fantasia alegórica (relacionada com o momo), o milagre, o teatro romanesco (completamente diferenciado do milagre), a farsa, a écloga ou auto pastoril, o sermão burlesco e o monólogo.

Ora, independentemente dos cuidados e das correções, por certo, demandados por João Álvares, quando da impressão do livro, no sentido de “colmatar falhas” tipográficas e de haver indícios de que Luís Vicente fez alterações em algumas peças ao coligir os manuscritos do pai, o conjunto das obras reunidas na *Copilaçam* vale por si próprio, pois,

apesar de algumas alterações nele percebidas, as peças não perdem sua validade do ponto de vista estético-literário e teatral.

Por isso, ainda que as classificações fossem passíveis de inadequações, compreendemos, na esteira de Bernardes (2008, p. 42), que Gil Vicente tinha consciência da diversidade dos gêneros e dos problemas dela advindos. Nesse ponto, como bem define o crítico português (2008, p. 43), o melhor e mais seguro critério de avaliação genológica das peças deve assentar nos “modelos que mais de perto inspiram o autor”. Desses, sobressaem: os momos, as éclogas pastoris, os autos medievais (mistério, milagre e moralidade), a farsa, a *sottie*, os sermões burlescos, a comédia e a tragicomédia.

Assim, não é de se estranhar que se possa defrontar, no conjunto da obra vicentina, por exemplo, com uma “síntese entre o sério e cômico” a propósito do *Auto da Fé*, em que se contrasta aparentemente a magnitude divina com a simplicidade pastoril (Bernardes, 2006, v. I, p.330). Ou a exemplo do *Auto de Mofina Mendes* considerado por Bernardes (2006, v.I, p. 108-109) um caso perfeito de “intersecção genológica” alcançada mediante a articulação do tema mariano com o “quadro pastoril”, sendo a alegoria o traço comum.

Sob esse ângulo, o auto é o modelo tradicional mais proeminente, sendo comum entrever num mesmo texto a combinação de gêneros e subgêneros. Em *O Auto de Inês Pereira*, para citar apenas um dos muitos exemplos, a farsa perpassa toda a peça, sendo dinamizada pelo engano. Contudo, o título evoca o auto cujo contorno dá a moralidade.

Convém aduzir, ainda, as duas coordenadas modais: sátira e lirismo que perpassam o conjunto das peças de Gil Vicente. No desenvolvimento desse assunto, a tese de Bernardes, de 1995, publicada em livro em 2006, é hoje o referencial teórico basilar, uma vez que se discute a presença e “compresença” dos dois gêneros em toda a *Copilaçam*, no sentido de evidenciar os procedimentos vicentinos utilizados, sobretudo, de interação modal.

Nessa perspectivação teórico-crítica, a sátira é, então, apresentada como uma componente estética transversal e contínua do “macrotexto vicentino” cujo lastro pode ser notado “em autos de moralidade, em autos de mistério ou em representações pastoris” (Bernardes, 2006, v.I, p. 189). Conforme o crítico, a sátira vicentina é ampla e bastante diversificada, com a qual se relacionam, em particular, a farsa e subcategorias do tipo cômico, grotesco e burlesco. Disso resulta uma variedade de casos satíricos com destaque

para a sátira judicial (*Barcas, Juiz da Beira, Festa*), a demonstrativa (*Triunfo do Inverno, Quem tem Farelos, Inês Pereira, Agravados, Almocreves e Feira*), deliberativa (*Breve Sumário*) a degeneradora e a desconstrutiva (*Alma*), a moralizante (*Sebila Cassandra, Barcas, Índia*) e a sociológica (*Sebila Cassandra*).

Tomemos este último auto como exemplo. *A priori*, a sátira ganha contorno a partir da subversão de imagens e de fatos bíblicos. A imagem religiosa do sábio rei de Israel dá lugar a de um pastor rústico que, numa espécie de dinamismo pendular de resignação e de esperança, contracena com a imagem insolente e subversiva da protagonista Cassandra que, embora prometida em casamento, recusa-o, veementemente. Vejamos o pensamento dela em relação ao matrimônio:

Quién mete niguno andar  
Ni porfiar  
Em casamentos comigo?  
[...]  
Cuál será pastor nacido  
Tan podido  
A hotas que me meresca? (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 51)

Por esse comportamento inhabitual de Cassandra, Gil Vicente instaura a sátira sociológica. Com efeito, o matrimônio imposto por convenções familiares é amplamente condenado, bem como o são a representação passiva da mulher; a resignação masculina aos caprichos femininos; *os remoques* de esperança dos galanteadores rechaçados na conquista amorosa etc.

SALAMÃO No me ves?  
CASSANDRA Bien te veo  
SALAMÃO No te quiero.  
SALAMÃO Casamiento te requero  
CASSANDRA Ya primeiro  
Dixe lo que es mi deseo. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 53)

Já, em outra direção, encontramos a sátira moralizante de caráter doutrinário, uma vez que as Verdades Reveladas não são praticadas cotidianamente. Vejamos um exemplo:

Cuando Dios fuere ofendido  
Y no temido  
Generalmente olvidado  
No será mucho alongado  
Mas llegado  
El juicio prometido (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 68-69)



A crítica aqui incide no fato de os homens estarem tão envolvidos com seus individualismos, seus apelos materiais e carnais, que se não seguem os preceitos divinos, chegando ao cúmulo da presunção de Cassandra em achar-se em condições especiais e dignas de ser a serva de Deus que dará à luz ao Messias e, para tanto, preserva a sua castidade.

A soberba é, assim, o traço marcante dessa nova mulher, o que a mantém sobremaneira distante do perfil da Virgem a que o público quinhentista estava habituado pelas imagens das Sagradas Escrituras:

Cassandra No quiero ser desposada  
Ni casada  
Ni monja ni ermitaña  
[...]  
Madre no seré casada  
Por no ver vida cansada  
O quizá mal empleada  
La gracia que Dios me dio.  
No será ni es nacido  
Tal para ser mi marido  
Y pues que tengo sabido  
Que la flor yo me l aso. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 54-57)

A partir do contraponto imagético, Gil Vicente promove várias reconfigurações arquetipais. O objetivo principal é tecer críticas a determinados padrões de comportamento. Se, por um lado, o arcabouço elementar do arquétipo<sup>40</sup> é sempre imutável, por outro, há infinitas formas de enfeixar as imagens que dele resultam. Assim, Sebila Cassandra constitui-se, por exemplo, em símbolo ambivalente de uma mulher passiva, casta, bela e de fé semelhante à Virgem, mas que se desdobra em outra roupagem, mais consentânea com o seu tempo, a de uma mulher rebelde, hostil, inovadora a determinadas normas de conduta social, à hipocrisia, que subjazem ao matrimônio forjado, sem o devido consentimento e amor mútuo do casal etc.

---

<sup>40</sup>Entendemos arquétipos na linha antropológica de Gilbert Durand (1997, p. 376-434) que os considera substantivações dos esquemas propriamente ditos, diferenciando-se relativamente da predefinição de Jung para quem os arquétipos seriam “pressupostos estruturais de imagens”, provavelmente herdados biologicamente e encrustados no inconsciente coletivo (Meletínski, 1998, p. 20). Neste caso, a diferença entre o que Durand considera arquetípico em relação a Jung não está na base dos conceitos, posto que ambos os estudiosos consideram arquétipos as imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo, mas na função e posição desempenhada pelos esquemas e pelos arquétipos na imaginação. Assim, os esquemas do ponto de vista durandiano ocupam lugar cimeiro em relação aos arquétipos. Dessa forma, enquanto os esquemas generalizam dinâmica e afetivamente as imagens, os arquétipos “constituem a junção entre o imaginário e os processos racionais” (TURCHI, 2003, p. 28).

Por outro lado, muito diferente do padrão pastoril, vemos a sutileza da crítica inversa de que nos fala Bakhtin, na moralidade alegórica *da Barca da Glória*. Gil Vicente traz para a cena do julgamento os sentenciados da alta esfera social (clero e nobreza). Do ponto de vista teológico-doutrinal, os homens de “dignidades tão altas” a começar pelo Papa até chegar ao Conde são alvos de sátira por se conduzirem na contramão do desapego dos bens e dos poderes mundanos. Opera-se, nessa medida, uma dessacralização dos comportamentos tidos por exemplares, o que, inevitavelmente, além da crítica moral, desconstrói sistemas de valores e padrões preestabelecidos. Em contrapartida, a sátira é atenuada em prol do enaltecimento da salvação na medida em que todas as personagens, apesar dos atos reprováveis, têm a garantia do Paraíso pelo próprio Cristo, que os leva consigo, numa diferença clara dos autos *das Barcas do Inferno e do Purgatório* (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 269, *italico nosso*).

Antes, porém, de acontecer esse resgate maravilhoso, o discurso dramático desenvolve-se pelas súplicas das personagens. Isso demarca o final da peça numa envolvência de tonalidade lírica. Nesse ponto, vemos que o auto estrutura-se a partir da convergência entre sátira e lirismo que, por sinal, é uma particularidade estética bastante comum em Gil Vicente. É, nessa linha, que se enquadram, por exemplo, alguns autos natalinos cuja finalidade moralizante supera o momento contemplativo e de adoração dos pastores quando “na cena final do Presépio”, no sentido de adequação “à realidade moral da vida portuguesa da época”, como afirma Bernardes (2006, v.II, p. 129).

Todavia, se formos verificar a incidência de cada um deles em nível macrotextual, o lirismo, assim como a sátira, vem associado a determinadas matrizes genológicas, sendo encontrado nos mistérios, nos autos pastoris e nas moralidades, “como princípio aglutinante” (Bernardes, 2006, v.I, p. 18). Assim, dependendo da peça, podemos encontrar, segundo Bernardes (2006, v. I, p. 21) os seguintes modelos de referência lírica nos contextos vicentinos: o conotativo (*Lusitânia, Rubena, Triunfo do Inverno*), o celebrativo (*Visitação, Reis Magos, Romagem dos Agravados, Nau d’Amores, Festa, Fé, Pastoril Português, Pastoril Castelhana, Quatro Tempos, Sebila Cassandra, Breve Sumário, Mofina Mendes*), o demonstrativo de implicações amorosas (*Rubena, Serra da Estrela, Triunfo do Inverno, Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra, Amadis de Gaula e Dom Duardos*), o deplorativo (*São Martinho, Barcas, Comédia do Viúvo*), o penitencial (*Auto da Feira, Comédia da Rubena, Quatro Tempos, Sebila Cassandra, Alma, Barca da*

*Glória, Cananeia, Auto da Lusitânia*), o exortativo (*Breve Sumario, Barca do Purgatório, Barca do Inferno, Mofina Mendes, Exortação da Guerra*), o precatório (*Cananeia, Rubena, Barca da Glória, Lusitânia, Misere mei* – parateatral, *Alma*) e, por fim, o lirismo exaltante (*Quatro Tempos, Sebila Cassandra, Auto Pastoril Português, Breve Sumário, Cananeia*).

Por essa breve súpula, demonstramos que os autos de Gil Vicente envolvem registros estéticos variados, sendo muito complexo atribuir-lhe esta ou aquela designação classificatória, sem considerar o seu conjunto. A este nível, os textos vicentinos devem ser compreendidos à luz do que Bernardes (2006, v. I, p. 73) chama a atenção, considerando-os “uma síntese operativa entre um conjunto diversificado de planos da comunicação como a literatura, o teatro, a prática doutrinal e devocional, a festa celebrativa e o jogo”. Isso se se levar em conta o contexto de produção e de representação do teatro vicentino que inaugurou, em Portugal, uma prática cultural contínua o que, indiscutivelmente, inscreveu o nome do dramaturgo português na Tradição europeia cuja relevância será cimeira no desenvolvimento posterior do Teatro ibérico.

## 2.6 Linguagem

Paul Teyssier (2005, p.351-366) assinala que o bilinguismo (uso do português e do espanhol) demarca o sistema linguístico adotado em dezenove peças vicentinas, ao passo que das vinte e duas peças restantes, quinze escrevem-se em português e doze, em espanhol.

Em Portugal, diga-se de passagem, o saber castelhano era sinônimo de elitização, sendo de uso corrente pela alta casta (reis e demais nobres) e, por aqueles, que com ela estivessem relacionados diretamente. Assim, o uso literário de dois códigos linguísticos, tanto na fala quanto na escrita, não seria novidade naquela época, pois boa parte dos escritores tinha domínio de ambos.

Com efeito, a realidade histórico-cultural e literária explica o saiaguês<sup>41</sup> vicentino tomado de empréstimo ao estilo pastoril de Juan del Encina e Lucas Fernández nos autos da *Visitação, Pastoril Castelhana* e *Reis Magos*. Por esta apropriação da língua rústica e dos temas pastoris, Gil Vicente integra-se no circuito da Tradição do auto ibérico.

---

<sup>41</sup> Dos estudos dedicados ao saiaguês no teatro de Gil Vicente, vejam-se: O capítulo 1, de *A língua de Gil Vicente*, de Paul Teyssier (2005, p.31-88) e a quarta *Nota Vicentina*, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1923).

Nem por isso, o bilinguismo operacionalizado por Gil Vicente pode ser tomado como um exercício ingênuo, feito ao acaso. Corrobora a assertiva Paul Tyessier (2005, p. 643-646) ao concluir:

A obra vicentina, por outro lado, ilustra o modo como era praticado pelos portugueses cultos o bilinguismo luso-espanhol. Vimos atrás as características principais do ‘castelhano de Portugal’, tal como era falado e escrito pelos contemporâneos de Gil Vicente. [...]. O português e o castelhano combinam-se assim em sistema bilingue. [...]

É hoje possível descortinar com bastante nitidez o que Gil Vicente deve aos seus precursores e o que é original na sua obra.

Paul Tyessier (2005, p. 645, grifos do autor) constata que Gil Vicente não é menos original por não ter inventando o saiguês, o linguajar dos judeus, dos Negros, dos ciganos, “nem o *sabir* dos Mouros, [...], nem o estilo simbólico do teatro alegórico, nem a *dulce retórica* da comédia romanesca”. A originalidade do poeta advém do modo com que ele faz sua criação artística ao empregar, por exemplo, um falar rústico próprio de sua terra em que se definem, por exemplo, as comadres (*Auto da Índia, Auto de Inês Pereira, Velho da Horta, Barca do Inferno e do Purgatório, Comédia da Rubena, Pranto de Maria Parda, Auto da Feira, Triunfo do Inverno, Clérigo da Beira, Auto da Lusitânia, Romagem dos Agravados, Floresta de Enganos, Auto das Fadas, Auto dos Físicos, Auto da Fama, Auto da Festa*).

Enfim, “Gil Vicente é original na medida em que é mais português do que espanhol e mais popular que livresco” (TYESSIER, 2005, p.645).

## 2.7 Personagens

Na Tradição vicentina, as personagens desdobram-se em duas categorias básicas: as tipos e as alegóricas. Se na tipificação, o comportamento (*gestus*) identifica a personagem no desenrolar da ação, sendo os caracteres individuais postos de parte em favor da amplificação generalizante da coletividade que o indivíduo representa, por outro lado na alegorização, personificam-se instituições, sentimentos, crenças etc, havendo, portanto, a substantivação de traços distintivos de um ser, de um ambiente real ou imaginário, de desvios e virtudes morais de um grupo.

Assim, *a Copilaçam de totalas obras* oferece ao público espectador

uma extraordinária galeria de personagens: cortesãos, frades, lavradores, judeus, pretos, ciganos, padres, criados, capelães, bruxas, almocreves, juizes, marinheiros, alcoviteiras, regateiras, a que se juntam, numa turbamulta variada, figuras tradicionais do teatro religioso: profetas, os santos, Cristo, a Virgem, os anjos e os diabos; as personificações do teatro alegórico: o Tempo, o Mundo, a Fé, a Prudência, etc., os deuses do Panteão como Júpiter, Cupido, Saturno ou Mercúrio; e mesmo alguns heróis mais individualizados, tais como Dom Duardos ou Amadis de Gaula. (TEYSSIER, 2005, p. 15)

## 2.8. Interartes

Logo na primeira fala de Gil Térron, Gil Vicente introduz a referência ao canto, em particular a chançoneta, como um aspecto da vida daquele pastor. Já, no final do auto, esta modalidade musical serve à louvação do Divino, sendo acompanhada de “tangeres e bailos” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 34-35).

Explica Paul Tyessier (2005, p.55): chançoneta é uma adaptação do castelhano medieval que se torna elemento básico da Tradição pastoril. Traduzido do saiguês (de Encina e Lucas Fernández), o termo significa “canções dos pastores”. Embora a música fosse de uso corrente, é preciso lembrar que, ao integrá-la em sua segunda peça, Gil Vicente não só se aproveita daquele repertório ibérico, mas também dá um toque de inovação na sua própria arte. Nesse sentido, cabe ressaltar que o dramaturgo não se limita a copiar os modelos existentes, mas de adaptá-los de acordo com o tipo de peça e a ocasião de sua representação. Assim, a interação entre música, dança (em menor grau) com os autos no seu todo é uma marca estilística muito própria do dramaturgo que se percebe do *Pastoril Castelhana* em diante.

Adverte o musicólogo Manuel Morais<sup>42</sup> (2003, p. 47) que, no procedimento de inclusão de textos musicais, “muito frequentemente” Gil Vicente intercala “ou só *incipit* ou versos soltos de cantigas alheias”. Segundo esse estudioso, o dramaturgo vale-se dos recursos da paráfrase e da paródia, de versões ‘ao divino’, a mistura de canções em português e castelhano ou verte-as umas para as outras. É o que se nota, por exemplo, na chançoneta do *Pastoril Castelhana*.

---

<sup>42</sup> Da Universidade de Évora cujo trabalho foi apresentado no Congresso Internacional promovido pela Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em homenagem a Gil Vicente pelos quinhentos anos de sua primeira representação.

O musicólogo (2003, v.II, p. 47) reuniu mais de “duas centenas de versos e, em alguns casos, poesias completas sobretudo em português e castelhano, indicadas pelo autor dentro do critério: “ou só cantadas, ou cantadas e dançadas”.

Com base nessas notações preliminares, buscamos nos autos as ocorrências da música. Neles, encontramos alguns exemplos: o vilancete (*Sebila Cassandra*, p.73, *Quatro tempos*, p. 92), a chançoneta, a enselada francesa (*Auto da Fé*, p. 87) o romance (*Auto da Barca do Purgatório*, p.243) e cantigas distintas (uma francesa em *Quatro tempos*, p. 103 e outras em *Sebila Cassanda*, p. 60, *Reis Magos*, p. 49, *Pastoril Castelhana*, p. 38, *Mofina Mendes*, p. 115, *Pastoril Português*, p. 139, *Feira*, p. 167, *Comédia da Rubena*, p.391e 403, *Comédia do Viúvo*, 435 e 449, *Devisa de Coimbra*, p. 469 e 474, *Floresta d’enganos*, p. 513 *Dom Duardos*, p. 553 e 572, *Amadis de Gaula*, p. 588 e 611, *Nau de amores*, p. 623 e 639, *Frágua d’amor*, p.648 e 654, *Exortação da Guerra*, p.679-680).

Ressaltamos que o musicólogo menciona em seu estudo os “textos sacros” (motetes, hinos, salmos, responsórios e outras peças litúrgicas) de que Gil Vicente se serviu nas suas produções dramáticas. Para exemplificar os tipos assinalados, valemo-nos novamente da *Copilaçam* (Camões, José (ed.), 2002, v. I) em que o dramaturgo, algumas vezes, indica-os relevando os seus nomes nas rubricas. Sobressaem, nesse aspecto, os seguintes: o pranto ( *Barca da Glória*, p.294 e *História de Deos*, p.308); o “*Te Deum Laudamus*” (*Auto da Alma*, p.213 e em *Quatro tempos*, p.109); o “*Clamabat autem*” (Cananea, p.362); o “*laus et honor tibi sit rex Christe redentor*” (*Auto de São Martinho* p.366) e os “*Dulce lignum dulcis clavus*”, “*Salve sancta facies*”, “*Ave flagellum*”, “*Ave corona*”, *Domine Jesu Christe* , todos expressos no *Auto da Alma* (p.210- 212).

Quanto às danças, valemo-nos, ainda, da listagem de Manuel Morais em que se destacam a folia e a borrega – tipicamente portuguesas –, o tordião, a baixa, a chacota, a mourisca, bailadas ‘de terreno’ entre outros exemplos. Na ilustração desses dançares, apoiamo-nos nas próprias peças vicentinas. Desse modo, temos: o bailado de terrereiro, na *Sebila Cassandra*, (p. 73). Lembrando que o bailado, em geral, aparece em outras obras. No *Auto da Sebila Cassandra*, estão presentes ainda a chacota (p. 70) e a folia (p.70). Este estilo é, também, notado no *Auto da Feira* (p. 186), ao passo que a chacota surge no *Pastoril Português* (p.155).

## 2.9. Escola Vicentina- Recepção Diferida

Em Portugal, embora Gil Vicente não seja o predecessor de uma escola literária, muitos discípulos tardios tentaram seguir uma orientação estético-estilística muito próxima daquela que ele utilizou. No século XVI, os folhetos produzidos por Baltazar Dias são ilustrativos nesse aspecto, sendo notório o influxo dos autos populares. Além desse cordelista cego, Antônio Prestes procurou seguir alguns dos rastros vicentinos como modelo de referência estética.

Isso nos leva a reconsiderar a denominação de “Escola Vicentina” no sentido de criação dinâmica realizada pelos conterrâneos de Gil Vicente, que seguem a sua Tradição dramática. Entretanto, é preciso considerar que o modelo predecessor passa, assim, por um processo de releitura e ressignificação.

Dessa maneira, a *Copilaçam* torna-se uma espécie de arquétipo teatral substantivado, cujos símbolos formais e temáticos convergem e irradiam-se em várias direções estéticas, transpondo fronteiras culturais e literárias. Disso resulta o influxo vicentino permanente, porém dinamizado e ressignificado nas inúmeras peças teatrais que surgiram em Portugal, na Espanha e, em especial, no Brasil cujo recanto mais acolhedor foi e é ainda o Nordeste.

Nessa esteira referencial de influência, ou melhor, da transposição de formas e temas, seja no campo do imitativo (regresso à fonte primitiva) quanto do contrastivo (recusa desta fonte), alguns compatriotas de Gil Vicente têm lugares destacados. No plano da *mimesis* de expressão sempre se evocam Baltazar Dias, António Prestes, António Ribeiro Chiado, Simão Machado, Jerónimo Ribeiro cujos valores literários parecem remeter para uma filiação na Escola vicentina, tendo em vista justamente a retomada da figura dos tipos vicentinos (judeu, fidalgo velhaco, alcoviteiras, físico falacioso, vilões etc.), dos temas cotidianos e ainda da estrutura consagrada dos milagres e das moralidades etc.

Sobre esse assunto específico, Bernardes (2006) trata de esclarecer que não havia uma tradição propriamente dita em Portugal antes de Gil Vicente, não havendo também continuidade deste tipo de teatro do ponto de vista formal após a morte do dramaturgo. Com efeito, adverte o crítico ser temerário afirmar que houve uma escola vicentina, da qual fariam coro Baltazar Dias, Gil Vicente de Almeida, Antonio Prestes, Frei António Lisboa, Padre

Francisco Vaz e Simão Machado, como assegura Teófilo Braga (1898), na *História da Litteratura Portuguesa*.

Décadas antes, porém, Teófilo Braga (1898, p. 9, itálico do autor) confere a Gil Vicente o estatuto de mestre influente e influenciador das formas dramáticas portuguesas, incluindo, no rol de seus seguidores, “os padres José de Anchieta e Alvaro Lobo” que, ao mesmo tempo, combatiam o teatro vicentino “nos Índices Expurgatórios”, tinham “o auto nacional” como modelo imitativo como instrumento “de propaganda católica nas missões feitas no Brasil”.

Ora, se houve ou não a formação uniforme e continuada de seguidores vicentinos, isso não nos importa diretamente, já que entendemos escola literária vicentina naquele mesmo significado proposto por Luciana Stegagno Picchio em *História do Teatro português* (1969, p. 87) de continuidade de temas, de *mimesis* (consciente ou inconsciente), da linguagem popular portuguesa. Certo é que houve, sim, continuidade da tradição vicentina cujos lastros são patentes em outros autos e folhetos que se disseminaram em Portugal.

Por isso, não hesitamos em aceitar a denominação “Escola de Gil Vicente” cunhada por Teófilo Braga ao avaliar o conjunto de sucessores vicentinos e suas respectivas obras. Lembrando que, entre outros estudiosos, tanto a estudiosa italiana como Alberto Figueira Gomes (1984, p. 9-38), também são adeptos dessa designação.

Seja como for, não devemos perder de vista que tanto os prováveis discípulos diretos ou sucessores de Gil Vicente baseiam-se naquilo que o dramaturgo projetou e representou expressivamente, na corte portuguesa, enquanto teatro lusitano do século XVI. Neste ponto, o influxo literário das peças vicentinas em obras de escritores lusitanos torna-se molde dinâmico de novas expressões dramáticas, bem como viabiliza uma ressemantização de temas, de linguagens e de motivos cotidianos (*apófrades*), da qual surgiram vários autos ou a tentativa frustrada de Sá de Miranda de fazer um teatro lusitano na direção clássica. Nesse sentido, a influência vicentina diferencia-se de um autor para outro, pois

os seus cultores aceitam o modelo de Auto legado pelo Mestre e desenvolvem o tema a seu modo, na corrente das preferências manifestadas pelo público. O Auto tinha, no tempo, forma consagrada – a que lhe dera Gil Vicente –, mas cada autor inculcava à obra produzida feição e inspiração próprias, registrando-se, portanto, visíveis diferenciações que abandonam muito positivamente a favor do mérito individual, não obstante o rótulo de imitadores que, com certa aspereza crítica, a todos cobre (GOMES, 1984, p. 11-12).



Ainda no âmbito ibérico, com a sua incursão no Teatro da Corte, Gil Vicente empreende uma rearticulação de elementos tradicionais em novos contextos de produção estética, sendo seus autos modelos de referência literária para outros escritores portugueses e estrangeiros. Este eminente mestre de teatro parece absorver de forma abrangente os modelos estéticos precedentes, pois ele cria um teatro tão original e inovador a ponto de transcender a esfera da arte dramática portuguesa para outras artes, bem como excede as suas fronteiras de base genológicas e geográficas. Sob esse ângulo, ele transcende os seus precursores. E sua obra serve de paradigma a Lope de Vega e a Calderón.

No Brasil, Gil Vicente é uma referência canônica importante tendo em vista que fornece elementos concernentes a sua própria Tradição literária quanto à medieval. Embora à distância de cinco séculos, alguns autores da estirpe de Ariano Suassuna, Maria de Lourdes Ramalho, Edison Cavalheiro, Carlos Jehovah, Esequias Araújo, já confirmaram o influxo do dramaturgo nas suas composições, de maneira geral.

A relevância atribuída ao Teatro vicentino favorece uma ampla fortuna crítica<sup>43</sup>. Em virtude de sua dimensão (mais de mil títulos, se levarmos em conta somente os registros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra ), os assuntos a investigar parecem esgotados. No entanto, a obra de Gil Vicente permite-nos ainda muitas perspectivas de abordagem. A fortuna literária reunida na *Copilaçam* (com mais de cinquenta peças) continua a servir de objeto de estudo em linhas variadas em Portugal, no Brasil, na Espanha, na Itália, na França, Inglaterra, Alemanha, Canadá, Japão etc.

No contexto brasileiro, apesar de existirem alguns estudos pontuais dispersos sobre o assunto, há ainda de se apurar de que modo o substrato vicentino perpassa os autos de regiões distintas do campo nordestino, para avaliar até que ponto a tradição de Gil Vicente é uma fonte matricial ou acidental, em termos de base morfológica, semântica, linguística ou simplesmente um mero adorno tradicional.

Apesar de todos os estudos já publicados, é nossa opinião de que o teatro vicentino carece de um estudo integrado e globalizante sob a ótica da hermenêutica simbólica em que o imaginário, por exemplo, seja considerado uma vertente de criação literária.

---

<sup>43</sup> Cf. As indicações e notações de Constantine Stathatos, em *A Gil Bibliography (2000-2005)*. Germany: Kassel- Reichenberger, 2007; *A Gil Bibliography (1995-2000)*. Germany: Kassel-Reichenberger, 2001; *A Gil Bibliography (1975-1995)*, with a suplemente for 1940-1945, Lehigh University Press, 1997. Nestas obras, há uma extensa relação de obras vicentinas, edições adaptadas, traduções e estudos críticos.

No campo linguístico, a polifonia discursiva é pouco explorada. Ao analisá-la, podem-se identificar múltiplas vozes com o fim de explicitar os contextos de enunciação de cada uma e compreender as suas possíveis significações no texto literário. De entre as vozes vicentinas, destacam-se as do autor<sup>44</sup> – anamorfoseadas em vários enunciados tais como: a do pastor (jocoso, rústico e contemplativo), a do parvo Joane (observador e crítico), a do filósofo (erudito). Além dessas, sobressaem vozes angelicais (líricas), disfemistas e irônicas (diabos, Sebila Cassandra, Inês Pereira, Constância, Benita etc) e as vozes apelativas (dos agravados etc).

Essa diretriz pode ser corroborada por Paul Teyssier (2005, p. 15-24) que promove um estudo minucioso e bastante esclarecedor do teatro de Gil Vicente enquanto “documento linguístico” cujo valor concerne ao amplo espectro de variantes da Língua Portuguesa do século XVI. Acrescenta o estudioso que “a extraordinária galeria de personagens” locais, ou próprias da tradição religiosa, ou do teatro alegórico, ou da mitologia greco-romana, agrega todas “as condições”. (TEYSSIER, 2005, p.15)

Em ensaio recente, Bernardes (2018, p.498-515) ressalta que, embora haja “progressos significativos” a dar lugar de destaque a Gil Vicente. A questão, por exemplo, das edições críticas, sobretudo em Portugal, é bastante escassa. De modo semelhante, o crítico português aponta para a Tradução como ponto a priorizar nos estudos dos autos vicentinos, demonstrando que se trata de um assunto distante ainda da excelência. Além desses, vários outros temas são levantados por Bernardes, entre os quais destaca-se a necessidade de reexaminar as matrizes vicentinas, para além do quadro histórico-cultural e estético português, posto que a produção de Gil Vicente, como é sabido, inscreve-se em outras coordenadas fora daquela realidade.

Enfim, por mais distanciada que a obra de Gil Vicente esteja de nosso tempo, ela oferece-nos efetivamente motivos de pesquisa. Há sempre elementos linguísticos, morfológicos, literários, imaginários, além de pontos de vistas variados passíveis de revisitação e de reapreciação crítico-hermenêutica que nos permitem ir um pouco mais longe do já consagrado. É, nesse plano, que priorizamos o imaginário. Um campo do conhecimento muito interessante, porém secundarizado pelos estudiosos da literatura dramática.

---

<sup>44</sup>No que se refere à enunciação pastoril e seu valor na *Copilaçam*, veja-se o estudo de BERNARDES, José A. C. O Pastor e o Palácio: outras significações do pastoril no teatro de Gil Vicente. In: MACHADO, José A. G. et al. (org.). *Gil Vicente e Évora*. Évora: Caleidoscópio, 2005, p. 59-76.

Ainda sobre os atributos da voz do pastor vicentino, confira CORREIA, Joaquim. A Visitação de Gil Vicente. In: *Ensaio vicentinos. Gil Vicente e a Escola da Noite*. Coimbra: A Escola da Noite, 2003, p.87.

### 3. TRADIÇÕES TRANSCULTURADAS

A história da literatura ou do teatro é a história da sucessão de influências. Não se deve julgar uma obra pela influência recebida mas pela sua genialidade. Influenciados existem entre os artistas de qualquer geração, de qualquer país, de qualquer época; como existem os menores, os imitadores, parasitas e degradados.

A Palavra de Hermilo por Correya e Alves ( 2007, p. 57).

#### 3.1. O Fenômeno Literário como aporte religioso

Terreno minado por controvérsias, debates e estudos críticos diversos, a História Literária Brasileira está longe de apresentar um consenso sobre o que efetivamente constitui nossas primeiras produções literárias desde a chegada dos portugueses nos trópicos, trazendo diferentes bagagens culturais, linguísticas, ideológicas, literárias etc.

Se considerarmos apenas os textos escritos, desde logo, em nosso primeiro repertório, surgem as poesias religiosas, as crônicas, os autos, muito embora feitos por mãos estrangeiras. Referimo-nos, sobretudo, às obras de responsabilidade dos Jesuítas, produzidas a partir da segunda metade do século XVI.

Por outro lado, no campo da oralidade, não se pode negar o acervo linguístico, literário e cultural das inúmeras populações indígenas espalhadas (sabida e insabidamente) por todo o país que existiam nos três primeiros séculos de colonização. Praticamente, o espólio indígena foi dizimado juntamente com os indivíduos, restando hoje poucos registros das línguas, de costumes e hábitos dos povos daquelas épocas remotas, o que inviabiliza um saber mais amplo e fidedigno sobre os textos orais que circulavam entre os índios, bem como fazer o inventário de suas formas e conteúdos.

Seja como for, fato é que tanto um assunto quanto o outro envolve polêmicas de toda sorte. Para nós, porém, interessa-nos aqui a chamada Literatura jesuítica ou Manifestação literária quinhentista.

Há quem não a considere como parte integrante de nossa Tradição Literária, o que, inevitavelmente, suscita acaloradas discussões entre os estudiosos do assunto. Nesse campo movediço, Antônio Cândido é o nome a encabeçar qualquer tipo de argumento

crítico. Em 1959, ele lança o seu *Formação da Literatura Brasileira* com a sua tese de distinção entre as manifestações literárias daquilo que denomina por sistema literário, deixando de fora da História Literária Brasileira tudo que antecedeu aos períodos Arcade e Romântico.

Dessa forma, mesmo que tais manifestações precedentes tenham seu valor agregado à cultura nacional, elas não são reconhecidas como integradoras daquele sistema, uma vez que lhes falta, segundo Cândido (1981, p. 23) “os denominadores comuns”. Por outras palavras, se não há tais denominadores: um grupo de autores, de obras, muito menos de público leitor coesos que configurem o tal sistema literário, dentro de uma perspectiva diacrônica, não existe a tradição de uma literatura enquanto sistema simbólico e orgânico de civilização.

Afrânio Coutinho (1981, p. 23) é o primeiro a rebater esta teoria e o método adotado por Cândido, ao reconhecer que

A literatura brasileira não começou no momento arcádico-romântico [como defende Cândido]. Vem antes, partiu do instante em que o primeiro homem europeu aqui pôs o pé, aqui se instalou, iniciando uma nova realidade histórica, criando novas vivências, que traduziu em cantos e contos populares, germinando uma nova literatura. Naquele instante, criou-se um homem novo, “obnubilando”, como queria Araripe Júnior, o homem antigo, o europeu. Foi o primeiro homem brasileiro.

Nesse pressuposto, firma-se a tese de que a Literatura brasileira tem início pelo “homem novo”, germinador dos primeiros textos aqui produzidos. Não resta dúvida, que esse reconhecimento implica uma reavaliação crítica e ponderada da tese de Cândido e sobre o real conceito de Literatura e qual o método mais adequado para verificar a pertinência estética e estilística de cada obra para inscrevê-la no panteão simbólico e tradicional de uma dada sociedade.

Mas o debate acirra-se quando Haroldo de Campos, em 1989, também reage ao preconizado por Antônio Cândido, sobretudo quando sai em defesa de Gregório de Matos, afirmando o sequestro do poeta barroco da nossa História Literária pelo autor da *Formação*.

Para Campos (1989, p.42- 43), o fato de não haver um público ‘sistêmico’, como postula o modelo defendido por Cândido, não implica a ausência de uma “literatura propriamente dita e digna de registro” e a falta de uma “história avaliável em termos formativos”.

Em boa verdade, cada linha teórica privilegia e constrói-se a partir de um campo metodológico específico. Enquanto Cândido postula a sua teoria nos fundamentos do método histórico, Afrânio Coutinho firma-se na crítica poética de Aristóteles, valendo-se de uma orientação de base determinista, defendida por Araripe Júnior que fixa o processo de “obulinação brasileira”. Em contrapartida, Campos baseia-se na dialética dos critérios diacrônicos e sincrônicos, tendo como foco primordial as funções de linguagem.

Independentemente do alcance de cada uma destas posturas teórico-metodológicas, certo é que todas estão atreladas a questões ideológicas particulares de cada um. Cândido e Coutinho, embora postulem teorias distintas, estão condicionados pelo modelo romântico de uma crítica ao qual estão subordinados os conceitos “de Nação, de Identidade Nacional e Cultural, de alteridade linguística e literária.” (TENÓRIO, 2016, p. 400).

Como bem esclarece Anco Márcio Tenório (2016, p. 400), o conceito romântico de autonomia literária continua plasmado no pensamento teórico, muito embora correntes teóricas novas tenham se sucedido no decorrer do século XX e os textos literários pátrios sejam recepcionados pelo crivo diacrônico e sincrônico.

Este professor pernambucano (2016) lança uma pedra na lâmina d’água sobre os três postulados e abre caminho para reflexões críticas que encaminham os debates para além dos argumentos apresentados tanto por Cândido quanto por Coutinho e Campos. Nesse domínio, vale a pena transcrever suas palavras de contribuição:

Se, em Coutinho e Campos, a preocupação é como se deve resgatar a literatura produzida no Brasil Colônia e inseri-la como parte do cânone de uma literatura brasileira, em Cândido o conceito de sistema literário impede-lhe de ver aquilo que ele chama de “manifestações literárias” são, na verdade, obras que podem estar fazendo parte de outro sistema literário e, nesse caso, essas obras e seus ‘denominadores comuns’ deixam de ser meras ‘manifestações literárias’ e passam a existir historicamente; elas passam a existir historicamente por motivos diversos dos que são apregoados tanto por Cândido quanto por Coutinho e Campos. (TENÓRIO, 2016, p. 400)

A amplitude de percepção de Anco Márcio corrobora nosso entendimento de que é indiscutível a importância histórico-cultural e literária das produções jesuíticas realizadas em terreno brasileiro para além de meras expressões literárias. Concebemo-las como integradas no sistema literário tradicional, denso, corporificado e articulado na Europa que, ao ser transmigrado, passou por um processo gradativo e profundo de adaptação cultural,

linguística e imaginária, originando nova realidade literária, genuinamente brasileira. Assim, favorecida, desenvolvida, alterada e enriquecida na medida em que se foi formando o conjunto social pátrio, com tudo que esse implica de diversidade.

Na realidade, o Projeto dos Jesuítas era bastante amplo e a Literatura fazia parte das disciplinas curriculares lecionadas nos Colégios da Ordem que se implantaram pelo país, sendo os dois primeiros localizados respectivamente na Bahia e São Vicente. Portanto, a Literatura chegou ao Brasil enquanto um todo orgânico, estruturado e consagrado por autores, obras e um público leitor e espectador. Como essa foi implementada pelos Jesuítas não poderia ser diferente, uma vez que era necessário formar outro tipo de público; construir outros referenciais simbólicos e ideológicos que fossem articulados em prol da Expansão política e econômica portuguesa, sobretudo.

Por isso, não é estranho o fato de que Tradição ibérica foi compulsada pelos padres tanto para o ensino sistemático preestabelecido pela *Ratio Studiorum* nos colégios quanto na criação de textos poéticos e dramáticos. Enquanto os poemas voltavam-se para o “deleite” pessoal dos próprios escritores, o Teatro tornou-se veículo eficaz de doutrinação coletiva. Desse modo, busca-se no teatro hierático a fonte principal das peças, sendo o auto requisitado como modalidade básica de transposição dos dogmas católicos. Desde o princípio, parece que a estética medieval, (re) colhida, assimilada e transmudada, sobretudo pelos escritores portugueses (quer em trovas, crônicas, cantigas, quer em autos), tornou-se um dos primeiros suportes de inspiração criativa e missionária no Brasil.

Com isso, toda expressividade literária, festiva e religiosa daquele tempo resguarda, implícita ou não, a retórica dinâmica da Tradição portuguesa<sup>45</sup>. Essa Tradição foi depois introjetada, no imaginário do povo brasileiro, pelos modos catequéticos de aculturação. Sem entrarmos no mérito dos prejuízos culturais daí resultantes, vemos que o estabelecimento da Tradição lusitana foi possibilitado *a priori* pela utilitaridade do teatro e das festas promovidas pela Igreja. Consequentemente, o fenômeno religioso de base medieval instalou-se no novo território, ainda que de modo sincrético e desigual, fixou-se com a doutrina do cristianismo, sobretudo através das representações teatrais, essencialmente configuradas de acordo com os modelos ibéricos dos séculos XV e XVI.

---

<sup>45</sup> Tradição que “Gil Vicente teria celebrado”, segundo PALLA, Maria J. *A Roda do Tempo: O Calendário Folclórico e Litúrgico no Teatro de Gil Vicente*. [Trilogia]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2006, p. 12.

Essa circunstância *sui generis*, de âmbito político e ideológico, além de ter favorecido a estratificação de classes (senhores e escravos, sobretudo), contribuiu para que se mantivesse uma mentalidade equivocada de hierarquização artística e cultural com base nos dogmas cristãos. Com efeito, o imaginário europeu daquele tempo medievo foi rearticulado para o Brasil numa tentativa niilista de quaisquer manifestações dos imaginários autóctones, considerados pagãos. Para tanto, toda a visão cosmogônica forjada na Idade Média tornou-se o cerne das atividades da Igreja Católica desenvolvidas por todas as regiões brasileiras. Desse modo, explicam-se as representações de diálogos pastoris, de autos (pascais, natalinos, moralidades alegóricas), além da promoção de procissões ligadas a festas devocionais com a participação popular. Ora, o objetivo desses eventos, sobretudo no século XVI, não era o divertimento do público, mas a sua conversão para que se mantivesse o controle hegemônico da Coroa Lusitana sobre os habitantes locais.

Nesse intuito, fazendo parte da comitiva de Duarte da Costa, segundo Governador Geral, os Padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta instalam no Nordeste e, depois no Sudeste, novos centros difusores dos ideais católicos sob a égide da Ordem da Companhia de Jesus, a partir de 1553. Esse trabalho foi iniciado por Tomé de Souza e um grupo de jesuítas sob o comando do Provincial Nóbrega.

Ante a diversidade linguística, étnica e cultural, Nóbrega e Anchieta são impelidos a instituírem metodologias eficazes e facilitadoras da comunicabilidade entre os silvícolas sob a ótica do domínio e posse territorial, com fim estratégico de exploração econômica. Por conta dos entraves naturais advindos daquela realidade contrastante, os dois jesuítas adotaram a arte literária como método básico e prioritário do discurso doutrinal e teológico. Com efeito, o auto torna-se a metodologia essencial de interação dos missionários com as diversas tribos.

Por que justamente o teatro seria a via ideal, tendo em vista que, desde 1562, padres jesuítas empreenderam ações deletérias ao Teatro lusitano? Tófilo Braga (1898) nos dá uma explicação sobre isso e mostra a circunstância paradoxal vivenciada pelos padres da Igreja que, ao mesmo tempo em que condenavam a arte teatral, faziam seu uso como veículo de propaganda do catolicismo. Além do mais, antes de a missionação chegar ao Brasil, as representações já eram precedentes jesuíticos utilizados na “vasta rede de colégios” que foram instituídos quase ao redor do mundo, depois da abertura do “colégio de Messina” (O’MALLEY, 2004, p.348).

O Pe. Serafim Leite (1938, p. 599) atesta que, no Brasil, a introdução do teatro deve-se aos colonos que passaram a apresentar os autos “nas igrejas, à moda portuguesa”, “arranjados ali mesmo, ou, mais provavelmente, levados de Portugal.” Apesar disso, acresce o padre jesuíta que a sistematização e o desenvolvimento das representações teatrais em território brasileiro foram desencadeadas pelos padres da Ordem.

Nesse processo, o Teatro catequético é instituído, sobretudo a partir de 1561 com o *Auto da Pregação Universal*, escrito por José de Anchieta. Trata-se de uma peça destinada a ser representada no Natal, quando a personagem Adão reconquista a comunhão com Deus.

Indubitavelmente, o Santo Apóstolo do Brasil, espanhol de nascimento, trouxe em sua bagagem cultural a sua inspiração dramática de índole vicentina, mesmo que fosse contrário aos modos irreverentes de algumas peças no trato das Coisas Sagradas da Santa Igreja. De igual forma, Manuel da Nóbrega, português de origem, acadêmico espanhol e bacharel em Direito Canônico, também possui um repertório artístico-cultural que lhe favorece o exercício teológico.

Pautados em suas tradições, Nóbrega e Anchieta transmigram para o terreno brasileiro as primeiras sementes literárias. Enquanto o primeiro cultiva, sobretudo, éclogas, o segundo dedica-se à poesia lírica, hinos e aos autos. Com efeito, de forma ainda mais direta e assumida do que acontecia na Europa peninsular, o gênero dramático é evocado como veículo pedagógico da doutrinação cristã.

Agora, entra em cena a arte de fazer *aitos* ao povo indígena, precipuamente. Pela linguagem dramática, o acesso aos nativos consolida-se de maneira paulatina. Anchieta cria a primeira Gramática em Tupi, idioma estranho ao tronco indo-europeu. Por conseguinte, o trabalho missionário atinge sua meta primordial. Índios, negros, colonos, a princípio, e, mais tarde, os mestiços são vistos como alvos de conversão pela Companhia de Jesus. O cristianismo instala-se definitivamente na sociedade em formação à medida que os centros econômicos se estabelecem ao longo do litoral.

Com o passar dos anos, José de Anchieta<sup>46</sup> fixa sua arte literária, sobressaindo-se com os autos para o exercício catequético. Neles, prevalece uma das características

---

<sup>46</sup> Para uma visão panorâmica das obras de José de Anchieta, remeta-se principalmente para os estudos de CARDOSO, Armando. Introdução e notas. In: José de Anchieta. *Obras Completas de José de Anchieta*. São Paulo: Loyola, v. 3, 1977. Além desses estudos, veja-se também Pontes, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978. (Coleção Ensaios, v. 5); COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo (co-dir.), 1996, *op. cit.*, p. 62-63, na segunda parte, capítulo 11, intitulado “As Origens da Poesia”, em que são apresentadas as fontes de pesquisas para o estudo do “florescimento da poesia lírica e dramática



inovadoras daquele teatro incipiente: o entrecruzamento de elementos simbólicos do imaginário cristão com o pagão indígena.

E há mais: Anchieta inventa um imaginário estranho sincrético, nem só católico, nem puramente tupi-guarani, quando forja figuras míticas chamadas Karaibebé, literalmente profetas que voam, nos quais o nativo identificava talvez os anunciadores da Terra sem Mal, e os cristãos reconheciam os anjos mensageiros aladados da Bíblia. Ou Tupansy, mãe de Tupã, para dizer um atributo de Nossa Senhora. De mãos dadas caminhavam a cultura-reflexo e a cultura-criação. (BOSI, 1999, p. 31, itálico do autor)

Entre muitos outros exemplos que poderiam convocar-se encontramos no segundo ato, do *Auto de São Lourenço*, uma excelente ilustração quando o santo intervém na ação:

(SÃO LOURENÇO fala a GUAIXARÁ:)  
SÃO LOURENÇO Quem és tu?  
GUAIXARÁ Sou Guaixará embriagado,  
sou boicininga, jaguar,  
antropófago, agressor,  
andirá-guaçu alado,  
sou demônio matador. (ANCHIETA, 2003, p. 15, maiúsculas do autor)

Pelo fragmento, notamos que a resultante da fusão paradoxal (santo e demônio) revela um mundo sacro-profano em que a demonização é concebida como força sobrenatural, ligada diretamente aos hábitos e aos costumes locais. Desse modo, a figura deísta é a antítese perfeita contra Tupã, o deus maior dos selvagens. Mais uma vez, exemplifica o *Auto de São Lourenço*:

Alegrai-vos, vivei bem,  
vitoriosos do vício,  
aceitai o sacrifício  
que ao amor de Deus convém.  
Daí fuga ao Demo-ninguém!  
Guaixará seja queimado,  
Aimbirê vá para o exílio,  
Saravaia condenado! (ANCHIETA, 2003, p. 30)

---

no Brasil”. Sobre a fortuna crítica e literária de Anchieta, consulte ainda: *o catálogo de Exposição Comemorativa do IV Centenário do Falecimento do Padre José de Anchieta*, S. J. Eduardo Portela (apr.) e Paulo Roberto Pereira (int.), do Ministério da Cultura/Fundação da Biblioteca Nacional/ Departamento Nacional do Livro, disponível no site: [www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000125.pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000125.pdf).

Por conseguinte, a leitura subjacente desses contrários leva à recepção positiva daqueles primeiros espectadores quanto à estratégia demolidora de sua própria história e cultura. É, nessa descaracterização identitária, que se deve compreender a figuração dos demônios (Guaixará, Ambirê, Saravaia).

Pelas imagens aterrorizantes de Guaixará-demônio, forja-se a configuração dogmática e a reconfiguração imaginária. O pragmatismo imagético atinge o fim objetivado: a desconstrução severa dos comportamentos humanos “desviados” dos preceitos da Igreja e, a partir da aculturação, leva-se à aceitação crédula dos dogmas ensinados.

Assim compreendido, o *Auto de São Lourenço* é criado sob o signo da contradição em que a cultura indígena rivaliza com a lusitana-cristã, a partir do antagonismo simbólico e imagético de figuras representativas de cada uma, como por exemplo Deus e entidades indígenas. Esta peculiaridade criativa leva-nos a considerar as palavras de Afrânio Coutinho (1999, p.59-62) sobre alguns recursos do teatro de Gil Vicente cujo influxo faz-se presente na literatura jesuíta :

Nas peças de Gil Vicente, ‘os homens vivem uma vida dúplice, com um pé na terra e outro no céu, aliando, na sua consciência, o mais grosseiro materialismo das preocupações terrenas com a mais alada fé’. Cultiva igualmente o aparato, a grandiosidade, adota o simbolismo e a convenção, estabelece contrastes – Deus e o diabo, vida e morte, paraíso e inferno, céu e terra, anjo e pecador, mortal e eterno, vício e virtude – num vaivém pendular, numa dualidade que marca o espírito barroco de forma indelével e de que resulta em todas as manifestações artísticas, sonoras, cinemáticas e plásticas, uma teia convulsiva, contorcida, reflexo doloroso dos conflitos religiosos da época.

De fato, a *Copilaçam* reúne contrários de natureza diversa seja de base formal, temática, simbólica ou imagética que, sem grandes esforços, são notadas nas produções de autos catequéticos. Na visão de Afrânio Coutinho (1999, p. 61), Gil Vicente deixa de lado a prosa e encaminha-se para o drama e a comédia através do verso, recorrendo à métrica antiga popular. Para o historiador, muitos desses caracteres,

incluindo os metros poéticos, o lado cômico, o aparato e o artifício, as antíteses – bem e mal, anjo diabo, céu e terra, vida e morte, prêmio e castigo, amor e temos – não faltando a crítica social local, necessariamente ingênua e simples, pois a eliminação de maus costumes de brancos e índios e das injustiças de toda a espécie era um dos nobres propósitos da Companhia de Jesus, coadunando-se com a doutrina que pregava. E o teatro lhe foi arma poderosa e persuasiva nessa depuração dos espíritos e de norma de vida. (COUTINHO, 1999, p. 61).

Em consonância com essa proposta “edificante” dos padres da Companhia de Jesus, inaugura-se a primeira fase artístico-cultural do teatro no Brasil. Sob esse crivo, a Tradição dos autos fixa-se, primeiro, na Bahia e, em seguida, em Pernambuco e por outras localidades da região nordestina sucessivamente. Mais tarde, as representações alcançam a região Sudeste (São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo).

### 3.2. A Tradição do Auto no Panorama Brasileiro

No intento de sistematizar um panorama da Tradição do auto no Brasil desde o Quinhentismo ao período contemporâneo, procuramos elaborar um inventário geral de todas as peças reconhecíveis pelo cânone brasileiro, bem como as que não fazem parte dele, compreendendo os marcos cronológicos de 1556 a 2018<sup>47</sup>. Para facilitar o reconhecimento das obras e de seus respectivos autores, criamos cinco quadros separados, respeitando os contextos históricos-culturais e literários próprios do desenvolvimento do teatro nacional. Entretanto, optamos por não estabelecer inventários específicos para os séculos XVII, XVIII e XIX, devido às poucas produções e a variedade de suas formas dramáticas. Em contrapartida, voltaremos à sistematização das peças nos séculos XX e XXI em função do expressivo número de exemplares localizados.

O primeiro conjunto de autos compreende vinte e sete peças do período Quinhentista, recolhidas de três fontes bibliográficas distintas, conforme descrição no final do quadro 1. Nele, concentramos todos os textos intitulados *autos*, contendo evidência manifesta da Tradição medieval, bem como agrupamos peças denominadas de diálogos, éclogas e diálogos pastoris. Desse acervo, doze obras correspondem ao teatro do Pe. José de Anchieta, ao passo que as demais, com exceção do *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*, de Pe. Manuel da Nobrega, são de autoria indefinida, embora saibamos se tratar de textos integrados no teatro jesuítico como aponta Afrânio Coutinho (1999, v.2, p.66).

---

<sup>47</sup> Como se poderá verificar no quadro 1, o ano de 1556 corresponde à data do primeiro texto “literário” de que se tem notícia feito em terreno brasileiro por um jesuíta. Em contrapartida, 2018 refere-se ao último ano de nossas recolhas textuais, conforme consta o quadro 5 do próximo capítulo.

### Quadro 1. Peças brasileiras – Século XVI.

ANO	TÍTULO/AUTO	AUTORIA	LOCAL
1556-57(?)	1. <i>Diálogo sobre a Conversão do Gentio</i>	Pe. Manoel da Nobrega	Bahia
1561	2. <i>Auto da Pregação Universal ou na Festa do Natal</i>	Pe. José de Anchieta	Piratininga-SP
1564	3. <i>Auto de Santiago</i>	Afonso Álvares <sup>48</sup>	Aldeia de Santiago-Bahia
1573	4. <i>Diálogo</i>	Jesuítas	Pernambuco
1573	5. <i>Diálogo</i>	Jesuítas	Bahia
1573	6. <i>Écloga Pastoril</i>	Jesuítas	Olinda-PE
1574	7. <i>Écloga Pastoril</i>	Bento Teixeira <sup>49</sup>	Pernambuco
1575	8. <i>Auto Rico Avarento e o Lázaro Pobre</i>	Jesuítas	Olinda-PE
1577?-1592?	9. <i>Diálogo do provincial Pero Dias Mártir</i>	Pe. José de Anchieta	
1578	10. <i>Auto</i> <sup>50</sup>	Sem autoria definida	Pernambuco
1583	11. <i>Auto Pastoril</i>	Jesuítas	Espírito Santo
1583	12. <i>Auto das Onze Mil Virgens</i>	Sem autoria	Bahia
1584	13. <i>Auto de São Sebastião</i>	Pe. José de Anchieta	Rio de Janeiro
1584	14. <i>Diálogo da Ave-Maria</i>	Sem autoria definida	Espírito Santo
1584	15. <i>Diálogo pastoril</i>	Sem autoria definida	Espírito Santo
1584	16. <i>Diálogo</i>	Sem autoria definida	Pernambuco
1585	17. <i>Auto na aldeia de Guaraparim ou Diálogo</i>	Pe. José de Anchieta	Espírito Santo

<sup>48</sup> Para Sérgio Buarque, o respectivo auto é de autoria de Afonso Álvares, sendo o mesmo auto do glorioso Santo Iago, que foi representado na Bahia em 1564, destacando o bilinguismo: português e castelhano. Cafezeiro e Gadelha, p. 56, confirmam a informação de Buarque e diz se tratar do *Auto do bem aventurado Senhor Santiago*, do teatro de cordel portugueses.

<sup>49</sup> O historiador Francisco Augusto Pereira da Costa atribui a autoria provável de a *Écloga Pastoril* ao poeta Bento Teixeira, cristão novo radicado na Capitania pernambucana. Segundo Pereira da Costa, o texto foi encenado por estudantes do Colégio de Olinda. Contudo, é o *Auto Rico Avarento e Lázaro pobre* apontado como a primeira representação em Pernambuco, em 1575.

<sup>50</sup> Afrânio Coutinho faz apenas referência a um auto, de 1578, apresentado em Pernambuco.

1585? – 1595?	18. <i>Auto de Santa Úrsula ou Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das onze mil virgens</i>	Pe. José de Anchieta	Rio de Janeiro
1587	19. <i>Auto de São Lourenço ou Na Festa de São Lourenço</i>	Pe. José de Anchieta	Rio de Janeiro
1589	20. <i>Recebimento do Provincial Marçal Beliarte</i>	Pe. José de Anchieta	Espírito Santo
1589	21. <i>História de Assuero</i>	Jesuítas	Bahia
1590	22. <i>Dia de Assunção em Reritiba</i>	Pe. José de Anchieta	Espírito Santo
1591?- 1592?	23. <i>Auto da Crisma ou Recebimento do Provincial Bartolomeu Simões Pereira</i>	Pe. José de Anchieta	Espírito Santo
1595	24. <i>Auto da Vila da Vitória ou de São Maurício</i>	Pe. José de Anchieta	Espírito Santo
1596	25. <i>Recebimento do Provincial Marcos da Costa</i>	Pe. José de Anchieta	São Vicente-SP
1596	26. <i>Espetáculos</i>	Sem autoria definida	Pernambuco
1597	27. <i>Na visitação de Santa Isabel</i>	Pe. José de Anchieta	Vila Velha-ES

Fontes: CARDOSO, Armando. Introdução e notas. In: José de Anchieta. *Obras Completas de José de Anchieta*. v.3. São Paulo: Loyola, 1977; COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de F. (co-dir.). *A literatura no Brasil*. 5. ed. rev. e atual., v. 1-2. São Paulo: Global, 1999; CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do Teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

Pelo que se pode inferir do sucinto quadro, a partir de 1556 (de junho desse ano a dezembro de 1557), provavelmente na Bahia de Todos os Santos, o Pe. Manuel da Nóbrega impulsiona as primeiras e incipientes representações teatrais, no Brasil, com o *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*. Seguindo a Tradição medieval, o texto referido apresenta uma estrutura dialógica em que os interlocutores, o Irmão Gonçalo Alvares e Irmão Mateus Nogueira (pessoas com quem Nóbrega conviveu), discutem sobre a existência da alma nos índios brasileiros. A polêmica gira em torno das idiosincrasias gentílicas como empecilhos diretos à conversão. Se, para o irmão Gonçalo, não existem diferenças entre o gentio e o animal, o irmão Mateus Nogueira advoga em favor daquela gente, apelando para a Sagrada Escritura, ao comparar o indígena à ovelha desgarrada do rebanho do Senhor que precisa ser salva pelos efeitos da missão e da Fé. O que se postula neste primeiro texto teatral, na verdade, é uma tese e uma antítese. Destas, provém uma síntese teológica cristã: somos filhos do mesmo criador e todos iguais perante a sua misericórdia divina, e o índio tem uma alma

constituída potencialmente de “entendimento, memória e vontade”, sendo a sua humanidade garantida, embora apresente muitos atavios e seja de uma etnia adversa da europeia<sup>51</sup>.

Mais tarde, na pena do Pe. José de Anchieta, por ordem de Nóbrega, a produção de textos efetivamente voltados para a respectiva conversão gentia haveria de fazer presente de modo sistemático com os autos catequéticos. No *Auto de São Lourenço*, por exemplo, São Sebastião também reafirma a dignidade da condição humana do índio, que fora modelado em corpo e alma por Deus, à semelhança do que fizera Pe. Manuel da Nóbrega, no *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*.

Confirma-se ainda, no quadro I, uma alternância do local de onde procedem os textos. As representações não obedeciam a um espaço geográfico e cênico determinados, alterando-se de modo a adaptar-se às circunstâncias e aos propósitos dos religiosos (celebrações religiosas, doutrinação ou para ovacionar autoridades). As peças podiam realizar-se tanto no átrio de igrejas (ao modo medievo), embora fossem poucas, quanto em céu aberto, cujos panos de boca e de fundo era a própria natureza. Sobre isso, Afrânio Coutinho (1999, p.65) diz:

Faça-se, contudo, a necessária distinção, no teatro jesuítico, quanto aos locais de representação que determinavam o gênero do espetáculo e a sua própria estrutura:

- a) nas aldeias dos índios, evangelizados ou semi-evangelizados;
- b) nas cidades, dentro ou fora das igrejas, para a população em geral;
- c) nas salas dos colégios para os estudantes e visitas gradas.

Além da maleabilidade da representação cênica, as obras assentavam numa dinâmica linguística bastante particular, transitando do monolinguismo ao polilinguismo. Outros tópicos relevantes tais como: o presépio, o pastoril, os versos redondilhos, o dualismo axiológico integram o teatro jesuítico. Mas, estas características, sem dúvida, estão longe de serem uma prerrogativa exclusiva dos jesuítas. Como vimos, boa parte dos expedientes literários utilizados nas peças de catequese são reaproveitados do Teatro de Gil Vicente.

Sobre isso, Cafezeiro e Gadelha (1996, p. 45) asseguram que o Teatro anchietano “enquadra-se perfeitamente na estrutura dos autos vicentinos”, tendo em vista a métrica da redondilha, as quintilhas e décimas em que se distribuía as estrofes; a divisão do auto em partes, podendo ser apresentadas em outras representações. Além disso, há o desfile de

---

<sup>51</sup> Ver CORDIVIOLA, Alfredo. “Os dilemas da evangelização: Nóbrega e as políticas jesuíticas no Brasil do século XVI”. In: *Diálogos Latinoamericanos*, Dinamarca: Arthus Universitet, 2003, n. 7, p. 90-112.

personagens-tipos (pecadores), alegóricas (anjos, diabos, Deus, santos etc), a oposição contrativa a envolver tanto alguns subgêneros (ex: sublime e grotesco) quanto símbolos (cristãos e da cultura gentílica) ou valores (bem x mal). Outro recurso adotado por Anchieta que evoca o modelo ibérico é a alegoria. Sobre o esquema alegórico, Alfredo Bosi (1992, p. 81) mostra o seu uso como ferramenta de aculturação, plantada na Contra-Reforma que unia as pontas do último Medieval e do primeiro barroco.

Tal como sucedia na Tradição medieval, sabe-se que as regras clássicas são inobservadas no teatro jesuítico, pois há uma liberdade na utilização do tempo, espaço e ação. Além do que as personagens anchietanas, por exemplo, são numerosas, sendo os índios convocados a participarem das representações. A cultura euro-cristã mistura-se à cultura autóctone, tendo em vista a adoção da dança, da música e dos rituais gentílicos (a beberagem do caium é disso um exemplo típico) como recursos dramáticos de conversão, envolvendo um processo de assimilação cultural não recíproco. Ao relacionar a figura de Tupã com a de Deus, dos diabos cristãos com os demônios temidos pelos índios, instaura-se um universo imaginal dicotômico povoado de bons e de maus, o que nos reporta ao estilo hierático medieval e vicentino.

Na *Narrativa epistolar de uma viagem e missão Jesuítica*, do Pe. Fernão Cardim (1817), deparamo-nos com bons exemplos de manifestações festivas organizadas pelos membros da Igreja para o recebimento do Padre visitante em várias capitânicas. Entre os festejos, destacam-se as procissões, os diálogos pastoris, danças acompanhadas de sons de flautas e cantos devocionais, de órgão e de vozes. Consideremos alguns fragmentos da obra:

Junto da aldêa do Espírito Sancto nos esperavam os padres que dela tem cuidado, [...]debaixo da ramada se representou pelos índios um diálogo pastoril, em língua brasílica, portuguesa, e castelhana, e tem eles em falar línguas peregrinas, maximé a castelhana: houve muita música de voes, de frautas, danças, e d'alli em procissão fomos até á igreja, com várias invenções (CARDIM, 1817, p. 28 ).

A alegoria é o traço mais expressivo dos autos, sobretudo os de José de Anchieta. Ilustram bem esta particularidade os autos *de São Lourenço* (ou *Na Festa de São Lourenço*) e *Na vila de Vitória*. Alfredo Bosi (1999, p.81) demonstra que o discurso alegórico é o primeiro recurso artístico usado pelos “intelectuais orgânicos da aculturação.” Desse modo,

falando para nativos ou colonos Anchieta parece ter feito um pacto com as expressões mais hieráticas da cultura arcaico-popular: [...]. Nas entranhas da condição colonial concebia-se uma retórica para as massas que só poderia assumir

em grandes esquemas alegóricos os conteúdos doutrinários que o agente aculturador se propusera incutir.

A alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade das suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva. Daí o seu uso como ferramenta de aculturação, daí a sua presença desde a primeira hora da nossa vida espiritual, plantada na Contra-Reforma que unia as pontas do último Medieval e do primeiro Barroco. (BOSI, 1999, p. 81)

Por outro lado, outros autores, em sua maioria anônimos<sup>52</sup>, também fizeram parte desse momento literário introdutório. Nesse contexto, *O rico avarento e Lázaro pobre* surge como o primeiro auto representado em Pernambuco, embora sejam poucas as notícias sobre as circunstâncias de sua representação. Mas certo é que, ao encargo de membros da Companhia de Jesus, de um Colégio de Olinda, deu-se a encenação sob a anuência do então governador Jorge de Albuquerque Coelho, em 1575, no encerramento das aulas. Pereira da Costa (1812, v. 7, p. 422) e o Cônego Joaquim Caetano (1852, p. XXIII) são unânimes na assertiva de que a peça revelou-se em um evento cultural de grande alcance filantropo, devido ao alvoroço causado entre a plateia pernambucana, levando-a à comoção geral, ao ponto de esvaziar os bolsos em auxílio às causas da Igreja e dos pobres.

Em 1954, Ariano Suassuna revitalizou aquela forma e o mesmo tema em um auto de título homólogo à luz da cultura popular e do romanceiro do Nordeste. Entretanto, o próprio Suassuna (2011) assegurou-nos que perdera a peça manuscrita. O dramaturgo também informou-nos que não há quaisquer vestígios do texto original do *Rico Avarento* protagonizado pelos jesuítas e estudantes de Olinda.

Sabe-se ainda que, naquela época, outras formas textuais e literárias aportaram com os estrangeiros. Relatos de viagens<sup>53</sup> dão prova disso. Mas, uma em particular, merece destaque. Trata-se dos folhetos de cordel<sup>54</sup> lusitanos – impressos em várias partes de

---

<sup>52</sup> Veja-se CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem, 1996, *op. cit.*, p. 45 e 57; e COUTINHO, Afrânio (dir.); COUTINHO, Eduardo de F. (co-dir), 1999, *op. cit.*, p. 66.

<sup>53</sup> MOURA, Carlos F. *Teatro a Borbo de Naus Portuguesas: nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História/Liceu Literário Português/Nórdica, 2000.

<sup>54</sup> Sobre o assunto, veja-se ABREU, Márcia. *Cordel Português/Folhetos Nordestinos: confrontos, um estudo histórico comparativo*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Universidade Estadual de Campinas [UNICAMP], 1993. Nesse trabalho, a estudiosa refere-se a uma remessa de folhetos lusitanos destinada ao Brasil ao tempo de Quinhentos. O estudo é relevante, na medida em que a autora apresenta um profícuo estudo histórico-cultural e literário do cordel português (a partir dos textos de Gil Vicente e de Baltazar Dias) e dos folhetos nordestinos e apresenta as diferenças entre Gil Vicente e a “Escola Vicentina”. No entanto, a autora não atinge cabalmente o fim desejado: comprovar que a origem dos folhetos nordestinos não tem relação direta com os cordéis portugueses. Suas análises evidenciam justamente o oposto. Isso se prova mediante alguns argumentos e exemplos da própria pesquisadora. Mas, de todos estes, a teoria compulsada de Arnaldo Saraiva (1980) sobre a proliferação do cordel português no contexto nordestino, nos meados do séc. XIX, onde havia muitas marcas ainda medievais, parece ser um dos indicadores certos do influxo da “transcontextualização”



Portugal, a prática de suas leituras tornou-se comum. Com os folhetos, os autos neles transcritos alcançaram notória popularidade naquele país, principalmente, por suas representações. Os de Gil Vicente, por exemplo, ganharam a simpatia dos prelos e passaram a ser amplamente divulgados, embora houvesse os olhos censórios da Inquisição.

Uma vez ou outra, o povo, porém, terá acesso a essas representações [de Gil Vicente], sobretudo nos mosteiros e, logo a fama do espectáculo se espalharia para além dos limites que o guardavam como iguaria fina de palacianos e endinheirados. Desce até aos corros e pátios da cidade, correndo, ao depois, a obra, impressa em **folhas volantes**, com outros autores, certamente de muito menor arcabouço, mas eleitos pelo gosto popular. (GOMES, 1984, p. 9, interpolação e negrito nossos).

Os folhetos propiciaram a disseminação e circulação não só dos autos, mas também de narrativas breves, como as de Pedro Malazarte, Viúva Porcina etc. Com o passar do tempo, as produções rompem as fronteiras geográficas e culturais, chegando ao Novo Mundo, embora não se saiba, de modo exato, como se deu a transmigração deste tipo de literatura para o Brasil. Trata-se, portanto, de um rasgo da Tradição ibérica que permanece na base estruturante da nossa cultura popular, especialmente, a nordestina. As histórias de cordel são muito recorrentes nos autos contemporâneos. No *Auto da Compadecida*, a alusão ao gato que descome dinheiro forjado por João Grilo e Chicó ilustra este traço característico.

### 3.3. Ascensão das Casas de Ópera

Diferentemente do século anterior, poucas obras dramáticas contribuem com o nosso inventário do período seiscentista. Conforme demonstram Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996, p. 58-59), destacam-se (embora dispersos) os autos sacramentais baianos de Gonçalo Ravasco Cavalcânti de Albuquerque (1639-1725); a tragicomédia *Santa Felicidade e seus Filhos*, de Frei Francisco Xavier de Santa Teresa (1686-1737). Fato similar ocorre com as obras dos cariocas, Tomás do Couto (1668-1715) e Salvador Mesquita, que

---

do cordel lusitano para o folheto nordestino. Em boa verdade, há uma aproximação significativa entre o cordel português e o folheto nordestino. Por isso, a nosso ver, não é a origem o ponto mais relevante, mas os modos com que se deram a transposição do cordel lusitano para o folheto nordestino.

tiveram seus textos representados, respectivamente no Pará e Maranhão e em Roma. Em Itália, o drama *Sacrificium Jephthae Sacrum* de Salvador Mesquita foi espetáculo, em 1646<sup>55</sup>.

Deve ainda se mencionar o teatro barroco do baiano Manuel Botelho de Oliveira<sup>56</sup> (1636-1711) cuja obra está disponível ao leitor, embora ele seja considerado, por alguns críticos, um mero imitador desprovido de originalidade. Crítica de que em parte discordamos<sup>57</sup>. A técnica de ridicularização do conceptismo pessoal pelo próprio dramaturgo ao adotar a pragmática poética cultista, o gracioso, a sátira, os discursos moralistas, filosóficos, a tipificação caricatural de personagens, a escassez de rubricas secundárias, bem como de cenários sinalizam a dramaturgia transfiguradora desse dramaturgo. Por conseguinte, não se pode afirmar que a sua originalidade literária em retomar algumas características essenciais da Tradição europeia (de modo particular, a espanhola) não seja de natureza renovada em termos de forma e de conteúdo próprios das comédias.

Além do teatro botelhano, no século XVII, há notícias de espetáculos promovidos pelos jesuítas em vários Colégios de localidades brasileiras. Na Bahia, exibiu-se um texto sobre São Francisco Xavier, em 1620, e um diálogo; no Rio de Janeiro, representou-se uma peça arrolada na *Relação da aclamação que se fez (...) ao senhor Rei Dom João IV*, não se sabendo, ao certo, o ano da encenação; no Recife, em 1641, fez-se representar uma comédia em francês. No Maranhão, sabe-se de duas representações por ocasião dos anos de 1626 e 1688, sendo a primeira um drama realizado na inauguração da Igreja de Nossa Senhora da Luz e a segunda, um *Auto de São Francisco Xavier*; e, por volta de 1677, montou-se um espetáculo, comédia, no Convento das Mercês (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 59).

Em se tratando dos séculos XVII e XVIII, muitas razões teriam levado a pairar sobre a produtividade dramaturgica brasileira uma ideia de pseudolacuna, sobretudo, naquelas de feição jesuítica. A princípio, do final do século XVI e todo século XVII, as

---

<sup>55</sup> Sobre os vários textos dramáticos editados ou não e montados no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII, vejam-se as três primeiras partes do primeiro capítulo do livro de CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem, 1996, *op. cit.*

<sup>56</sup> Para um estudo mais aprofundado desse teatro específico, veja-se COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de F. (co-dir.). *A literatura no Brasil*. 5. ed. rev. e atual, v.2. São Paulo: Global, 1999, na segunda parte: estilos de época, capítulo 15, intitulado “*O mito do Ufanismo*”, p. 126-149.

<sup>57</sup> Na realidade, Botelho afasta-se da “*mimesis* de produto” e cria um teatro diferenciado da matriz espanhola, operacionalizando uma estética específica para composição de seu próprio texto. Portanto, este baiano não fica estagnado como mero repetidor de fontes alheias, mas as transcontextualiza nos motivos e nas técnicas literários adotados.

sanções variadas impostas pela *Ratio Studiorum* (1599) constituem-se em um dos principais fatores de impedimento claro e severo da desenvoltura contínua da tradição teatral nessas respectivas eras com destaque para duas: a proibição da impressão de textos, bem como a da participação clerical em papéis femininos, à exceção daqueles em que figurava a Virgem (Cafezeiro; Gadelha, 1996, p. 58). Por consequência, tal sanção eclesiástica não atingia somente os clérigos, mas estendia-se a todos os alunos dos Colégios da Ordem.

Por esse crivo, as expressões dos autos populares parecem ter arrefecido, do século XVII em diante, restando-nos encontrá-las subsumidas no meio de festas, tendo em vista que, sobretudo, as preocupações missionárias em aculturar os gentílicos atenuaram-se vertiginosamente. Afirmam Cafezeiro e Gadelha (1996, p.58) que, apesar do impedimento legal, “um teatro profano de expressão portuguesa se manifestava através de festas populares sem registro escrito, algumas delas dispendo até de certo conteúdo político.”

Além disso, o momento era de ascensão burguesa, o que modifica por completo o panorama sócio-cultural e literário daquela época. Os interesses da classe emergente não coincidem com os da Igreja. A colaboração entre Companhia de Jesus e a Coroa Lusitana chega a seu termo final. Os padres são proibidos de ensinar, sendo expulsos tanto de Portugal quanto das colônias. Consequentemente, o Teatro jesuítico perde a sua pujança catequética.

Mas isso não pode ser tomado como fator de retirada completa do auto na cultura brasileira. Certo é que a expressividade dessa Tradição declinou-se nos séculos XVII, XVIII, limitando-se, provavelmente, ao campo da transposição oralizada ou ao dos espetáculos festivos, sem que houvesse uma predisposição literária propriamente dita de escritores nacionais para comporem obras do gênero e colocá-las à disposição do público aristocrático e burguês.

Com o surgimento das Casas de Espetáculos, em particular, as do Padre Ventura e de Manuel Luiz, o teatro de Ópera torna-se o gênero da moda. Dão-nos notícias dessa prática cultural os apontamentos do *Diário de Viagem* (1771-1773), de José de Almeida Vasconcelos Soveral e Carvalho – Governador de Goiás, Barão de Mossâmedes e Visconde da Lapa – títulos que se lhe foram agregados por ordem do Marquês de Pombal. Conta o Barão que em visita ao Arraial de Pilar, no dia 21 junho de 1760, a Sua Excelência João Manuel de Mello fora recebido com um *Te Deum Laudamus* e festas e cerimônias costumeiras. E, acrescenta que, durante as nove noites de estadia, houve “duas encamisadas munto lustrosas, e duas Operas que representaram em Théâtre publico, com excelentes

figuras com muito luzimento.” (Pinheiro; Coelho (orgs.), 2006, p. 85). Recepção semelhante teve a comitiva no Arraial de Trairas e durante nove dias assistio aos festejos que lhe fizeram os moradores; três dias de cavalcadas em Praça pública, e duas Óperas. (Pinheiro; Coelho (orgs.), 2006, p. 93). Seguindo o roteiro de viagem, já no Arraial de São Félix, mais se representaram quatro Óperas, em um excelente teatro, cujas personagens foram o Intendente e os oficiais da Casa de Fundação (PINHEIRO; COELHO, 2006, p. 101).

Como se percebe, a atividade teatral permanece nos rincões mais remotos do Brasil como prática festiva e de reunião social naquele século XVIII. O fato de ter se erigido o edifício teatral para a realização dos espetáculos promoveu um certo deslocamento do espaço público para o âmbito privado. Isso talvez explique, em parte, o distanciamento<sup>58</sup> entre a cultura popular<sup>59</sup> e a cultura da elite, por consequência, da retirada de cena quase

---

<sup>58</sup> Geralmente, isso é gerado pelo engessamento classificatório das inúmeras diversidades culturais em dois blocos: o popular e o erudito. Se, por um lado, no primeiro bloco, temos a chamada cultura popular (incluindo-se também a de massa) vinculada às manifestações do povo ou ao seu gosto, comumente considerada difusa em virtude da multiplicidade de suas formas e representações, por outro, no segundo bloco, insere-se a cultura erudita, elitista, intelectualizada e oficializada como se fosse um todo homogêneo quanto às suas expressões, o que de longe é uma verdade incontestável.

Contudo, nesse estudo não objetivamos o contraste, o distanciamento cultural, mas seu oposto. Antes, primamos pela convergência entre as duas formas culturais. Para tanto, à luz da conceituação de cultura proposta por Burke, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11, [Título original: *Popular Culture in Early Modern Europe*, 1978], tomaremos o termo em sua amplitude semântica e pragmática enquanto “sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”. Na visão inovadora de Peter Burke, o termo Cultura refere-se ao modo de vida, ou melhor, a quase tudo o que se pode aprender no âmbito das relações humanas e sociais como, por exemplo, os atos cotidianos básicos: beber, comer, andar, falar, representar, festejar etc. Neste aspecto, Burke vai além daquela acepção de cunho restritivo, vinculada a abordagens históricas tradicionais em que a tendência para o entendimento do termo Cultura limitava-se às artes de modo geral, sobretudo no que se referia à música e à Literatura, a exemplo do que outros historiadores, antropólogos sociais e intelectuais sinalizaram em muitos estudos, muitos dos quais contestados pelo próprio Burke.

Nesse sentido burkeano, a cultura é um todo que pode se ramificar por muitos caminhos. Porém não há um melhor ou pior do que o outro. Assim, o popular e o erudito são manifestações diferenciadas da Cultura e não formas divergentes dela, ainda que, como comprova Burke (2010, p. 356-376) ter havido a retirada da Elite desde 1800 das manifestações populares, numa ruptura com a cultura popular, relegando-a às classes sociais “inferiores”.

Ora, a cultura é um todo orgânico, extremamente complexo, de conhecimentos, atitudes, emoções, crenças, costumes etc., que norteiam as práticas humanas, quer no plano material ou simbólico, cuja expressão se processa de acordo com a mentalidade de um povo, de uma época, tendo em vista os fatores e contextos diversos (históricos, ideológicos, geográficos, econômicos etc.), conjugados com interesses individuais e coletivos, que, com certeza, implicam alterações profundas na conformação e dinâmica social, por extensão, na feitura e na expressão artísticas.

Por isso, é necessário entender que embora, em geral, sejam dicotomizados em paradigmas linguísticos, artísticos e ideológicos diferenciados, os dois ramos vitais da Cultura – popular e erudito – podem convergir em uma dada comunidade, em um texto, em uma obra de arte, localizáveis em um determinado tempo e espaço, dependendo da ótica e senso crítico de quem os produziu, da classe social a que pertença os indivíduos e com que finalidade o bem cultural foi e é feito e em que contextos de produção e de divulgação estão inseridos.

<sup>59</sup> A cultura popular tem sido motivo de discussões e de estudos em linhas epistemológicas diversas desde o século XIX na Europa. Nessa perspectiva, enquadram-se os trabalhos de Bakhtin, *op. cit.*, e o de Burke, *op. cit.*

completa de espetáculos populares em modelos de autos. Como a documentação existente sobre o assunto é exígua, dificulta-se, a princípio, a convalidação da hipótese de ter havido produção dramaturgicamente contínua de autos, naquelas épocas específicas. Outro fator que não devemos menosprezar reside na ausência de tipografias no país, o que será alterado a partir de 1808.

Com efeito, vale ressaltar que a expansão e fixação das manifestações dramaturgicas e espetaculares em âmbito nacional foram corroboradas e intensificadas pela transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808 e, mais tarde, consolidada pela Proclamação da Independência (1822), o que levou à formação, em 1833, da primeira companhia brasileira de teatro pelo ator João Caetano dos Santos, numa tentativa de superar a dependência de atores estrangeiros na promoção dos espetáculos e, em 1836, no início do Movimento Romântico<sup>60</sup>.

Nessa fase de efervescência nacional, o drama desponta como um filão a explorar ao lado da subjetividade poética e dos romances de folhetins. Daí por diante a busca por uma arte genuinamente brasileira e pela valorização dos caracteres identitários de uma Nação livre do condicionamento estético estrangeiro, mais precisamente o lusitano, consubstanciou os feitos literários. Entretanto, o influxo de base estrangeira não foi alijado do sistema literário nacional, pois continuou a inspirar os escritores brasileiros. Nesse ponto,

---

Estudos, por assim dizer, complementares, na medida em que tratam das expressões da cultura em contextos históricos sucessivos: Idade Média e Moderna. Além destas duas obras elementares, veja-se o último capítulo, intitulado “Aspectos eruditos e populares das viagens ao Além na Idade Média”, da parte II do estudo de Le Goff, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Portugal: Estampa, 1994, p. 127-142. [Título original: *L'Imaginaire médiéval*, 1985]. Nesse capítulo, o historiador retoma e adere em parte às críticas de Pierre Bourdieu sobre a inexistência de uma contracultura em se tratando da cultura popular e sua relação com a erudita. Para Le Goff (1994, p. 29), a “cultura erudita manipula a cultura ‘popular’ mas esta ‘recebe’ e ‘larga’ a cultura erudita e cria os seus próprios bens”.

No Brasil, os primeiros estudos sobre a cultura popular remontam ao ano de 1873 quando Celso de Magalhães adotou o método comparatista para empreender um estudo sistematizado das manifestações folclóricas brasileiras: poesias populares localizadas na Bahia, em Pernambuco e, mais contundentemente, aquelas do Maranhão, terra natal do folclorista. Seu estudo parte do cotejo das produções brasileiras com variações poéticas portuguesas coligidas por Teófilo Braga e Almeida Garrett. Embora criticado por Silvio Romero, o pioneirismo de Celso de Magalhães marca o início de uma atividade intelectual muito profícua que permanece até hoje, no país, sobre as manifestações culturais populares em relação às influências positivas e negativas de culturas exteriores na produção literária e artística nacional. Nessa intensa atividade, são dignos de menção os trabalhos de ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Oneyda Alvarenga (org.). São Paulo: Martins, 1959; BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhami, 1959; CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1978; FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

<sup>60</sup> Sobre a formação e desenvolvimento do teatro brasileiro, vejam-se, respectivamente, CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, *op.cit.*, p. 148-322; Prado, 2001, *op. cit.*, MAGALDI, 2006 e 2008, *op. cit.*

as linhas estéticas predominantes passaram a ser, na maior parte, de origem francesa, alemã e inglesa.

Se, até então, a cultura e arte lusitanas serviam de modelo de referência, quase exclusivos, às artes produzidas na Colônia, com o advento da Independência do país, em 1822, houve uma reorientação de sentido estético das obras a produzir, o que não implicou a tentativa obstinada e paradoxal de desvinculação das influências vindas de fora. Contudo, no que se refere ao teatro, houve movimentação dos artistas e escritores brasileiros para coibir o livre e hegemônico acesso aos palcos mais importantes do país.

Ora, os escritores brasileiros daquele período de oitocentos fazem da terra, do índio e do negro, motes significativos de enaltecimento lírico de idealização nacional. Todavia, ao mesmo tempo em que eles procuravam se distanciar em parte da Literatura portuguesa, como forma de negar-lhe o domínio político e cultural, aqueles literatos deixam-se influenciar por outras correntes de pensamento europeu. E ainda que fosse de modo inconsciente, os autores pátrios mantiveram a cultura e arte lusitanas nas produções artísticas, mesmo que em roupagem de paródia crítica. Daí ser imprescindível entender o paradoxo intelectual e literário instalado no Romantismo, no Brasil. Nossos intelectuais negam, de algum modo, o pensamento europeu, mas vão para a Europa adquirir formação acadêmica nas suas Universidades.

Assim, a Literatura brasileira torna-se a via expressiva ao serviço da construção da identidade nacional que passa pelas mãos dos poetas, romancistas e dramaturgos. Em se tratando do gênero dramático, a estreia de *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, ‘a primeira tragédia escrita por um Brasileiro, e única de assunto nacional’, assim considerada pelo autor da respectiva peça, Gonçalves de Magalhães (1811-1882), marca o início de uma cultura teatralizada de feição brasileira, em 1838. No mesmo ano, Luís Carlos Martins Pena inaugura a Comédia de costumes com a representação da peça *Juiz de Paz da Roça*, embora não tenha declarado a autoria da obra.

Essa obra é importante na medida em que retoma os gêneros populares da farsa e da comédia satírica. A história tem início com o recrutamento do jovem José para a Guerra dos Farrapos. No entanto, ele casa-se às escondidas com Aninha, burlando a obrigatoriedade daquele alistamento. A partir deste idílio, desencadeiam-se as ações da peça que sempre desembocam nas audiências do juiz de paz do interior, o que configuram o cerne dramático segundo Vilma Arêas (1987, p.114). O juiz é uma personagem caricata, bastante jocosa e

corrupta. É um tipo de magistrado ignorante dos conhecimentos técnico-jurídicos inerentes ao cargo, que aceita favorecimentos pessoais ilícitos. Tais benefícios são claramente apontados pelo juiz como vantagens do serviço prestado ali na roça. Além disso, o tipo vem caracterizado por resguardar uma postura consuetudinária própria dos lusitanos, sendo o vinho e o fado alguns de seus gostos favoritos. Na cena final, o magistrado reúne “todos” em sua casa para a festa de casamento de José e de Aninha e, com ele, dançarem um fado. E a dita comédia, assim, encerra-se com o magistrado dizendo: “Aferventa, Aferventa!” (PENA, 2007, p.31)

Flávio Garcia (2006, p. 96) sustenta que o *Juiz de Paz da roça* é uma refundição da fonte vicentina, *o Juiz da Beira*. Essa constatação parte de um cotejo preliminar dos autores e, em seguida, das respectivas peças. Por conseguinte, vários aspectos comuns são evidenciados:

o caráter fundador; o recurso a fontes dispersas e diferentes entre si, mesclando o estrangeiro ao nacional; o início insipiente, com uma evolução semelhante; a opção e a consagração pelo cômico; a vinculação do cômico ao popular; o emprego dos múltiplos linguajares sociais; a apresentação de tipos em desfile; o engajamento da obra nas questões sóciopolíticas do momento. (GARCIA, 2006, p.105)

Essas semelhanças mostram o influxo da Tradição ibérica, por extensão, da vicentina na comédia de Martins Pena, que reabilita esteticamente traços relevantes. Mas há de se considerar que o resgate lusitano não se deve a uma intenção deliberada de reforçar a presença estrangeira em nossos palcos. Isso já se fazia, na época, através das Companhias Internacionais que se dedicavam a um público cativo: a elite burguesa. A Comédia de Costumes surge com tintas carregadas de nacionalidade em cujas expressões havia a pregnância do popular em contraposição ao deslumbramento da classe burguesa. O elitismo é assim depurado ao gosto da ironia e do humor da Comédia. Assim, além de inaugurar um gênero novo, Martins Pena empenha-se em por em curso a nossa própria Tradição, fixando ao Teatro nacional, o nosso primeiro e genuíno retrato.

Dessa forma, a dramaturgia circunscreve seu espaço de arte nacional como um dos emblemas identitários da cultura brasileira, embora ainda resguardando caracteres europeus. De modo paradoxal, “a comédia brasileira, rindo dos opressores, marca e assinala o caminho da independência no que esta contém de crítica e de capacidade de formulação de novas alternativas” (Cafezeiro; Gadelha, 1996, p.210). Nesse âmbito de expressão teatral,

“o cômico se realiza pela inovação” quer pela ruptura e crítica de velhos padrões de comportamento individual e familiar, quer pelo “enfoque de um ideal romântico moralizante”, quer ainda pela “sátira política” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 210-211).

Do êxito das Comédias de Costumes, mais tarde com uma alteração estrutural profunda, surge a Revista: uma nova modalidade do gênero. Com a peça *O Rio de Janeiro* em 1877, Artur Azevedo e Lino d’Assunção colocam em cena uma ‘Comédia de costumes populares, satírica e burlesca de espetáculo, ornada de *couplets* e coros, visualidades, transformações, em três atos, um prólogo e [18] quadros. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 300).

Do início do período republicano até 1930, a dramaturgia de caráter burguês ganha espaço nos palcos mais importantes das principais metrópoles do país – Rio de Janeiro e São Paulo. Entretanto, iniciativas como a de Artur Azevedo perdem o fôlego em virtude da ausência de políticas culturais, fomentadas pelo Estado. Isso explica, dentre outras coisas, o “banho-maria” a que o auto e demais formas populares parecem ter sido submetidos por longo período. No início da República, sobretudo, o interesse estava voltado para “o gosto e deleite das elites ditas bem-pensantes” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p.300).

A par disso, esbarramo-nos justamente naquilo que aludimos anteriormente quanto ao distanciamento cultural entre o popular e o erudito. Ao público de classe média e baixa cerceia-se o acesso aos espetáculos, destinados exclusivamente à elite dominante. Essa circunstância é evidenciada por Cafezeiro e Gadelha (1996, p.300 *sic*) quando nos informam: “o Teatro Municipal do Rio de Janeiro abrigou, desde sua inauguração, em 1908, espetáculos e plateias a soirée, como requer a presença, nem tão freqüente, de Sua Excelência o Presidente da República”.

Embora o assunto seja apresentado brevemente, ressalvamos que as sucessivas e profundas mudanças, de natureza varia (social, política, econômica, religiosa, ideológica etc) por que o país passou desde 1500 até o século XX, incluindo as várias revoluções populares, implicam também alterações no campo estético. De colônia à República, o Brasil consolida-se em um panorama socio-cultural e artístico bastante peculiar, sendo demarcado pela miscigenação. Nesse contexto, o Teatro, como as demais expressões artísticas, erige-se, desenvolve-se e adquire identidade própria cujo contorno mais acentuado dar-se-á depois de 1930.



### 3.4.TEP E TPN: uma trajetória do popular

Na avaliação de Décio de Almeida Prado (2001, p. 9-37), até 1940, o Teatro Brasileiro Moderno comporta a mesma estrutura do século XIX. Todavia, em período anterior – final da década de trinta – já se notava um impulso renovador, que, mais tarde, culminará na plenitude do espetáculo que ganhará abrangência e dinamismo. Isso foi corroborado pelo aparecimento, bastante expressivo, de escritores teatrais tanto no âmbito profissional quanto amador. Desse último, sobressaem-se, Alfredo Mesquita, fundador do Grupo de Teatro Experimental [GTE] e da Escola de Arte Dramática, em São Paulo, e Paschoal Carlos Magno, diretor do Teatro Estudante do Brasil [TEB] no Rio de Janeiro.

De 1940 em diante, nota-se uma robusta intensificação dos eventos teatrais, em especial, os representados no eixo Rio-São Paulo. Apesar de haver um movimento artístico antilusitano, a presença do teatro e atores portugueses é ainda marcante nos palcos brasileiros. Nesse segmento da Tradição portuguesa, deparamo-nos com a notícia veiculada, em vinte e oito de outubro de 1943, pelo *O Estado de São Paulo* da estreia de três peças em um ato – o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Os irmãos das Almas*, de Martins Pena e *Pequenos serviços em casa de casal*, de Mário Meme, pelo Grupo Universitário de Teatro [GUT].

Essa representação feita pelo GUT, sob a direção de Délcio de Almeida Prado, segundo aponta Tânia Abrão (2002, n.p) repercutiu com bastante sucesso. E acrescenta a historiadora teatral que, em 1945, a *Farsa de Inês Pereira* fundida com *Quem tem Farelos?*, do dramaturgo lusitano, foram montadas, como se deu ao primeiro espetáculo, juntamente com uma obra brasileira – *Amapá*, de Carlos Lacerda. Em 1946, em associação com o GET, de Alfredo Mesquita, o grupo amador de Délcio leva ao público mais dois autos de Gil Vicente – *da Lusitânia* e de *Mofina Mendes*.

Outra referência ao teatro de Gil Vicente, por conseguinte, do auto, no cenário nacional vem também publicada pelo jornal paulistano em seis de novembro daquele ano. Trata-se de um texto de Oswald de Andrade sobre a peça *Diante de Gil Vicente*. Em sua exposição, o modernista

exalta ‘um mundo de recordações portuguesas’ que trouxe das viagens ao país com o escritor Alves Redol, que considera “o mestre do romance português de nossos dias”. Porém, ao mesmo tempo em que reconhece o valor da herança portuguesa, Andrade elogia o “mulatismo” da encenação. Se, ao mesmo tempo, o escritor se

fascina com o universo cultural português e as raízes que ele deixou no Brasil, não deixa de lembrar os problemas de Portugal, como a desigualdade social e a ascensão do totalitarismo. Oswald de Andrade relaciona as questões colocadas pelo texto de Gil Vicente com a situação vivida pela sociedade dos anos 40, comparando os cavaleiros do Auto da barca do inferno (personagens que carregam a cruz de Cristo e vão para o céu no final) aos combatentes que lutaram contra o nazi-fascismo. O escritor interpreta com profundidade e atualiza a mensagem de Gil Vicente, de acordo com suas convicções políticas (FILHO, José., 2011, p. 10).

Outras notícias da presença da Tradição lusitana na cultura dos espetáculos, na primeira metade do século XX, estão no Arquivo Miroel Siqueira, da USP, no qual se encontram registradas as peças teatrais censuradas entre a conjuntura do Estado Novo e da Ditadura Militar, compreendendo o período de 1926 a 1968. Em um estudo brevíssimo, porém bastante minucioso, José Filho (2011, p. 5) faz um levantamento sobre as peças portuguesas censuradas e informa-nos que dos 301 textos, identificaram-se 148 peças, das quais pertencem ao “gênero da comédia – cerca de 49% do total – e 58 peças de teatro de revista e gêneros afins, totalizando aproximadamente 19%. Os dramas sacros e históricos somam 80 peças, ou 26,5% do total. Os 14 restantes encontram-se sob diferentes rótulos de gênero, incluindo a farsa e a opereta”.

Além da rigorosa censura à arte teatral, a alteração dos princípios norteadores do teatro amador, sobretudo o do Rio de Janeiro, é outro fator que contribuiu significativamente para o alijamento do teatro de Gil Vicente dos nossos palcos metropolitanos. Em contrapartida, em 1948, Hermilo Borba Filho lança aos jovens do TEP, o *Auto da Mula-de-Padre* reavivando o gênero medieval tão apreciado e inovado pelo Mestre da Balança, o que denota uma nova maneira de se apropriar e ressemantizar a Tradição dentro dos moldes da estética e ética do Teatro Moderno Pernambucano de cunho popular.

Sem pretensão de esboçar um panorama factual amplo sobre os antecedentes históricos e literários ao ano de 1940, como a crise de 29, a Revolução de 30, ou as alterações da *mise en scène* e *metteur en scène*, convocaremos apenas os que se fizerem necessários ao estudo dos Espetáculos populares do Nordeste na sua estreita relação com o auto e a rastreabilidade de seus aspectos genéticos.

Na esteira deste processo de transformações profundas, em Pernambuco, a partir de 1930, surge um movimento artístico e intelectual em prol da cultura e do teatro popular nordestinos, que foi deflagrado com a criação de vários grupos teatrais: o Gente Nossa [GN], o Teatro de Amadores de Pernambuco [TAP], o Teatro Universitário[TUP], o Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco [TEIP], o Teatro dos Bancários [TB], o Teatro do

Estudante de Pernambuco [TEP] e o Teatro Popular do Nordeste [TPN]. Vários festivais são realizados e evidenciam escritores e obras que, além de demarcarem o regional como uma das metas a se alcançar nas representações, colocavam em cena a expressão do povo nordestino. Toda essa dinâmica em torno do fenômeno teatral de feição popular configura a identidade do Teatro Moderno em Pernambuco [TMPE], tendo como enfoques prioritários a arte e a cultura do Nordeste.

Das quatro configurações por que passou o TEP desde 1940 a 1957, a última interessa-nos prioritariamente, quando Hermilo Borba Filho assume a sua direção, em 1946. À época, imbuído de um sentimento esperançoso de acompanhar, embora à distância, os avanços da arte teatral dos dois grandes pólos irradiadores nacionais: Rio de Janeiro e São Paulo, Borba Filho revitaliza o TEP ao colocar em prática várias reformulações da *mise en scène* pernambucana, sem, no entanto, cair na tentação de sobrepor-se às duas tendências prevaletentes na época (a francesa, de inspiração essencialista e existencialista – peças de Sartre e Camus – e a norte-americana).

Do amadorismo do TEP, surge um projeto legítimo de construção dramaturgica, genuinamente brasileira, em consonância com as manifestações culturais populares nordestinas. Nessa perspectiva, a arte dramaturgica somente atinge seu valor essencial se estiver a serviço do entretenimento popular. Consequentemente, o caráter lúdico das expressões dramaturgicas deve assentar suas cenas em torno das vivências dos dramas do povo.

Convicto desta proposta de rearticulação da dramaturgia para o divertimento do povo, Borba Filho profere a primeira Conferência do TEP, em 1946, e assegura ao público:

todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, como a tragédia da 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 Manuel Izidoro, de Zumbi dos Palmares, de Lampião. [...]. Que se faça teatro com esse material e a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculos e daí partirá a compreensão para as obras de elite. (FILHO, Hermilo, 2005, p. 28)

Em torno dessa premissa, lançada na estreia do TEP, o TPN consolidar-se-á, quatro anos mais tarde, sob a direção de Borba Filho. Nesta nova articulação, além de

Hermilo, Ariano Suassuna, Capiba, José de Moraes Pinho e Gastão de Holanda, integram o grupo: Leda Alves, Aldomar Conrado, José Carlos Cavalcanti e Alfredo de Oliveira.<sup>61</sup>

Com a fundação do TPN, em 1960, Borba Filho e a nova equipe empreendem esforços no intuito de manter as bases de um teatro mais acessível ao grande público, formado e vinculado diretamente ao gosto e às temáticas populares. Contudo, a diferença<sup>62</sup> entre a primeira iniciativa e segunda refere-se, no caso, ao caráter amadorista do TEP em relação ao direcionamento profissionalizante do TPN.

No Manifesto do TPN, fica evidente a abrangência do termo popular que

[...] não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena e todos aqueles que, no Brasil e principalmente no Nordeste, vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva. (CARVALHEIRA, 1986, p. 43; PONTES, 1990, p. 113-114)

Com efeito, a fundação do TEP e do TPN, sob a direção de Hermilo Borba Filho, fixa e desenvolve as bases de uma dramaturgia moderna popular, em especial a de Pernambuco, cujos princípios fundamentais direcionam-se no sentido de valorizar o autor brasileiro, pois, de acordo com próprio Borba Filho (2007, p.37), “sem autor nacional, principalmente os do Nordeste, como marca de uma região que é a mais trágica e a mais poética do Brasil, o nosso teatro” não teria possibilidade de existir.

Desse modo, o Teatro Moderno em Pernambuco, a partir da segunda metade da década de 1940, busca valorizar a arte, a linguagem e a cultura populares pela sua inserção na cultura literária erudita, constituindo a Tradição dramaturgica nordestina. “E não só”, diria Borba Filho, a novidade do TPN, no contexto da arte nacional, representa uma luta

---

<sup>61</sup> Para uma visão abrangente da atuação de Hermilo Borba Filho no TEP e no TPN, bem como o desenvolvimento de suas atividades cênicas, veja-se CARVALHEIRA, Luiz Maurício B. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o teatro do Estudante de Pernambuco*. [Prefácio de Maximiliano Campos]. Recife: FUNDARPE, 1986.

<sup>62</sup> Sobre essa diferenciação, Joel Pontes (1990, p. 112) manifesta-se:

Lembremos que o Teatro do Estudante era pobre, amadorista na mais rigorosa expressão da palavra (nos primeiros anos, composto de jovens, revelador de escritores, atores e cenógrafos novos). Já o TPN não foi pobre, como veremos: manteve regime de semiprofissionalismo, remunerando os técnicos e atores com cachês generosos, os melhores até hoje pagos em Pernambuco; seus fundadores não permaneceram de início o quanto haviam mudado em quinze anos, exceto na incapacidade comercial, na maioria, os atores eram experimentados e conhecidos do público, ao contrário dos estreantes do TEP.

pela dignificação de um repertório que, tendo como base o autor próprio, volta-se, também, para os clássicos e é, neste sentido, que empregamos a palavra ‘popular’, na sua expressão mais culta. Peças que, possuindo categoria artística, possam projetar-se, com grande ressonância, sobre o público (FILHO, Hermilo, 2007, p. 37).

Na esteira dessa valorização, que se deve entender a recorrência ao auto, bem como às matrizes estéticas vinculadas ao teatro medieval e, também, ao vicentino que, pretendemos demonstrar, a partir de 1948, no Recife. Além de Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto fizeram suas incursões no gênero, o que lhes renderam prêmios e consagração na literatura dramática brasileira. Nessa linha, os destaques vão para o *Auto da Compadecida* e o *Morte e Vida Severina*, respectivamente.

Todavia, o *auto* caiu no gosto de muitos outros escritores – nordestinos e não-nordestinos. Sobressaem-se, nesse domínio: Altimar de Alencar Pimentel, Nilo Bruzi, Victor Marino del Giudicce, Oduvaldo Viana Filho, Cecil Thiré, José Maria Bezerra de Paiva, Osvaldo Ferreira de Melo, Oraci Gemba, Benjamim Santos, Júlio Romão da Silva, Maria Natividade Cortez Gomes, Edson Negreiros Magalhães, Ivo Cláudio Bender, Osmam da Costa Lins, Maria de Lourdes Ramalho, Jorge de Souza Araújo, Ricardo Mack Filgueiras, Inaldete Pereira Andrade, Adonias Filho, Cecília Meireles, Hilda Hilst, Francisco Ací Gomes Camelo, José Antônio Marrocos e Freitas, Euler Sandevilic Júnior, Márcio Luiz Pereira, Sílvio Roberto de Oliveira, Sandra Temistocla Nascimento, Evandro Dantas Silva, Maria da Guia Mendes Alves, Edison Cavalheiro Ramos, Moacyr Cirne, Nei Leandro de Castro, Paulo de Tarso Correia de Melo, Álvaro Cardoso Gomes, Marize de Castro, Crispiniano Neto, Janduhy Finizola da Cunha, Jorge Luiz de Santana Nascimento, Maria Fainé Gomes, Rosana Fernandes Calixto Rios, Maria Natividade Cortez Gomes, Miriam Halfim, Zenaide Rios Pinto, Adriana Schneider, Cleber Cid Gama Sanhes, Heitor Luiz Murat de Meirelles Quintela, Pedro Cardoso Martins Moreira, José Paulino Sisneiro Nascimento, Odair Abujamra, Sérgio F. Cruz, Rogério Sampaio de Castro, Tiago Xavier Santiago, Celina Mesquita da Silva Chaves, Rogério Simão, Edmilson Santiny, Bertônio Gomes de Oliveira Santos, Alair Negri, Paulo Afonso Lima, Mário Luiz, Nélon Correia de Araújo, Leno Silva, Luiz Gutemberg Lima Silva, João da Câmara, George de Mattos Vasconcelos, Péricles de Souza Lima, Francisco César Palma de Araújo, Maria Nicolas, José Gomes Campos, Valdemar Veiga, Osvaldo Rego, Isac Gondim Filho, Antônio Maia, Batista Siqueira.

Desses autores, somam-se cerca de mais de cento e cinquenta [150] peças. Devido ao volume acentuado dos textos, preferimos arrolá-los mais adiante, em inventário próprio. Além do que, por uma questão elucidativa e didática, antes de passarmos à exegese, faz-se necessário conhecer, mais de perto, as variantes do Teatro Popular Nordestino, com os quais dialoga boa parte das obras elencadas no curso do próximo capítulo.

### 3.5. Espectáculos Nordestinos: reconfigurações modernas

Os espetáculos populares nordestinos são conhecidos por danças dramáticas, folguedos, folganças, autos, bailados, brinquedos etc. Os nomes variam de autor para autor. O folclorista Pereira da Costa (1907) fala em folguedo e auto, ao passo que Luís da Câmara Cascudo (1998, p.115), prefere designação auto popular. A expressão “danças dramáticas”, por exemplo, foi cunhada por Mário de Andrade (1934), a quem seguiu a musicóloga Oneyda Alvarenga (1950). Por sua vez, Alexandre J. Mello Moraes Filho (1957) trata dos folguedos natalinos denominando-os de bailes pastoris. Nessa mesma designação, Manoel Querino (1957) coloca os pequenos dramas de dimensão religiosa com propósito moral. Hermilo Borba Filho (2007) considera o folguedo uma expressão antipática, pois não corresponde à essência dramática dos textos, mas aceita a nomenclatura de brinquedo. Em todo o caso, entendemos as manifestações nordestinas naquele sentido proposto por Luís da Câmara Cascudo, ou seja, autos populares, tendo em vista as suas origens e estruturas peculiares.

O estudo memorável de Mário de Andrade em *Danças dramáticas do Brasil* (1934), sistematizou as variantes dos principais “bailados”, notadamente, de expressão popular, em cujas partes comparece a representação teatral, sendo, posteriormente, ratificadas por Oneyda Alvarenga. Nas variações, enquadram-se: o Reisado, o Bumba-meu-boi, o Pastoril, a Chegança, o Cordão-de-bicho ou Rancho, o Terno, o Cavalo-Marinho, o Guerreiro, o Boi, o Congo e a Congada, o Maracatu, o Moçambique, o Quilombo, o Catopês, o Turundu, a Tainêira, o Cucumbi, os Caiapós, os Cabacolindos, os Caboclos, a Tapuiada. Além destas, ainda se devem considerar as danças-dos-Tapuias, dos Pajés, de Velhos, dos Jardineiros, dos Alfaiates, do Diabo e da Cana-verde.

Esta rica variedade de formas deve-se às adequações que se foram fazendo nas mais antigas manifestações culturais de diversões festivas, ligadas à Igreja legadas pela

Tradição portuguesa. Sobre o assunto, Teófilo Braga (1883, pp. XXVIII – XXIX, itálico do autor) nas notas introdutórias de *Cantos populares do Brazil*, de Silvio Romero explica a presença daquela tradição nas produções de “autos rudimentares” brasileiros:

Ha nos Cantos populares do Brasil documentos curiosissimos que nos mostram como um povo no meio das suas festas inventa as fórmãs dramaticas; na secção dos Reinados e Cheganças, são os Autos rudimentares: Os Marujos (nº 69), Os Mouros, (nº 70) e o Cavallo Marinho e Bumba, meu boi. (nº 77). Em Portugal, nas festas e procissões das aldeias ainda se repetem Autos análogos sobre os mesmos assumptos, como as Mouriscadas açorianas, infelizmente ainda não colligidos, a não ser o Auto de Santo Antonio, da ilha de S. Jorge. Ainda hoje se podem estudar na persistencia dos costumes populares os elementos tradiclonaes de que se serviu Gil Vicente para a criação dos Autos, Farças e Tragicomedias. Os villancicos do Natal e cantigas das Janeiras e Reis serviram ele primeiro modêlo ao creador do theatro portuguez, como se vê no seu monologo do Vaqueiro; os romances e cantigas populares eram intercalados nos seus Autos, da mesma fórmã que na tradição brasileira ainda hoje o romance da Nao Catherineta e a Canção do marujo vem intercalados no auto rudimentar dos Marujos.

Ao estudar os bailes pastoris, na Bahia, Mello Morais Filho (1957) demonstra que esses autos são heranças coloniais, oriundas de Portugal, sendo “uma das tradições que menos influência aculturadora sofreram, apresentando-se, embora em aspectos regionais típicos, sem o acentuado sincretismo de tantas outras”. Desse tipo de auto musicado, o autor insere, numa larga abrangência, a ‘chegança’ e a ‘nau-catarineta’, assunto ao qual voltaremos ao tratar do Fandango.

Em complemento a essa informação, encontramos ainda em Mello Morais Filho (1957) a referência ampliada ao “ciclo das Janeiras”. Para a tirada de Reis, conta o folclorista que jovens (rapazes e moças), habilidosos músicos tocadores de violão, flauta, cavaquinho, combinavam entre si antecipadamente no Rio Vermelho, em Itapagipe, no Bonfim, na Barra, em S. Lázaro e mais arrebaldes. A eles se juntavam foliões com pandeiros e castanholas dentro do espírito próprio daquela festividade reiseira, “parando ou parados nas ruas da cidade ou às portas de residências distantes” (FILHO, Alexandre, 1957, p. 14).

Por sua vez, Luís da Câmara Cascudo (1961, p. 774) trata do Reisado como uma transposição dos reiseiros ou reiseiras, considerado um tipo de manifestação festiva semelhantes às janeiras portuguesas, ligada ao auto sacro em que o mito do Nascimento é celebrado por foliões. Com base no estudo de Luís Chaves (1942), Cascudo (1961, p. 774) alude a alguns locais em que a manifestação festiva ocorre em Portugal. De tal sorte, temos no Norte: “Famalicão, Maia, Mondin-di- Basto, Ponte-de-Lima e Vila-de-Conde”.

Outra manifestação clara da herança lusitana no contexto dos festejos populares nordestinos, encontramos em José Nascimento de Almeida Prado (1957, p. 89), quando ele nos diz do baile pastoril entrevisto no interior baiano. Para o estudioso, o baile pastoril, ou baile, ou bale, como fala o baiano, é “cem por cento de origem portuguesa (*sic*)”, devido principalmente ao profundo enraizamento católico, fundamentado no culto místico e religioso do “Deus Menino, no Natal e nos dias em que se seguem até o dia dos Reis Magos”.

Embora pareça uma produção regional, Carlos OTT (1957, p. 241) filia o “Baile das pastoras” – realizado pela população de São Miguel das Almas, na Bahia, – aos autos religiosos da Idade Média. Dentro desse espírito, a representação é realizada dentro e fora da igreja.

Nessa relação estreita com o auto hierático, Hermilo Borba Filho (2007, p. 115) coloca, a princípio, o *Pastoril* enquanto uma representação religiosa “do Nascimento de Jesus Cristo, com bailados e cantos próprios”. Por esse prisma, temos os Presépios de fala realizados nas grandes festividades da Igreja, ao que o palmarense (2007) associa ao Teatro de bonecos.

Isso posto, essa seção concentra-se, prioritariamente, na apresentação do *Reisado*, *Pastoril*, *Bumba-meu-boi*, *Mamulengo* e *Fandango*. O critério seletivo destes gêneros nordestinos respalda-se na assertiva de folcloristas e de outros estudiosos da cultura popular brasileira do influxo incontornável da Tradição lusitana que se encontra perpassada desde a fonte transculturada, passando pela composição estética de cada modalidade, além de vir ressemantizada em temas, motivos, próprios das festas do Natal, de Reis, da Paixão e do Carnaval.

### 3.5.1 *Reisado*

O *Reisado* é um tipo de auto pastoril brasileiro representado em homenagem ao ciclo natalino, que tem início na véspera do Nascimento de Jesus e encerra-se com o dia de Reis. Em geral, os festejos dos Reis ocorrem antes ou no dia 06 de janeiro por todo Brasil a exemplo do que foi muito frequente na Europa Antiga. Atualmente, o hábito de cantar as janeiras e aos Reis ainda é visto em Portugal, na Espanha, na Alemanha, na França e na Itália.



Na realidade, esse espetáculo tem origem direta em um costume português realizado por grupos de foliões que saem de casa em casa para anunciar e louvar o Messias recém-nascido, denominados de reiseiros, ou reiseiras, ou janeiras. Como depreende Câmara Cascudo (1961), trata-se de uma tradição transposta e mantida pelos portugueses desde o tempo da colonização. Sobre o reiseiro tradicional, Luís Chaves (1942, p. 144) indica que o festejo tanto pode ser realizado por um “cortejo de pedintes” que canta “versos religiosos ou humorísticos, como os autos sacros, com motivos sagrados da história de Cristo” a exemplo “de uma representação de Herodes e o Nascimento do Menino” citada por Alberto Pimentel (1905, p. 269) em Friães e Santo Tirso, nas Alegres Cancões do Norte.

Por outras palavras Câmara Cascudo (1961, p.654) resume a Tradição portuguesa do *reisado* dizendo: cantores, músicos e dançarinos constituem o grupo que percorre “as ruas das cidades e até propriedades rurais, de porta em porta, [...] pedindo prendas e fazendo louvações aos donos das casas por onde passam”.

Para José L. de Vasconcelos ( II, p. 260; VI, p. 59 e 433) os grupos foliões são, quase sempre, chamados de reis, embora, Luís da Câmara Cascudo (1961, p.655) afirme que Vasconcelos denominou o auto de Friães ‘reisada ou auto popular de natal’. Trata-se de questão controversa que fora debatida por Renato Almeida, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, respectivamente nas obras *História da Música Brasileira*, *As Danças Dramáticas* e *Música Popular Brasileira*, segundo pontua Câmara Cascudo (1961, p.655). Mas, por ser essa discussão irrelevante para o nosso enfoque prioritário, desobrigamo-nos de desenvolvê-la nesse estudo.

Cascudo (1961, p. 654) assegura, ainda que esta terminologia dada aos grupos foliões tem caráter erudito. Porém, o nome é genérico, e pode ser identificado como ternos, ranchos ou mesmo grupos que celebram o Natal e Reis.

Na concepção do pesquisador e teatrólogo cerense Oswaldo Barroso (1996, p. 49):

originalmente denominavam-se Reisados pequenos grupos de brincantes que, à semelhança dos Ranchos de Animais, reuniam-se em torno de um personagem (um animal, no caso dos ranchos), para apresentar espetáculos cantados, dançados e dramatizados, constituídos de um único episódio.

Luís da Câmara Cascudo (1961) trata o conceito de modo mais complexo e define o espetáculo: “uma espécie de revista popular, recheada de histórias folclóricas, mas sua essência continua a mesma, com uma mistura de temas sacros e profanos”.

Em 2009, o Instituto da Mulher Negra [Geledés] apresenta um brevíssimo estudo sobre o *Reisado*, considerado “uma das pantomimas folclóricas mais ricas e mais apreciadas, principalmente no Nordeste”, sendo apresentado por ocasião do “Natal, Ano Bom e Reis, e ainda integrado no “repertório das festas juninas”. Com o apoio de trabalhos consagrados (Cascudo, 1961, Real, 1961-162, Barroso, 1996 e outros), a estudiosa Ligia Lopes Silva (2009) faz um apanhado geral da festa popular, evidenciando suas principais características, encontradas em diversas localidades do país (Alagoas, Bahia, Sergipe, Piauí, Ceará, Minas Gerais, Paraíba, Rio Grande do Norte). Segundo a autora, “o reisado é formado por um grupo de foliões, de pastores e pastoras que se reúnem numa espécie de rancho, com o fim de visitar as casas das pessoas mais gradas e hospitaleiras da região, a cantar e a dançar”. Por outras palavras, o reisado é uma representação dramática da Sacra História co-envolvendo a viagem peregrina dos Reis Magos a Belém e o Nascimento de Jesus Cristo, com evoluções de danças e cantorias executadas pelos grupos de foliões.

No Brasil, o *Reisado* tem várias versões e nomes. A variação ocorre de acordo com o lugar em que é realizado. Câmara Cascudo (1961) informa-nos que a denominação persiste na Bahia, em Alagoas e em Sergipe. Em São Paulo, há a *Folia de Reis*, ao passo que nas demais localidades, temos o *Bumba-meu-boi*, *Bumba de Reis*, *Boi-bumbá* ou *Boi*. De modo geral, o espetáculo divide-se em nove partes, mas acrescentamos outra, por se tratar de um momento em separado das demais execuções do reisado e que altera o seu decurso após a louvação do Divino. Referimo-nos ao item 4: a entronação do rei. Vejamos cada parte e o que cada uma representa:

1. Abertura da porta – trata-se do pedido de licença para a folia entrar na casa. O mestre executa a ação com apitadas, acompanhado de cantos e danças. O negro Mateus dá um tom cômico ao episódio devido aos seus aboios;

2. Entrada – com trajés elegantes, os foliões entram no recinto, promovendo a animação. Primeiro, vêm os tocadores, depois o rei, o mestre, o contra-mestre e as figuras. O canto de entrada é executado, seguido dos elogios aos donos da casa. Marchas e contra-marchas são empreendidas em gestos rápidos e com passos como se arrastados;

3. Louvação ao Divino – é um ato solene de ajoelhar-se diante do Presépio ou, se houver, diante da capela ou do oratório que a residência disponha. Tudo se passa ao som de música e canto laudatórios, porém o som dos maracás é abafado.

4. Entronação do rei – na sala, após a louvação, o rei ocupa seu lugar no trono. Sob o comando do mestre, enfileiradas em duas frentes, as figuras executam peças de embaixadas e de guerras, o que configuram uma espécie de entreatos. É importante esclarecer que a personagem participante da embaixada não faz parte do corpo de dança;

5. Convocatórias do rei – é o momento em que rei chama o mestre, ao final de um episódio. Os dois cruzam suas espadas e executam várias embaixadas;

6. Peças de sala – são cantos e danças executados antes e depois de cada embaixada e têm por função apresentar críticas sociais ou morais, relacionadas com a realidade cotidiana do povo da região;

7. Danças – são bem numerosas e diversificadas. A burrinha é um exemplo típico do *bumba-meu-boi*;

8. A guerra – iniciada pelo apito do mestre ao que vem o primeiro embaixador com quem cruza a espada. Todos os figurantes participam da guerra, na sequência, com o mestre, depois com o rei e assim por diante;

9. As sortes – todos os foliões, indistintamente, lançam seus lenços ou chapéus aos donos da casa e aos da assistência na intenção deliberada de receberem algum dinheiro ou prendas. Lançadas as sortes e recolhidos os lucros, as duas enfileiradas de dançarinos, ao som do apito do mestre/capitão, afastam-se. Novamente, tem início outro entreato. Agora, prevalecem as composições burlescas e jocosas, como por exemplo, a execução do cavalo-marinho;

Ao tratar do *Bumba-meu-boi*, Hermilo Borba Filho (2007, p.19) aponta um dado curioso sobre esse assunto e afirma que o dinheiro e a cachaça são elementos constantes numa função. Cada um faz sua recolha a seu modo e graça, “criando uma representação à parte na caça ao dinheiro”. O sistema da ‘sorte’ nem sempre é funcional e “por isso os atores ‘assaltam’ de mil maneiras engenhosas e cômicas”.

10. Encerramento da função – com o término dos episódios teatrais, as cantorias e danças são retomadas, logo depois, são executadas novas embaixadas até que novos entremeios sejam encenados.

Seja em formato de canto, ou possuindo enredo, ou contendo uma série de atos encadeados, como explica Câmara Cascudo (1961, p.655), fato é que o *Reisado* constitui uma forma espetacular do Teatro popular, muito expressiva, no quadro cultural brasileiro, tendo uma projeção muito alargada nas regiões do Nordeste e do Norte. Por essa relevância, em 2008, no IV Encontro de Mestres do Mundo, realizado em Juazeiro do Norte- CE, reivindicou-se para o espetáculo o reconhecimento de Patrimônio Cultural brasileiro.

Outros aspectos estruturantes encontramos em um *reisado* alagoano a que Câmara Cascudo (1961, p. 655) assistiu em Viçosa, uma cidade de Maceió, em janeiro de 1952. Nesse *reisado*, apresentam-se vários motivos, com lutas do rei com fidalgos até o momento em que a Majestade era ferida, “após um longo duelo de espadas”, sempre solando e sendo respondido, em repetição e uníssono por todo o grupo, espetaculosamente vestido e com coroas e chapéus estupefacientes, espelhos, aljôfares, fitas e panos vistosos com areia brilhante etc.

Nessa versão do *Reisado*, a guerra comparece como marca identificadora do tipo de espetáculo, assim como se dá nas demais variantes encontradas pelo Brasil. De igual modo, as embaixadas figuram como intercalações episódicas no decorrer das representações. Tanto as batalhas quanto as embaixadas funcionam como entremezes.

Para a evolução dramática, os mestres compositores lançam mãos de uma série diversificada de personagens, dividida entre tipos humanos, animais e figuras fantásticas personificadas. Nesse campo, os destaques vão para o mestre, o rei, os negros Mateu e Catirina, as figuras e os moleques.

Permeado de músicas e de danças, o *Reisado* possui um solista – o Mestre – que tem um coro de duas vozes como interlocutor. Acompanham alternadamente os vários músicos com seus instrumentos: “a sanfona, o tambor, a zabumba, a viola, a rebeca ou violão, o ganzá, pandeiros, pífanos e os “maracás”, chocalhos feitos de lata, enfeitados com fitas coloridas” (GASPAR, 2009, n.p).

O Gingá, a Maquila, o Corrupio, o Encruzado são quatro passos de dança, destacáveis entre os vários que compõem o *Reisado*, afirma Lúcia Gaspar da Fundação Joaquim Nabuco (2009, n.p). No primeiro, os dançarinos (figurantes) gingam e se balaçam de cócoras; no segundo, executa-se um pequeno salto, mantendo-se as pernas cruzadas e “balanços alternados do corpo para os lados”. Esse passo também é executado pelos

caboclinhos<sup>63</sup>; no terceiro passo, com calcanhar esquerdo faz-se o movimento de um pião; na quarta e última performance, cruzam-se as pernas ora a direita à frente da esquerda, ora ao contrário”.

Embora seja apresentado com mais incidência no ciclo natalino, nas várias regiões do Brasil, o espetáculo de Reis pode ser visto em outras épocas do ano a exemplo do que ocorre em Sergipe.

Mais do que saber o dia em que a expressão dramática é realizada, importa antes ter ciência de que em cada região ou de uma cidade para outra, o *Reisado* pode se apresentar com nomes diversos. Assim, se na Bahia, em Sergipe e Alagoas há os *reisados*, em Pernambuco, no Maranhão, há os *bumbas: de Reis, meu-Boi, Boi, Bumbá*, ao passo que em São Paulo e em Goiás, há as *Folias de Reis*<sup>64</sup>. De igual modo, temos inúmeras variantes da mesma expressão dramatúrgica.

### 3.5.2 *Bumba-meu-boi*

Pereira da Costa (1907, p. 259), seguindo a concepção de Teófilo Braga, considera o *Bumba-meu-boi* um “auto ou drama pastoril pertencente à forma do teatro hierático das festas populares do Natal e Reis”. Para Luís da Câmara Cascudo (1998, p.115), o espetáculo é uma síntese “de reisados e romances sertanejos do Nordeste, diferenciados e amalgamados, com modificações locais, em especial pela diversidade de personagens a compor cada elenco”. Esse conceito é ratificado por Hermilo Borba Filho (2007, p.13), quando afirma que: “o Bumba-meu-boi é o mais original de todos os espetáculos nordestinos”, “sem dúvida, uma soma de reisados”. Em contrapartida, na visão de Mello Moraes Filho (2002, p. 79), trata-se de um auto inculto, de natureza grotesca, “em duas cenas, entremeado de chulas, de diálogos patuscos e desempenhado por personagens extravagantes, enfim, o *bumba-meu-boi* é um divertimento da canzoada, de gente de pé rapado”; é uma representação bastante curiosa nas comemorações do Natal.

---

<sup>63</sup> De acordo com a pesquisadora Cláudia Lima (2009, n. p), da Fundação Joaquim Nabuco, os Caboclinhos, ou como na fala popular "cabocolinhos", é uma espécie de grupos de homens e mulheres, trajando vistosos cocares de penas de avestruz e pavão, com saias também de penas, trazendo adereços nos braços, tornozelos e colares, (também em penas), que desfilam em duas filas fazendo evoluções das mais ricas ao som dos estalidos secos das preacas, abaixando-se e levantando-se com agilidade, como se tivessem molas nas pernas, ao mesmo tempo que rodopiam apoiando-se nas pontas dos pés e calcanhares.

<sup>64</sup> Tratamos da *Folia de Reis* goiana de maneira detalhada no apêndice 1, tendo em vista que, além de ser uma variante do *Reisado*, trata-se da expressão com que abrimos a tese.

Independente da variação conceitual, o *Bumba-meu-boi* é considerado o primeiro auto brasileiro, como atesta Luís da Câmara Cascudo (1961, p.196). Na realidade, trata-se de uma representação legítima em termos temáticos e líricos, além de ser dotado de “excepcional plasticidade”.

Nesta perspectiva de originalidade, o *Bumba-meu-boi* é um tipo de auto popular representado em uma jornada só cujo tema central liga-se à figura do boi (que morre e depois ressuscita) em torno da qual se dança e canta-se. No espetáculo, concorrem vários entremeios antes da aparição do boi. A linguagem é notadamente coloquial. No dinamismo das ações, favorecem o teatro, o circo, a música e o canto. Sobre esses dois últimos, Silvio Romero (1883, p. 180-182) com a versão recolhida, em Pernambuco, do *auto popular do Cavallo-Marinho e Bumba, meu boi*, oferece-nos um bom exemplo:

Côro – Toca bem esta viola  
No baiano gemedô,  
Que o Matheus e o Fidelis  
São dois cabras dançado.  
[...]  
O Tocadô da viola  
Tem olhos muito esperto,  
O som da viola  
Parece-me um céu aberto.

Ainda que o influxo europeu seja notório no auto, importa salientar a autenticidade do *Bumba-meu-boi* quanto aos aspectos estruturantes, aos temas e aos tipos vinculadamente brasileiros, além da música que perpassa todo o espetáculo – da Cantadeira ou das Figuras (FILHO, Hermilo, 2007, p. 13).

Não se pode olvidar que, embora o *Bumba* tenha ascendência religiosa, a própria representação e o teor temático de várias partes tem um caráter profano. Nesse ponto, corrobora Gustavo Barroso (1950) ao se referir à dança executada pelo Boi, principal figura do auto. Cada movimento dele está intimamente ligado a uma pancada no zabumba. Essa presença da pancadaria, também encontrada no *Mamulengo*, vem agregada ao termo bumba, que, segundo Hermilo (2007, p. 13), corresponde a uma “reminiscência das velhas farsas populares, desde a *commedia dell’arte* à comédia de pastelão do cinema mudo, passando pelas pantomimas de circo”.

Em *Um auto popular brasileiro nas Alagoas*, Théó Brandão (1961, p. 94) enumera os vários nomes por que é conhecido o *Bumba-meu-boi*, dependendo da região em que for representado no Brasil. Embora essa designação seja comum a várias regiões,

podendo ser encontrada de Pernambuco a Santa Catarina, encontramos muitas variantes nominativas. Em Pernambuco, há o *Bumba de Natal*, *Misterioso dos Afogados*, *Cavalo-Marinho*. Esse último também é usado na Paraíba. Nesse Estado, há ainda as denominações de *Boi*, *Bumba* e *Bumba-meu-boi*; No Ceará, *Reisado cearense*, *Bumba-meu-boi*, *Boi de Reis*, *Reis* e *Boi Surubi*; no Rio Grande do Norte, *Boi Calemba* ou *Calumba*, *Rei de Boi*, *Bumba-meu-boi*; no Estado do Rio e Distrito Federal, *Bumba-meu-boi* e *Reis de Boi*; no Espírito Santo, *Bumba de Reis*; no Paraná e Santa Catarina, *Boi de mamão*; no Rio Grande do Sul, *Boi-bumbá* e *Boizinho*.

### 3.5.2. 1 Origem europeia

Théo Brandão (1961, p. 94) aponta, ainda, a presença do *Bumba* ou de alguns de seus elementos característicos em vários países da Europa, mencionando as vertentes com a representação relacionadas. Assim, em Portugal, temos os *Cavalinhos Fuscos*; na França, destacam-se os *Chevallets*, *Zamalzain*, *Chivaux-Frus* (ou Cavalos-marinhos e Burrinhas); na Inglaterra, há *Hobby-horse* e *Wilde Horse*; na Espanha, Catirina é a Velha, a Negra, a *Aguilandera* (companheira de Zamarrones e Botargas); na Alemanha, os Folharais (ou *Pfingst*), mais especificamente, na Baviera, *Walfer*; no País Basco, há o Homem-Selvagem, ao passo que, na Iugoslávia, na França destacam-se respectivamente *Dodo*, *Georges-Vert* e *Feuille* e na Inglaterra, *Jack-in-the-Green*.

Particularmente da Tradição portuguesa, os cavalinhos fuscos (ou fustes, ou amarrados em pau) merecem destaque. Teófilo Braga (1996, p.39), na introdução do Capítulo II, do livro *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* relaciona-os com o “politeísmo sideral ao lado do cavalo branco<sup>65</sup>, do canto do galo e da aparição do Lobisomem. Mais adiante, o folclorista (p.118-119) alude à representação mítica daqueles elementos que se acham em emblemas e símbolos hieráticos presentes nas Procissões de *Corpus Christis* a partir das ordenações regimentais de 1482, 1517 e 1621 (este, da câmara do Porto). Nesse último, a obrigação de levar os cavalinhos, juntamente com um “Anjo armado no meio”, fica com os “celeiros, esteireiros e correeiros.”

---

<sup>65</sup> Este, por seu turno, é símbolo hierático de cariz histórico, político-ideológico. Considerado animal mítico que conduz o patrono guerreiro português, São Jorge, na Batalha de Aljubarrota em franca oposição a Santiago (Espanhol).

Outra figuração mítica do cavalo guerreiro respada-se na crença de que Dom Sebastião seria por ele, também, conduzido ao seio de Portugal.

No apêndice (nº. XXIV) das *Dissertações chronologicas e criticas sobre a Historia e Jurisprudencia Ecclesiastica e Civil em Portugal* (Tomo IV, parte I, 1819, p. 226), deparamo-nos com o Regimento de 1517, referido por Teófilo Braga (p.96), que se encontra no livro de *Posturas da Camara de Coimbra*, por nome da Correa. Nesse documento, descrevem-se em minúncias os ofícios a se realizarem na Procissão do *Corpus Christis*, naquela cidade, aquando da representação do auto. Caso tais ordenações não fossem cumpridas à risca, aos infratores seria aplicada a “multa” de quinhentos réis. Quanto aos cavalinhos, a lei régia estabelece:

Os cordoeiros, e albardeiros, e obreiros de tintureiros, que todos andam em officio, são obrigados a darem quatro cavalinhos fuscos bem feitos e pintados, e se os eles taes não fizerem a Cidade os mande fazer, como lhe parecer que devem ser, e eles os paguem e terem huma boa bandeira e hiram em Priciação.

Da *Revista universal lisboense* (Tomo IV, 1845, pp.528-529), colhemos o regimento de 1428, no qual D. João II preconiza a diretriz e o desenrolar de quatro procissões em quatro anos subsequentes. Naquele “edital”, os cavalinhos fuscos (dois) ficaram ao encargo dos Trapeiros e Marceiros, conforme se lê: [...] “Os Trapeiros, que são os mercadores de pano de linho, e os marceiros todos com suas tochas acesas e castelos de estanho e, levarão sua bandeira e atabaque, e dois cavalinhos fuscos.”

A presença mística e carnavalesca dos fuscos excede o mero folclore lusitano e integra as representações festivas devocionais. Azinhal Abelho (s/d, v. VI) no seu *Teatro Popular Português* refere-se aos Cavalinhos Fuscos como um espetáculo antigo, de natureza burlesca às Cavalhadas rurais. Ao exemplificar este evento, ele traz à baila descritiva aquele realizado em 7 de agosto de 1814, na Praça de Évora<sup>66</sup>, cuja finalidade era denegrir a cidade em sua decência. Entendamo-lo:

Vinte e quatro homens de unha negra e enserolada, montados nas ruins Bestas de suas Pessoas, com ancas sobrepostas de mal arranjados trapos, e com pescoços e cabeças de Cavalinhos, amarradas ao baixo ventre, com jaquetas, e xapelinhos muito guarnecidos de ouro-pele, nistros, trançadeiras, penaxos e guizos, fizeram hum arremedo do Jogo das Justas, pela parte do burlesco, e da ridicularia. (ABELHO, s/d, p. 29-41).

---

<sup>66</sup> Para uma melhor compreensão das Cavalhadas em Évora, veja-se Evora — Jocoza e Circumspecta, Conçorcio do Burlesco e da Decencia ou Narração Historica, Politica, e Diplomatica das Festas de Evora na Paz Geral de 1814. In: AZINHAL, Abelho, *Teatro Popular Português*, v.I, p. 29 a 41.



Notamos, pelas indicações prévias das procissões, que não há uma classe específica para desempenhar os tais cavalinhos. A escolha dos convivas participantes ou doadores dos fuscos “bem feitos e pintados” parece aleatória até certo ponto. O regimento de 1517 indica profissionais de ofício de corda, de tecido e de tinta para providenciarem os respectivos emblemas.

Aqui, demarca-se uma diferença entre os cavalinhos fuscos com o *Bumba-meu-boi*. Se os primeiros são instituídos oficialmente para figurarem nas festas da Quaresma Santa, o *Bumba-meu-boi* é um espetáculo próprio do voluntarismo popular. Sua confecção e sua evolução cênica está diretamente vinculada ao gosto do Capitão, que o concebe de acordo com a cultura popular local. Geralmente, o espetáculo está vinculado às festividades natalinas e de Reis.

No Teatro de Gil Vicente, na sétima estrofe do primeiro ato do *Auto das Fadas* (2002, v.I, p. 231), nos versos cinco, seis e sete, a feiticeira Genebra Pereira alude ao “val de Cavalinhos”: mundo encantado, ao qual ela vai, em montaria de um cabrão, buscar frades e freiras mortos por suas paixões desenfreadas. O vale de Cavalinhos é um simulacro do submundo em que vivem os servos de Deus, mas pecadores mundanos, do qual a feiticeira tem o poder de resgatar:

[...]  
Outro si quando a mi vem  
Namorado sem conforto  
Desejando antes ser morto  
Que ter aquela paixão  
Cavalgo no meu cabrão  
E vou-me a Val de Cavalinhos  
E ando quebrando os focinhos  
Por aquelas oliveiras  
Chamando frades e freiras  
Que morreram por amores. [...] (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p.231)

Sob o manto do imaginário vicentino, o “Val de Cavalinhos” é um lugar místico, alegórico da Queda do Gênero Humano, em específico: homens e mulheres a serviço cristão. A remissão deles é atribuída ironicamente a uma herege (feiticeira das fadas) que se apresenta diante dos reis portugueses a demonstra-lhes vários exemplos de sua potência feiticeira extraordinária, ligada ao “bem”, conforme a “vontade” de Cristo: *Jesu quem trouxe ora cá/ esta cabeça de vento [...] que nunca fez mal a ninguém.* (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I p.230).

Em continuidade aos elos remanescentes da cultura festiva e teatral portuguesa com o *Bumba-meu-boi*, entendendo-se que o Boi Bento e o toque da zabumba: ambos elementos, bastante pitorescos e integrados, também, nas Procissões do *Corpus Christis*.

Na sobredita *Revista Universal* (1428, p.530-31), em carta anônima, uma portuense resume duas procissões minhotas em que tais caracteres comparecem. A primeira, em Amarante, é iniciada ao som de tambores e zabumbas tocados por homens que seguem à frente das cruces, representadas pelos moradores das freguesias locais e de toda a gente a rezar as ladainhas do Santo. A segunda, de Penafiel, lança luz sobre a figura do boi bento e de um carro cheio de “ervas aromáticas tiradas a boi”.

Essa alusão demonstra a presença incontestante do boi, sacralizado, nas celebrações cristãs portuguesas e que, de algum modo, foi transposto para a cena nordestina como protagonista do *bumba*. Seguindo o mesmo raciocínio, podemos compreender a zabumba, ditando o ritmo da procissão minhota como um traço da cultura lusitana, também, inclusa nas apresentações daquele espetáculo popular brasileiro.

Convém ainda sublinhar, para além do já demonstrado, que o *bumba-meu-boi* reúne outras evidências de elementos tradicionais em sua composição. São remanescentes, os grotescos Manés Pequenino e do Rosário, espécies de gigantes (de pernas de pau) e, também, o Arlequim. Indiretamente, esta figuração espetacular dos pernas-de-pau provém de um decalque impuro dos *Gigantones*, *Garguilles*, São Gonçalos, *Grand’Guelles*, enquanto o saltador Arlequim guarda uma ligação inicial com o inferno. Ele é a encarnação do diabo, antes de ser personagem literária em cuja alegria repousa a sua representação canarvalesca como se dá em *A alegre história de Alerquim*, datada de 1585.

Nessa linha, muitas personagens, tais como “o Jaraguá de Reisados e Bumbas, a Bernúncia e o Boi de Mamão do Paraná e Santa Catarina” correspondem a alterações “da *Coca*<sup>67</sup> portuguesa, da Tarasca espanhola e francesa (região Sul), “dos *Dragões e Serpes* de quase toda a Europa” (BRANDÃO, 1961, 94).

---

<sup>67</sup> Em *Geografia dos mitos brasileiros*, Luís da Câmara Cascudo (1940, n.p) apresenta a origem e variadas formas de expressão da Coca. Um rasgo cultural ibérico transmigrado para o Brasil. Trata-se de um mito originário de Portugal e da Galiza em que a Coca (também conhecida por coco, ou papão, ou cuca, ou farricoco) é uma entidade maléfica, fantasmagórica, disforme, aterrorizante e comedora de crianças desobedientes, faladoras, traquinas ou de adultos desavisados. Por outro lado, a Coca pode surgir humanizada, dependendo das credences e superstições locais. São exemplos: a velha feia, a bruxa, o negro velho, o diabo. Outro tipo comum de expressão do mito coco é a representação em forma de uma abóbora, ou uma panela em que se lhe fazem furos específicos para criar uma imagem de um rosto sinistro, dentro do qual se coloca uma vela acesa a permitir que as crianças o identifiquem e dele sintam muito medo e horror, conforme dita a literatura oral em termos de lendas, superstições etc. Esta configuração mítica é, ainda, atribuída ao capuz (preto ou escarlate)

No *Auto do Purgatório*, por exemplo, Gil Vicente (Camões, 2002, v.I, p.263) recontextualiza o mito coco no sentido corrente da época: uma entidade diabólica que “está à coca” (à espreita) de um Menino, “morto em tenra idade”, que acaba de chegar à praia do Purgatório. Logo na sua primeira fala: *Mãe e o coco está ali/ queres vós estar quedo co ele ?[..]*, a alma pueril percebe a ameaça daquele companheiro do arrais do inferno. Entretanto, a identificação imediata do demônio coco não lhe causa horror. O Menino não se intimida, por que tem a certeza de que: “Mãe s’ele quer-me comer/E meu pai nam vos dará”. Ao diabo não resta alternativa a não ser soltar um novo “Bé”, em resposta. O diálogo prossegue, e a criança reitera: “Dona se lho eu disser/ e ela matar-vos-á/entam ireis a morrer”.

Muito criativo e interessante o modo com que o dramaturgo português desconstrói o mito, desnaturando a imagem do Mal. Em tempo do Nascimento de Nosso Senhor, o terror ante ao inferno místico e a própria morte perde sua eficácia, sendo esse medo duplo suplantado pelo riso. Sem chances de colher boa safra, o Diabo é desprovido de sua força discursiva perante o esconjuro infantil, restando-lhe o balido intermitente. Este traço cômico da linguagem propicia uma inversão daquela imagem cultural do Inferno, carregada de tintas pela Igreja, com sua boca escancarada e pronta a devorar as almas pecadoras. Carnavaliza-se, naquele sentido Bakhtiniano, a expressão aterradora da presença do Mal, tornando-a burlesca e alegremente ridícula. Ao contrário, segue o anjo – emissário solene do segredo divino – a conduzir aquela alminha pura ao benemérito da salvação, colocando-a no batel.

### 3.5.2.2 Vertentes

Assim como ocorre com os nomes atribuídos aos espetáculos dos bumbas, há várias versões da história. Nessa tese, apontamos duas mais conhecidas: uma do Norte (Maranhão, Piauí, Amazonas), enquanto a outra destaca-se no Nordeste, mais precisamente, em Pernambuco.

---

utilizado pelos irmãos da Misericórdia reponsáveis pela recolha dos ossos dos penitentes, instituída por D. Manuel I, no dia de Todos os Santos. Trata-se dos farricocos, tumeiros, mensageiros da Morte. A Cuca, por exemplo, está corporificada na Literatura Infanto-Juvenil de Monteiro Lobato, nas Histórias do Sítio do Pica-Pau Amarelo, em forma de um jacaré femea, mas com os trejeitos de uma bruxa; a cuca, também, está plasmada como entidade assombrosa nas cantigas de berço, muito semelhante, à figura das cantigas de ninar lusas. Outra forma, bastante conhecida, são os farricocos goianos que, dramaticamente, perseguem Cristo, na Procissão do Fogaréu. O evento é realizado todos os anos pela época da Semana Santa, na cidade de Goiás Velho ( antiga Capital do Estado de Goiás).

No *Bumba* nortista, tudo começa com um capricho da negra Catirina, que, grávida, exige do marido, Pai Chico ou Mateus, peão de um fazendeiro abastado, a língua do boi Bumbá, bicho de estima do patrão. A predileção é tanta que o fazendeiro manda fazer-lhe uma capa coberta com adereços e fitas, trança-lhe o rabo, chegando até mesmo a escovar os dentes do animal diariamente. Mateus, não tendo outra saída, para livrar-se das aporinhações da esposa e não correr o risco de o filho nascer com cara de boi, dá cabo do animal, arranca-lhe a bendita língua e a oferece à mulher. Antevendo a fúria do patrão e temendo suas represálias, Mateus desaparece com o boi e esconde-se com Catirina nas veredas da fazenda. Contudo, o sumiço do animal e dos agregados faz com que o fazendeiro busque ajuda dos índios para localizá-los. Encontrados, Mateus (desesperado), Catirina (na santa tranquilidade) e o boi Bumbá (morto e sem língua), ao fazendeiro nada resta a fazer a não ser chorar a morte do boi e querer justiça pelo ato tresloucado do negro. Para se safar daquele problema, a princípio, sem solução, Mateus pede aos Pajés que intervenham em favor do boi e tentem ressuscitá-lo. Todavia, é preciso assoprar nos olhos, nos ouvidos e no rabo do animal. Para tanto, faz-se uma roda de todos em volta do Bumbá e dão-lhe assopros para tudo quanto é lado. Em simultâneo, dança-se e entoa-se um canto de pajelança. Em um primeiro momento, não há reação de Bumbá ao ritual de ressuscitação, mas aos poucos ele começa a tremer e a voltar à vida, investindo contra a roda. O fazendeiro alegra-se com o retorno do estimado boi Bumbá e releva a insensatez de Mateus e de Catirina, perdoando-os.

Para ilustrar a vertente nordestina, selecionamos *O Boi Misterioso de Afogados*, de autoria do Capitão Antônio Pereira<sup>68</sup>, representado em Pernambuco. Duas razões motivaram essa escolha. Primeiro, a maioria das representações populares conservam-se ainda no campo da oralidade, e o espetáculo em questão já foi fixado integralmente por Hermilo Borba Filho (2007) em seu *Espetáculos Populares do Nordeste*. Segundo, as peças *o Bom Samaritano* e *a Donzela Joana*, de Borba Filho trazem em seu bojo algumas figuras e, até mesmo, parte do repertório daquele espetáculo pernambucano.

Nessa versão, assim como nos outros bumbas, o Capitão comanda a função. Tudo começa pelo enaltecimento (viva) aos donos da casa pela orquestra e a Cantadeira, seguidas as mesuras dos negros e do próprio Capitão. Entretanto, Borba Filho (2007, p. 20)

---

<sup>68</sup> Sertanejo nordestino contando com mais de setenta e seis anos de idade, cf. FILHO, Hermilo, 2007, *op. cit.*, p. 48.

esclarece que o Capitão Boca-Mole vem a pé, num primeiro momento. Depois, ele retorna à roda montado em seu cavalo-marinho. O Arlequim (seu pajem) e dois negros Mateus e Bastião (filho de Mateus), seus serviçais sempre o acompanham. Esses dois são trapaceiros e executam as bexigadas (bexigas de boi cheias de ar) nas personagens de acordo com que entram na roda do espetáculo, como forma de pagamento a um acordo feito ou desfeito com o Capitão.

Por se tratar de um espetáculo longo, com duração de mais de oito horas, vários entrecos precedem a cena principal da aparição do Boi, com sua dança e a sua suposta morte. Essas primeiras peripécias são norteadas pela comicidade em que se registram os subgêneros: farsesco, burlesco e grotesco. Cada episódio desenvolve um assunto como, por exemplo: o da Pastorinha proprietária do Boi, que se encontra perdido e a quem ela busca; a confissão do Morto-carregando-o-vivo e, assim por diante. Consideremos a cena em que a Pastorinha, cantando, diz ao que vem:

Desses montes  
Eu venho saindo,  
À procura de meu gado  
Que eu perdi lá nas campina,  
Em terrenos de Afogados. (FILHO, Hermilo, 2007, p. 38-39)

Após fazer-lhe a cortesia e insinuar-se para a moça pastora, o Capitão Boca-mole pergunta-lhe: “Que fazeis aqui?” Ela, então, responde-lhe:

Pastorando gado  
Ando por aqui,  
Do ano passado,  
Ó sinhô,  
Que eu aqui perdi. (FILHO, Hermilo, 2007, p. 39)

As duas falas da Pastorinha lembram o diálogo instalado entre os pastores Gil Térron e Lucas, em o *Auto Pastoril Castelhana*, de Gil Vicente:

GIL A quién hablas?  
LUCAS A vosotros digo yo  
si alguno de vos me vio  
perdidias unas dos cabras. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 26)

Nota-se que o discurso da Pastorinha, em essência, retém a mesma resposta do pastor Lucas ao ser questionada pelo Capitão Boca-Mole. A procura de ambos os pastores (vicentino e nordestino) pelo rebanho é praticamente a mesma, variando apenas o tipo de animal perdido: cabras para ele e gado para ela.

Tal busca, também, é motivo dos discursos de “Cismena pastorinha” e do Pastorinho Joane, na *Comédia da Rubena*. Semelhante ao pastor Lucas, Cismena assim indaga:

Vós vistes-me aqui andar  
Uns cabretinhos malhados  
E dous porquinhos cilhados?  
Quant’eu nam os posso achar. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 388)

Seguindo o mesmo esquema indagativo, vem o Pastorinho Joane e diz: “Oh pesar de mim comigo/Di rogo-to Cismeninha/Viste-m’a minha burrinha?” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 389).

Se, no contexto do *Pastoril Castelhana*, Lucas é advertido e incentivado por Gil Térron a ir em busca de suas cabras, uma vez que, além de o pastor estar pesaroso, os animais são poucos para se perderem. Na *Comédia da Rubena*, Cismeninha não se compadece de Joane e troça dele ao brincar que viu a burrinha desaparecida. No *Bumba-meu-boi*, a Pastorinha é surpreendida pelo interesse lascivo do Capitão que, aparentemente, mostra-se preocupado com a sua sina. O diálogo entre os dois é interrompido pela Cantadeira, que chama a Pastorinha para fazer a mesura ao público. Feita a mesura, encerra-se aquela jornada.

Outra cena de nosso interesse é a do “ morto-carregando-o-vivo”, que surge assombrando o Capitão e os seus criados. O Padre é chamado para confessar aquela figura fantástica. Não se vendo em condições de realizar tal tarefa sozinho, o Sacristão é convocado. Então, a confissão é feita em meio a muita comicidade. Enquanto o Padre avisa ao Capitão o cumprimento do ofício, o Morto-carregando-o-vivo interfere na conversa e pede ao Padre para encontrar uma maneira de retirar o outro de suas costas. Os dois se desentendem e arma-se um quiprocó. O Padre, bastante nervoso, profere palavrões. Logo em seguida, “entra o Diabo de roupa vermelha, as asas pretas, de rabo, botando fogo pela boca e carrega o Morto-carregando-o-vivo, o Padre e o Sacristão para as profundas dos infernos” (FILHO, Hermilo, 2007, p.34). Nesse sentido, *o Boi Misterioso de Afogados*

recupera três figuras da Tradição medieval e vicentina: o Padre, o Sacristão e o Diabo. Além disso, estabelece na modernidade o imaginário cristão do mundo medieval, quando o diabo leva todos para o inferno.

Encerrados os entremezes de puro divertimento, a cena final reserva-se à aparição do Boi. Diferente dos demais Bumbas de Natal em que o bicho sempre morre, depois ressuscita, a vertente criada pelo Capitão Antônio Pereira não contempla a morte<sup>69</sup> do animal. No desfecho, o Boi permanece desacordado, após levar uma flechada. E para solucionar o problema grave, o Doutor Penico Branco é convocado pelo Capitão Boca-Mole. A princípio, o Boi não se recupera, o que faz o Capitão mandar que os negros reúnam o pessoal para tratar do funeral do bicho. Em torno dele, fazem-se evoluções. Ao romper da aurora, ele levanta-se. Instigado pela Cantadeira, o Boi faz sua recolha. Em seguida, ela volta e o *Bumba-meu-boi de Afogados* encerra-se da seguinte forma:

Retira-te, boi  
Lá do meu sertão.  
Volta, meu boi,  
Vai pro teu mourão.  
Retira-te, boi,  
Que já são hora,  
Já deu meia-noite,  
Já rompeu a aurora. (FILHO, Hermilo, 2007, p. 47)

Embora o *Bumba-meu-boi* seja um espetáculo tradicional e bastante proeminente em Pernambuco, como ilustramos com a representação do Capitão Antônio Pereira, há controvérsia entre os estudiosos brasileiros acerca da localidade em que surgiu o primeiro espetáculo. Tomando por base um folguedo do final do século XVII, Pereira da Costa (1908, p.259) considera o Piauí o local de origem da primeira representação, tendo em vista alguns versos de uma cantiga popular (Toada da cantadeira) que, assim, diz:

O meu boi morreu  
O que será de mim?  
Manda buscar outro,  
Ô maninha, Lá no Piauí.

---

<sup>69</sup> Hermilo (2007, p. 22) afirma que esta alteração no final da história deve-se ao fato de o Capitão não acreditar na possibilidade de o Boi ressuscitar, depois de morto.

Para o folclorista, esse espetáculo origina-se da colonização do território piauiense, tendo em conta as primeiras doações de terra (sesmarias) feitas pelo governador de Pernambuco. Ora, mas tal conjectura perde o sentido quando o próprio Pereira da Costa (1908, p.259) confirma a filiação direta do *Bumba-meu-boi* a Pernambuco ao editar os seguintes versos:

Cavalo-marinho  
Dança bem baiano  
Bem parece ser  
Um pernambucano

Borba Filho (2007, p. 13-16) não considera a tese de origem defendida por Pereira da Costa (1908) muito segura, e diz tratar-se de um espetáculo popular típico de todo o Nordeste e aponta para o estudo de Oneyda Alvarenga (1980, p. 33) que afirma: “dada a curta duração dessas pequenas peças, elas se representavam habitualmente em série, e a sua justaposição obedecia a um único critério fixo: o Reisado terminal era sempre o bumba-meu-boi”. No entanto, nem Borba Filho (1966), nem Pereira da Costa (1908), muito menos Oneyda Alvarenga (1980) consegue esclarecer a exata procedência nacional das representações delimitando o lugar em que aquele espetáculo popular surgiu.

Nessa investigação, isso não faz muita diferença, pois mais importante do que saber se o espetáculo do bumba surgiu no Norte ou no Nordeste brasileiro, é o fato de tratar-se de um tipo de arte popular recorrente nessa última região e apresentar um nexos muito estreito com a religiosidade e com o auto. Se, do ponto de vista religioso, o espetáculo remete-nos para os rituais de culto em torno da figura simbólica e sagrada do boi veiculada pela Bíblia, em especial, àquela relacionada com o Nascimento do Menino Jesus, por outro, temos a imagem do boi associada a várias festas pastoris (FILHO, Hermilo, 2007).

Certo é que o *Bumba-meu-boi*, *Boi bumbá*, *Boi* ou qualquer outro nome dado ao espetáculo, no Brasil, pode ser considerado uma reminiscência medieval como afirma Hermilo (2007, p. 17), naquele sentido de “jogo”, ou melhor, de uma representação que se encontra (re) configurada nos espetáculos populares, sobretudo do Nordeste e do Norte na forma e no conteúdo, indo desde a retomada do tipo de verso recitativo, na recorrência mítica (Anunciação, Morte e Ressurreição, por exemplo), nos elementos e ambientes alegóricos e pastoris; na intervenção do divino, do maravilhoso etc.

Mas, em todo caso, sobre o Boi recai um misticismo popular de sacralidade, de animal benfazejo, tranquilo e contemplativo. As suas investidas nos espetáculos de *bumbas*



provocam o riso e, não terror ao público. O Boi é uma forma de brinquedo, de entretenimento, faz parte da alegria, das crendices e superstições do povo sofrido do sertão.

Ainda, na linha de continuidade estética com a tradição europeia, podemos relacionar mais alguns caracteres definidores do *Bumba-meu-boi*. Falamos designadamente do improvisado dos diálogos, do uso de máscaras (ou, em sua substituição, o uso de uma maquiagem muito carregada), da presença e apresentação de personagens típicos semelhantes em determinados hábitos. É o caso, por exemplo, dos tipos como “o Doutor, o Fanfarrão, os Briguelas, os Palhaços” etc (FILHO, Hermilo, 2007, p. 17).

### 3.5.3. *Pastoril*

Na concepção de Luís da Câmara Cascudo (1998, p.682), *pastoril*, ou *pastorinhas*, *presépios* referem-se a cantos, a louvações e a loas “entoadas diante do presépio na noite de Natal”, à espera da missa do galo. Nesse enfoque, o *pastoril* é oriundo dos “dramas hieráticos da Natividade, representados nas igrejas, nos quais assistia ao nascimento de Jesus.”(Cascudo, 1998, p. 685). Acresce o folclorista que os grupos de cantadores vestiam-se ao modo de pastores que representavam a visita ao estábulo de Judá, fazendo oferendas, louvores e peditório “de bênçãos.” Entre os pastores, surgem tipos com chistes de comicidade: o velho, o vilão, o saloio, o soldado e o marujo.

Com o decorrer do tempo, o *pastoril* evoluiu para o auto,

pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios, que tomavam a denominação quinhentista de ‘jornadas’ e ainda a mantêm no Nordeste do Brasil. A jornada valia ‘ato’ ou ‘cena’, conforme seu número. Para essas representações convergiam assuntos de outros autos e mesmo de bailes tradicionais, reisados, janeiras e as velhíssimas ‘pastorais’ que eram apenas o canto em uníssono, diante do presépio, de um grupo fingindo ou sendo mesmo de pastores (CASCUDO, 1998, p. 682).

Disso resultam os pastoris brasileiros: traços reminiscentes “dos autos da Natividade e dos vilancicos portugueses, poemas dialogados e musicados sobre motivos religiosos e profanos” (Cascudo, 1998, p.685). Por outras palavras, o *pastoril* é uma representação dramática de origem religiosa que foi se profanando com o passar dos tempos. Contudo, o motivo essencial do Nascimento de Jesus permanece na composição dos espetáculos. O drama é considerado uma variante do Presépio.

Como é sabido, a Tradição do Presépio remonta à lenda da representação natalina realizada por São Francisco de Assis, em 1223. Depois de obter autorização do Papa, em uma noite de Natal, antecedendo a Missa do Galo, o franciscano saiu “em procissão com os habitantes de Assis até uma pequena gruta, cantando hinos” (Collins; Mattew, 1999, p. 114). Naquele local, foram colocadas algumas imagens destinadas a relembrar o momento consagrado ao Nascimento de Cristo em Belém. Assim, figuraram no presépio inaugural: o Menino Jesus na manjedoura, Maria e José, uma parteira, pastores, os Reis Magos, além de presença sagrada do boi e do jumento. Depois, cantou-se uma missa, proferiu-se uma oração comovente e, quando as Palavras Sagradas tiveram lugar, o Evangelho foi colocado no Presépio. Em adoração, São Francisco ajoelhou-se diante do presépio, sendo surpreendido por uma aparição de um “menino resplandecente de luz divina” (Costa, 1097, p. 189). Com isso, aquela “tradição espalhou-se da cidade montanhosa da Úmbria para todo o mundo” (COLLINS; PRINCE, 1999, p. 114).

A introdução do Presépio em Lisboa deve-se à iniciativa das freiras do Salvador, em 1391, conforme indicam Mello Morais Filho (2002) e Cascudo (1998). No entanto, a encenação demarcada por canto e dança, sendo enriquecida com cantos populares e produção literária anônima somente foi possível no século XVI (CASCUDO, 1998, p. 735).

Dessa forma estática de representação do mito bíblico, no Brasil, a primeira animação do gênero não apresentava entrecchos dramáticos. Havia apenas Pastoras cantando Loas diante da Lapinha, outro designativo dado ao espetáculo. Com o decorrer do tempo, o evento passou a configurar e a pôr em ação, além do tema do nascimento, outros assuntos bíblicos. A dramatização tornou-se, assim, inevitável (FILHO, Hermilo, p.115 a 137).

Cascudo (1998, p. 508) informa que o presépio foi introduzido, em 1584, pelos padres jesuítas, no Rio de Janeiro, com base numa descrição do Pe. Fernão Cardim (1925, p.305, itálico do autor) que, assim, diz: “Neste colégio tivemos o Natal com um presépio muito devoto, que fazia esquecer os de Portugal; e também cá Nosso Senhor dá as mesmas consolações e vantagens. O irmão Barnabé Telo *fez a lapa*, e às noites nos alegrava com seu berimbau”.

Em contrapartida, Pereira da Costa (1908, p.190) aventa a hipótese de que o presépio apareceu em Pernambuco no final do século XVI, por iniciativa do frei Gaspar de Santo Agostinho no convento dos franciscanos, na cidade de Olinda.

A partir de 1840, no Recife, houve várias organizações sociais em torno do *pastoril* com o objetivo “de apresentá-lo como espetáculo”, conforme nos fala Pereira da Costa (1908, p.193). De entre as “confrarias” urbanas, destacam-se duas: a Sociedade Nova Pastoril e Sociedade Natalense. Essa, sobretudo, tinha por o objetivo “dirigir com solenidade, brilhantismo e decência, o natalício do Messias, por meio de representações teatrais análogas ao acto”. (COSTA, 1908, p. 193).

No ano de 1842, a Sociedade Natalense inicia as representações na igreja do extinto Colégio dos jesuítas, sendo a capela-mor o cenário e “de plateia o corpo da igreja”. Os autos ali encenados eram escritos em versos e musicados. Tudo era realizado com grande luxo e aparato. Há, pelo menos notícias de três produções, de Modesto Francisco das Chagas Canabarro, no que diz respeito “ao nascimento do Messias, Reis Magos, e à queima das palhinhas”. (COSTA, 1908, p. 193).

Independente das variedades, as representações dos pastoris guardam um traço comum que resulta de dois cordões de pastoras, que se emparelham umas ao lado das outras. Assim, formam dois grupos: o vestido de azul e o outro, de vermelho. Com efeito, elas são os elementos essenciais dos espetáculos, posto que desempenham a função dramática do auto, ao lado de outras figuras que variam de acordo com o local de representação.

A título de conhecimento, citamos os nomes de algumas personagens de um “Presepe” do século XX, reconstituído pelos irmãos Valença – João e Raul – cuja transcrição fez Hermilo Borba Filho (2007, p. 122), são eles: Culpa, Libortina, Gélia, Religião, Graça, Gabriel, Lusbel, Mestra, Diana, Contra-mestra, Eva, Argemiro, Monge, Flora, Herodes, Centurião e Cingo. Nesse auto de cunho alegórico, dramatiza-se a história das pastoras a caminho de Belém. Nele, há um prólogo, dois atos (jornadas) e um epílogo. Para desviar as pastoras do caminho santo, Lusbel empreende toda a sorte de embuste, de artimanhas. São Gabriel intervém em prol das vítimas do Mal. Todavia, inconformado com o fato, Satanás persuade o rei Herodes a “promover a degola dos inocentes”. Como castigo divino, o próprio Herodes vê o seu filho morto pelos soldados. Arrependido, o tetrarca é salvo e o “Demônio é mais uma vez derrotado”. (FILHO, Hermilo, 2007, p. 122).

Ao tratar da manifestação dos bailes pastoris baianos, no capítulo intitulado “Natal, Ano Bom e Reis na Bahia”, Mello Morais Filho (1957, p. 13) ratifica que “os primeiros arautos dos sonoros Natais foram sempre as garbosas crioulas e mulatas, que

nas ruas, um mês antes da folia, transmitiam, por modo singular, a todos os lares, o anúncio da boa nova”.

A descrição que delas faz o estudioso é digna de citação, apesar de extensa, e demonstra a relevância da figura feminina no contexto das festividades do Natal daquele tempo e região. Consideremo-la:

Formosas, bem feitas, morenas ou retinas quais legítimas embaixadoras da Pérsia ou de Sabá, de saias vistosas e camisa de renda, com relicários e grossos cordões de ouro em voltas, encobrendo-lhes o pescoço, de pulseiras de corais, e de pencas de chaves, entremeadas de figas, verônicas e dentes de marfim, lá estavam elas o salto das chinelinhas nas pedras das calçadas, tendo assentados sobre alvíssimos torços de cassa, tabuleiros envernizados, em que se distinguem figuras de barro, quinquilharias diversas, ornamentos indispensáveis aos presepes do Natal. E à cadência queda dos quadris, à elegância do porte, no abanar cuidadoso do braço livre, a tiracolo o pano de alacá, ou custosa beca, a mulata lasciva e a crioula graciosa mercavam, cantando:

Bailem, bailem pastorinhas,  
Bailem com grande primor;  
Bailem, que hoje é nascido  
Nosso grande Salvador.

Das pastoras que aqui trago  
Eu sou a que menos tem;  
Umas oferecem ouro,  
Eu também dou meu vintém.

Remoçando os cajueiros,  
De verdes frutos se exortam,  
E seus preciosos mimos  
Nos campos vastos entornam. (FILHO, Alexandre, 1957, p. 14)

À parte o preconceito do autor perante a figura da mulher mestiça, em sugestão direta a um comportamento lascivo, o quadro descrito da cena revela-nos costumes e hábitos tradicionais de uma cultura nacional peculiar e híbrida, em que as credices e superstições populares apresentam-se desde os acessórios utilizados na composição do vestuário das mulheres até os objetos simbólicos cristãos, figurativos do Natal trazidos no tabuleiro.

Alexandre Mello Morais Filho (1957, p. 14) acrescenta que “à cena das ruas” da Capital “secundavam dezenas de outras casas particulares, onde, armando presepes, ensaiando bailes pastoris, cantos de Reis etc., as famílias entregavam-se a inocentes lides, no dilatado império de suas preocupações festivas”.

Conforme assevera Pinto de Aguiar (1957, p. 5), no Prefácio da obra *Bailes Pastoris na Bahia*,

Os bailes Pastoris constituem, sem dúvida, uma das mais antigas e ricas manifestações do nosso folclore; reunindo, a um tempo, expressões de literatura oral, de composição musical e de arte dramática, tornaram-se, pelo seu feito compósito, uma das mais completas amostras de nossa cultura popular.

Em continuidade à assertiva, o prefaciador refere-se à origem portuguesa dos Bailes Pastoris. Contudo, Pinto de Aguiar (1957, p. 5) explica-nos que essa tradição pouco sofreu “influência aculturadora”, embora apresentando aspectos regionais típicos. Nos autos pastoris, segundo o autor, não se observa o sincretismo verificado nas demais expressões culturais e artísticas. Assim, diz ele: “aliás, esta parece ser das notas constantes desta espécie de autos musicados, que, numa classificação mais ampla, bem poderia compreender a ‘chegança’, ‘a nau-catarineta’ etc” (AGUIAR, 1957, p. 5).

Convém ainda mencionar que, no *Pastoril*, as mulheres dominam o espetáculo. Essa particularidade demarca uma diferença em relação ao *Bumba-meu-boi*, uma vez que, neste entretenimento, a atuação das peripécias é destinada aos homens. Nos papéis femininos, eles se travestem de mulheres.

#### 3.5.4 *Mamulengo*

O *Mamulengo* é uma representação dramática, um entretenimento popular protagonizado por bonecos (fantoques, marionetes ou bonifrantes etc.), habilmente manipulados por uma ou mais pessoas do povo, que ficam por detrás de uma empanada (tolda, barraca, tenda) a animá-los com ações e falas, conforme o tipo de cena a ser desenvolvida. Na Zona da Mata pernambucana e na Paraíba, o Teatro de bonecos é conhecido por Babau. Entretanto, a maior expressão do divertimento é notada em Pernambuco. O rol temático é diversificado indo de cenas bíblicas até fatos do cotidiano, com lugar garantido nas festividades da Igreja, conforme indica-nos Luís da Câmara Cascudo (1961, p.543).

De formatos, tipos e nomes variados, bonecos e bonecas fizeram e fazem parte de nossa vida e, em algum momento muito remoto, eles passaram a protagonizar

espetáculos<sup>70</sup>, quer como sombras, quer talhados em madeira, em pedra, em pano, quer articulados por fios, ou cordas, ou feitos de quaisquer outros materiais.

O *Mamulengo* é um exemplo dessa integração entre humano e bonecos, de tal sorte que

a matéria do homem junta-se à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma e, nesta pureza, realizam um ato poético. Tudo se funde, inclusive a transformação do criador – o marionetista – em espectador, naquele sentido de que ‘o homem, espectador em tudo e sempre, vive numa incessante despedida’, pois é de sua condição ser peregrino. (FILHO, Hermilo, 2007, p. 100)

Assim, em um universo criado à parte da realidade imediata, os bonecos ganham vida e agem, favorecendo a imaginação e a diversão do público. Na maioria das vezes, os espectadores são convidados a interagir com as personagens. Essas, de modo geral, são figuras grotescas e jocosas. Seus atos ligam-se a passagens bíblicas, tanto do Antigo quanto do Novo testamento. Entretanto, a dimensão religiosa mescla-se a fatos cotidianos, tornando a representação dramática dos bonecos uma forma de espetáculo popular do tipo sacro-profano. Com efeito, todos os assuntos que levam o público do riso ao choro, do jocosos ao sublime, do sagrado ao grotesco, do lírico ao satírico ou vice-versa, podem servir de mote de encenação no *Mamulengo*.

Em *Fisionomia e espírito do mamulengo*, Hermilo Borba Filho (1966) faz um histórico cuidadoso das primeiras manifestações do gênero. Os vestígios mais remotos são notáveis em muitas civilizações, com destaque para o Egito, a China, a Índia, a Persia, a Grécia e Roma. A natureza religiosa desses traços é o ponto de intersecção nessa ancestralidade teatral. No Teatro romano, por exemplo, esse caracter vem impresso nas divisões dadas aos modelos de marionetes: hierática – estatuária religiosa – e popular (p. 21), ao passo que, no egípcio, encontramos-lo na estatuária ligada à morte de Osíris e à procura de Isis.

---

<sup>70</sup> Sobre a presença do teatro de bonecos em vários lugares do mundo (China, Índia, Turquia, Grécia, Roma, Bélgica, Alemanha, Inglaterra, França, Estados Unidos etc.) veja-se o primeiro capítulo do livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* (1966, p. 3-66) em que Borba Filho discorre sobre as muitas variações desse tipo de espetáculo, além de apresentar alguns enredos, personagens típicas, tipo de público e, principalmente, demonstrar a origem hierática da maioria das manifestações teatrais em que figuram os fantoches (também conhecidos de bonifrates).

De igual maneira, o palmerese (1966, p. 22) alude à circunstância religiosa dos bonecos medievais e considera-os estritamente próximos dos “espetáculos litúrgicos medievais, inclusive com o tema da ressurreição”.

Nesse aspecto, as marionetes entram “no grande movimento da estatuária que adquiria uma forma simbólica dos objetos do culto” (Filho, Hermilo, 1966, p. 22). Dessa forma, elas passam a corporificar e a mover as imagens sagradas da Virgem, de Cristo, de Anjos e dos Santos através fios e de outros mecanismos”. Um dos fatores que impulsionaram o desenvolvimento desse tipo de forma simbólica animada deve-se ao Concílio Quínxex que instituiu, no século VII, a representação de Cristo na forma humana e não como o símbolo cristão do cordeiro. Nesse aspecto, imprime-se nos bonecos a religiosidade do mundo cristão. Fato que perdurou até o ano de 1545, quando o Concílio de Trento proíbe aquelas manifestações.

A existência de um Cristo mecanizado na Abadia de Bosley e de uma pomba a descer da grande nave na catedral de São Paulo constituem-se em exemplos da presença dos fantoches, no século XIV, na Inglaterra. Na mesma linha, encontramos “estátuas animadas” na Holanda e na Alemanha nas igrejas (Filho, Hermilo, 1966, p. 25). A Tradição religiosa das marionetes, também, era bastante comum na Hungria e em Liège. Na Hungria, o Natal era o momento mais propício para a arte dos bonecos, sobretudo para animar as figuras do Presépio. Além desses, Borba Filho transcreve mais outros registros. Limitamo-nos a apontar um deles. Trata do capítulo de despesas do Mistério da Paixão, representado em Mons, realizado em 1501. Nesse mistério, “Deus Pai está sentado em pessoa”, [...] em cuja volta estão duas rodas distintas cheia de anjos e diabos de madeira, os quais giram cada um do seu lado (FILHO, Hermilo, 1966, p. 24).

Dentro desse contexto tradicional, Borba Filho (2007) esclarece a relação estreita existente entre os espetáculos dos mamulengos e as representações do Presépio, “figurando o Nascimento de Nosso Senhor Cristo”, na Idade Média.

Em contrapartida, ao tratar dos autos profanos medievais, Margoth Berthold (2003, p. 247) refere-se ao Teatro de bonecos conservados pelos jocaltores. Como exemplificação, a estudiosa refere-se a três obras: o *Hortus Deliciarium*, de Herrard de Landsberg (século XII), o *Punch und Judy*, *Li Romans du Boin Roi Alixandre* (manuscrito flamengo do século XIV).

Por outro lado, a “primeira expressão do teatro popular no nordeste brasileiro, notadamente em Pernambuco”, publicada sob o título “Presépios e pastoris”, in revista Arquivos nº. 1-2, da Prefeitura Municipal do Recife, o poeta Ascenso Ferreira (1943, p.137-48) lembra:

O atual pastoril, se observa em todos os comentadores do assunto, desde Frei Luís de Souza até Pereira da Costa, com escala por Jaboatão, Antônio Joaquim de Melo, Lopes Gama, Alexandre Mello Moraes Filho e Teófilo Braga, começou com uma representação ao vivo do nascimento do Divino Redentor, sendo atribuída a primeira iniciativa nesse sentido a São Francisco de Assis [...].

Embora o poeta afirme a Tradição franciscana enquanto fonte básica da formação dos presépios e pastoris recifenses, por outro lado, não há confirmação da iniciativa de Frei Gaspar, no Colégio de Olinda, como alude Pereira da Costa (1908).

Em 1896, a nota-convite publicada no Jornal do Recife, na véspera do Natal, demonstra a vitalidade dos divertimentos populares em Pernambuco:

O Natal da Várzea. Haverá hoje missa de natal na Várzea. Além disso, realizam-se ali diversos brinquedos populares: presépios, mamulengos, lapinhas, quermesse, músicas, serenatas etc.etc. O pátio da igreja estará elegantemente enfeitado e um coreto tocará a banda musical Varsense, havendo depois fogo de artifício. A Várzea é hoje o chamariz da gente alegre.

Por este chamamento à diversão pública, encontramos uma informação relevante: a referência aos mamulengos. Trata-se de uma confirmação da expressividade do Teatro de bonecos *pari passu* com outras manifestações espetaculares nos anos finais do século XIX, na região nordestina.

Outro exemplo digno de menção sobre o teatro de bonecos no Brasil é a obra *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Nesse estudo, Luís Edmundo (1932, p. 387-400) trata das manifestações teatrais do século XVIII, nas Casas de Ópera, bem como põe em evidência o Teatro de bonecos como forma de preencher as deficiências dos palcos e das casas de espetáculos naquela época no Estado do Rio. Segundo o estudioso, o teatro de bonecos era um tipo de diversão ingênua popular em que se registram três modalidades: títeres de porta, de capote e de sala. O primeiro baseava-se no improviso, alcançado pelos espectadores eventuais. O segundo era composto por ambulantes, encontrados em feiras, em adros de igrejas, em dias festivos ou em lugares mais movimentados, considerado mais popular e mais pitoresco que o primeiro. O último e terceiro grupo, tratava-se de uma representação mais



evoluída para o teatro de “personagens vivas e com ares gentis da comédia”. Além disso, o pesquisador alude ao título de uma peça: O desespero de D. Brites que perdeu na festa da Glória as suas anquinhas de arame ou a escola das novas sécias. Incisan Joco-Séria Anatômica e Crítica por Pantufo Gabinda. (EDMUNDO, 1932, p. 395).

Diferentemente dos demais espetáculos populares nordestinos, o *Mamulengo* parece não ter despertado tanto interesse entre os estudiosos do assunto. Existem poucos documentos que atestem a presença do Teatro de bonecos no Brasil, sobretudo antes do século XX. Em 1916, o folclorista baiano Manuel Querino descreve, no seu *A Bahia de Outrora*, uma representação de um Presépio de Fala. Cinquenta anos mais tarde, Borba Filho (1966) utiliza desse exemplo para tratar do *Mamulengo*, considerando-o uma vertente animada do presépio tradicional.

Assim sendo, Manuel Querino (1946, p. 204-2017) afirma que as representações do Presépio Animado ou de Fala aparecem “por ocasião das festas maiores da Natal, Festa do Espírito Santo, sábado de Aleluia e domingo de Páscoa”. Os espetáculos eram realizados, geralmente, numa tenda armada ao ar livre ou numa empanada improvisada “em casas particulares”. “Um grande pano de boca com uma abertura dando a ideia da boca de cena do pequeno teatro com o respectivo tablado”, imitava o palco “ao fundo, uma vista da cidade. Entre esta e o pano, postavam-se as pessoas encarregadas das falas, dos cantos e da movimentação dos bonecos, que eram marionetes de fio”. Assim, tinha início a função. Ao som de “cantos acompanhados de flauta, pandeiros, castanholas, ganzás e violas”, abria-se o pano. As encenações giravam em torno das representações bíblicas desde a criação do mundo até outras prefigurações do “Gênese: a expulsão do Paraíso, a divisão das terras, Caim e Abel, o dilúvio, tudo com a intromissão do diabo que se chamava Compra-Barulho” (Querino, 1946, p.204-207). O encerramento das representações decorria da mesma maneira como se deu o início, com canto e música.

Para Borba Filho (2007, p. 83), o Presépio de Fala baiano excede o tema do Nascimento e expande-se em outros assuntos de ordem bíblica, contrapondo-se ao Presépio inanimado, mudo, criado por São Francisco de Assis. Dessa forma, “começamos com os presépios e deles partimos para duas formas de representação: os pastoris, com atores de carne e osso e os mamulengos com atores de madeira” (Filho, Hermilo, 2007, p. 83, itálico do autor).

Sem dúvida, o *Mamulengo* constitui uma forma dramática popular com uma estreita ligação com o Presépio de Fala, mas, dele se afasta, à medida que apresenta particularidades diversas da finalidade religiosa. Nessa, o fenômeno religioso é resgatado como recurso básico das representações em contraste ao cotidiano. Como quaisquer outras formas de espetáculos, o teatro de bonecos foi mesclando cenas das Sagradas Escrituras com as da vida ordinária, conforme foi se desenvolvendo<sup>71</sup>. Assim, “caiu no profano, embora continuasse a exhibir-se por ocasião das festas da Igreja” (FILHO, Hermilo, 2007, p. 84).

De modo semelhante aos demais espetáculos populares nordestinos, o *Mamulengo* recebe um nome de acordo com a localidade em que se encontra. No Brasil, por exemplo, temos *teatros de bonecos* ou *mamulengos* em Pernambuco; *Presepe de calungas de sombra*, no Ceará e Piauí; *Presepe*, na Bahia. Quanto aos tipos internacionais, convém destacar as *marionetes* ou *títeres* em Portugal; *marionnette* ou *polichinelle*, na França; *puppet* ou *punch*, na Inglaterra, *fantoccio*, na Itália, *Don Cristobal*, na Espanha e *Hans Wurts*, na Alemanha e outros.

Entretanto, a especificidade dos nomes<sup>72</sup> não se deve unicamente ao espetáculo propriamente dito. No Brasil, por exemplo, as personagens centrais dos mamulengos recebem nomes variados, porém definidores da sua condição de bonecos articulados. Dessa maneira, compreendem-se a existência de figuras típicas variadas em muitas regiões brasileiras. Em Minas Gerais, por exemplo, temos o Briguela ou João Minhoca. Esse último também é conhecido nos Estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo; na Bahia, o tipo é Mané Gostoso; no Rio Grande do Norte, comparece João Redondo; em certas zonas, surgem Babau e Benedito.

Sem margem de equívoco, o *Mamulengo* é um espetáculo de origem religiosa, popular, sendo análogo ao *Bumba-meu-boi* em que se manifesta artisticamente o homem do sertão nordestino e sua profunda religiosidade em contraste com os vícios do cotidiano. Nos dramas dos bonecos nordestinos, assim como nos demais espetáculos populares da região, sempre estão presentes a Morte e o Diabo, enquanto figuras reminiscentes dos autos litúrgicos medievais. O enredo nordestino é sempre composto na base do improvisado, na

---

<sup>71</sup> Rohan, Beaurepaire. *Dicionário de vocábulos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889. conceitua o respectivo espetáculo como divertimento popular, por meio de bonecos. Além disso, o estudioso atesta que os dramas servem simultaneamente para levar ao público cenas bíblicas e atualidades. O povo, deleitado com o entretenimento, aplaude e recompensa os seus atores com pequenas quantias pecuniárias.

<sup>72</sup> Hermilo (2007) estabelece duas hipóteses sobre a formação do termo mamulengo. Para uma noção ampla das referências etimológicas, veja-se, sobretudo, o capítulo intitulado “Mamulengo”, p. 85 a 95.

maioria dos casos, de histórias do Romanceiro e da Literatura de Cordel, ou em consonância com os conhecimentos dos titereteiros, mas as histórias desenvolvem-se, sobretudo, em conformidade com a recepção da plateia.

### 3.5.5 *Fandango*

Este drama popular, na realidade, é um tipo de auto musicado, dançado e declamado, tradicional desde o século XIX. Na sua composição, cantigas brasileiras e xácaras portuguesas são representadas durante o ciclo do Natal. Ao som de instrumentos de sopro e cordas dedilhadas, em cena comparecem, cantando e dançando várias personagens, algumas vestidas de oficiais da Marinha e outras de marinheiros. No episódio final, há a cena do gajeiro cantando versos da *Nau Catarineta* portuguesa, como nos fala Pereira da Costa (1908, p. 245). Luís da Câmara Cascudo (1998, p. 384) define o *Fandango* como um “bailado de marujos ou marujada e ainda chegada dos marujos ou barca nalguns Estados do Nordeste e Norte”. No sul, acresce o folclorista que o *Fandango* é conhecido por baile, festa ou função. Por sua vez, Hermilo Borba Filho (2007, p. 49 *sic*) resume o *Fandango* como “o resultado das odisseias marítimas portuguesas, às vezes também apresentando episódios da luta entre mouros e cristãos.”

A origem do *Fandango* é controversa. Luís da Câmara Cascudo (1998, p.384) fala do assunto de forma ligeira e alude a Espanha como ponto de partida para o *Fandango* enquanto “baile ou dança individual de par”. Pereira da Costa refere-se ao episódio da *Nau Catarineta* – embarcação portuguesa, que, em 1565, partiu de Recife com destino a Lisboa, que inspirou a xácara portuguesa de nome homólogo descrita no *Romanceiro* de Almeida Garrett. Entre os tripulantes, encontrava-se Jorge de Albuquerque Coelho – donatário da Capitania de Pernambuco e Bento Teixeira Pinto – poeta árcade (Filho, Hermilo, 2007, p.50). Em contrapartida, José Jerônimo do Nascimento – antigo gajeiro-mor de *Fandango*, atesta que o

Fandango é um divertimento de origem africana (?), lembrando a vida acidentada da guarnição da *Nau Catarineta*, navio de guerra português que, após perder o rumo, vagou quarenta e seis dias pelos oceanos, quando realizava uma viagem para as índias’ (CONTRAPONTO, Recife, abril, 1946).

Borba Filho (2007) discorda da ideia de que o *Fandango* tenha se originado do romance da *Nau Catarineta*, afirmando tratar-se de um auto formado por inspiração das conquistas marítimas. Quanto a isso, Luís da Câmara Cascudo (1998) corrobora a tese de Hermilo ao evidenciar que há um emaranhado de temáticas na expressão popular brasileira, não havendo um paradigma em Portugal, ainda que a maioria dos temas fandangos seja de procedência portuguesa.

Tradicionalmente, associado às festas da Igreja, Natal e de Reis, o *Fandango* apresenta alguns traços característicos que o consigna às representações religiosas. O diabo nos parece ser o mais impressionante de todos, como alegoria do Mal que sobreveio à tripulação da barca representada. Outro destaque corresponde ao episódio em que se dramatiza o ataque dos mouros ao navio e sua derrota posterior, levando-os à conversão pelo batismo. A chegada dos mouros, porém, não se faz presente nas variantes de Pernambuco e Rio Grande do Norte (CASCUDO, 1998, p. 384).

Além de danças regionais, as chulas e outras cantigas populares caracterizam o *fandango* brasileiro. Em termo de estrutura, Luís da Câmara Cascudo (1998, p.384) atribui à representação vinte e quatro jornadas. Essas duram em média três a quatro horas, tendo em vista “a repetição das cantigas”. Para execução dos bailes, dois grupos formam o elenco que vem cantando a primeira parte e a puxar um navio branco e pequeno, “com todas as velas abertas” até chegar ao “tablado”, armado geralmente em frente da Igreja Matriz ou em outro local previamente definido, tendo em vista que tudo deve se passar ao ar livre, de acordo com o modelo dramático a ser representado.

A notícia mais remota do espetáculo foi dada por Henry Koster (1942, p. 406) ao descrever um folguedo a que assistira na ilha de Itamaracá, em 1814. Nessa história, a viagem marítima torna-se tormentosa, apesar de que, no início daquela jornada, haver ventos propícios e favoráveis. Depois de longa tormenta, a tripulação descobre a sua causa. O diabo estava no interior do navio sob o disfarce de gajeiro de mesena. Além deste, várias são as personagens representadas: o capitão, o piloto, o mestre de equipagem, o contramestre, o capelão, o ração e o vassoura. No auto, esses dois últimos figuram como se fossem palhaços. Dois grupos de cantores e dançadores formam-se. De cada lado seis rapazes. Entre eles, senta-se com uma guitarra na mão, o chefe do coro.

Ao encerrar a sua descrição do espetáculo, Henry Koster (1942, p. 406) mostra que:

Primeiramente vimos um navio que a todo o pano se dirigia para o nosso lado, por meio de rodas ocultas debaixo de pranchas, o qual chegando ao meio do cenário parou e a peça começou. Os rapazes cantores e dançadores trajavam calças brancas e tinham fitas atadas nas pernas e nos braços e na cabeça longos bonés de papel de todas as cores. O tocador da viola estreou com uma ária popular e os rapazes cantavam e dançavam fazendo coro (...).

Pelo testemunho de Henry Koster, é possível depreender alguns elementos compositivos do *Fandango*, sobretudo no que respeita às personagens.

Ressaltamos que, para além do Nordeste, o *Fandango* é muito apreciado no Sul do Brasil. Nessa região, segundo Alceu Maynard Araújo citado por Luís da Câmara Cascudo (1998, p.386) há mais de cem denominações do auto popular, entre as quais mencionamos algumas: andai-meu-amor, anu, cerra-baile, chimarrete, equipado, faxineira, velho-vai-moça-fica etc.

Dessa circunstância podemos inferir que há deslocamentos de uma região para outra das manifestações culturais, o que contribui significativamente para a manutenção da Tradição popular brasileira. Contudo, como nos diz Luís da Câmara Cascudo (1998, p. 386), “o Fandango – auto” só tem lugar mesmo no Nordeste ao passo que o “Fandango-baile” é próprio do Sul.

Importa sublinhar que, além do *Fandango* e das demais formas espetaculares nordestinas já apresentadas, há outros modelos de transposição do modelo medieval para o campo estético brasileiro, como as Congadas ou os diálogos estabelecidos entre os farricocos na Procissão do Fogaréu<sup>73</sup> etc. Todavia, cremos que as expressões ilustradas são suficientes e prioritárias para o nosso propósito de evidenciar a Tradição do auto no contexto da produção teatral nordestino.

---

<sup>73</sup> Veja-se sobre o assunto o Apêndice B.

## 4. NO RASTRO DAS TRADIÇÕES NO NORDESTE

Senhores donos de casa,  
Jesus, José e Maria,  
o baile aqui não termina,  
o baile aqui principia  
do mesmo tanto que o sol  
se renova a cada dia,  
quatro vezes se recria,  
do mesmo tanto que a estrela  
repassa a rota e nos guia.

*O Baile do menino Deus, 2016*

O *Baile do Menino Deus* é um fabuloso espetáculo popular, representado na cidade do Recife desde 1983, de autoria de Ronaldo Correa Brito e Francisco Assis Lima. Inspirada no *Reisado* e enriquecida por elementos do *Bumba-meu-boi*, dos *Caboclinhos*, do *Pastoril* e demais manifestações espetaculares nordestinas, a peça-baile estrutura-se em torno dos mistérios de Anunciação e do Nascimento. A representação é um dos exemplos mais atuais de que dispomos da produção brasileira no que respeita ao teatro de “feição” popular, uma vez que, para acomodá-la aos festejos natalinos anualmente, o texto passa por sucessivas alterações, sem, no entanto, perder de vista o seu motivo principal.

Assim como esse auto, há uma série de outros pelo Brasil a fora. Deles fizemos um histórico em que reunimos obras tanto do século XX (1948 até 2000) quanto do nosso século XXI (2001 a 2018) a exemplo do que foi feito para o século XVI, no capítulo anterior. O espólio contemporâneo preenche três quadros enumerados (2, 3 e 4), respeitando os mesmos critérios e sequência adotados no quadro 1.

As datas referenciais das obras inventariadas, nesta secção, pautam-se em nossas pesquisas de campo (FUNDAJ, UFPE) e em acervos bibliográficos, sobretudo o fornecido pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), além da recolha recente de dados em ambiente virtual. O ano de 1948 demarca o início do quadro 2 em função de não termos identificado quaisquer autos publicados em período anterior, apesar de que, em 1946, surja o *Menino Atrasado* (um auto de natal), escrito por Cecília Meireles. Esse texto consta no inventário de acordo com a data de sua primeira edição, 1966.

Para a seleção e recolha textual, adotamos alguns critérios básicos. Em primeiro lugar, priorizamos as obras em cujos títulos ou subtítulos aparecia a palavra auto. Entretanto,

deparamo-nos com algumas peças em que a forma medieval era a base estruturante e não nominativa. Isso levou-nos a ampliar o leque seletivo. Em segundo lugar, pautamo-nos no temário e gêneros consagrados do Teatro medieval, com vistas sobretudo, nos conteúdos envolvendo a História de Deus associadas ao Natal e à Páscoa. Justaposto a esse foco, consideramos ainda o maniqueísmo, o paradoxo entre vida e morte, os vícios e virtudes humanos, a salvação e a condenação impregnados no imaginário cristão de que se serviu Gil Vicente na produção e inovação de seus autos que, de algum modo, são contemplados nas peças brasileiras. Em terceiro plano, direcionamo-nos para determinados recursos formais, tais como: a incidência da alegoria, das personagens-tipo e alegóricas, do metro popular, dos bailados, dos cantos, dos tipos de cômicos, do realismo grotesco, do farsesco e do burlesco. Ainda na linha estética, em quarto e último lugar, fixamo-nos nas formas renovadas da Tradição do auto: *Reisado*, do *Pastoril*, do *Bumba-meu-boi*, do *Mamulengo* e do *Fandango* que integram o conjunto de espetáculos populares, especialmente, os do Nordeste.

Apesar de nosso empenho por apontar o maior número de dados bibliográficos das peças listadas nos inventários, foi impossível sanear alguns problemas encontrados nos originais quanto a ausência da data da escrita, ou da representação, ou da localização de onde procederam algumas obras. Tais circunstâncias levaram-nos somente a aludir as respectivas peças nos quadros como exemplos da presença do auto no Brasil. Situação equivalente ocorreu com vários textos indisponíveis para o manuseio, conforme informado pela coordenação da SBAT, bem como a uma série expressiva de textos em situação precária, apresentando bastantes falhas datilográficas ao ponto de comprometerem substancialmente a recepção crítica. Por isso, boa parte das peças é arrolada nas listagens a título de conhecimento geral.

#### 4.1. Quadros panorâmicos dos Autos brasileiros

No primeiro inventário dessa secção (Quadro 2), contemplam-se todas as peças, localizadas em vários estados brasileiros, que apresentam o termo *auto* e foram produzidas ao longo dos séculos XX e XXI.

**Quadro 2. Peças brasileiras ( com o termo auto nos títulos ou subtítulos) - Séculos XX e XXI**

<b>ANO</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>AUTORIA</b>	<b>LOCAL</b>
19?	1. <i>Auto dos Reis Mouros</i>	Sem definição	Nordeste
19?	2. <i>Auto dos Fandangos</i>	Sem definição	Nordeste
19?	3. <i>Auto das Pastorinhas</i>	Sem definição	Nordeste
19?	4. <i>Auto da Caridade</i>	Sem definição	Nordeste
19?	5. <i>Auto da Porfia das Flores</i>	Sem definição	Nordeste
19?	6. <i>Auto dos Pagés</i>	Sem definição	Nordeste
19?	7. <i>Auto dos Congos</i>	Sem definição	Nordeste
19?	8. <i>Auto do Bumba meu Boi</i>	Sem definição	Nordeste
1948	9. <i>Auto de Mula-de-Padre</i>	Hermilo Borba Filho	Recife-PE
1949	10. <i>Auto João da Cruz</i>	Ariano Suassuna	Recife-PE
1951	11. <i>Auto do Possesso</i>	Haroldo de Campos	São Paulo-SP
1951	12. <i>Auto de Nossa Senhora da Vitória: Vitória no século XVI</i>	Nilo Bruzzi	Minas Gerais
1955	13. <i>Auto da Compadecida</i>	Ariano Suassuna	Recife-PE
1955	14. <i>Morte e Vida Severina ( auto de Natal pernambucano)</i>	João Cabral de Melo Neto	Recife-PE
1962	15. <i>Auto da Pesca</i>	Victor Marino del Giudice	Rio de Janeiro-RJ
1962	16. <i>Auto dos 99%</i>	Oduvaldo Viana Filho, Cecil Thiré e outros	Curitiba ou SP (?)
1966	17. <i>O Menino Atrasado: auto de Natal (texto para crianças)</i>	Cecília Meireles	Rio de Janeiro-RJ
1966	18. <i>Auto da Conquista (musical)</i>	Osvaldo Ferreira de Melo	Florianópolis-SC
1967	19. <i>Auto da Cobiça</i>	Altimar de Alencar Pimentel	Paraíba
1968	20. <i>Auto de Fé Ocidental</i>	Oraci Gemba	PA
1968	21. <i>Auto da Barca de Camiri</i>	Hilda Hilst	São Paulo-SP



1974	22. <i>Auto da Virgem</i>	Maria Natividade Cortez Gomes	Natal-RN
1975	23. <i>Auto do Pastorzinho e seu rebanho (categoria infantil)</i>	Ivo Cláudio Bender	São Leopoldo-RJ
1976	24. <i>Auto do Salão do Automóvel</i>	Osman da Costa Lins	PE
1978	25. <i>O Bonequeiro Vitalino: ou nada é impossível aos olhos de Deus e das Crianças (auto de natal)</i>	Jurema Penna	Salvador-BA
1979	26. <i>Auto do Descobrimento: o romanceiro de vagas descobertas</i>	Jorge de Souza Araújo	Ilhéus-BA
1979	27. <i>Auto da estrela de Natal</i>	Ricardo Mack Filgueiras	RJ
1980	28. <i>Auto da Gamela</i>	Carlos Jehovah Leite e Esequias Araújo Lima	Vitória da Conquista-BA
1980	29. <i>Auto de Natal</i>	Inaldete Pereira Andrade	Recife-PE
1981	30. <i>Auto de Natal- conto incluído na antologia O livro das festas</i>	Hermilo Borba Filho	Recife-PE
1981	31. <i>Auto de Ilhéus</i>	Adonias Filho	Ilhéus-BA
1981	32. <i>Auto do Corisco</i>	Francisco Ací Gomes Campelo	Teresina-PI
1982	33. <i>Auto de Emanuel</i>	José Antônio Marrocos e Freitas	S.l
1983	34. <i>Auto de Natal para o final do século XX</i>	Euler Sandevilic Júnior	S.l
1984	35. <i>Auto do Frade</i>	João Cabral de Melo Neto	Recife-PE
1988	36. <i>Auto das Várias Gentes no Dia do Natal (categoria infanto-juvenil)</i>	Ivo Bender	Porto Alegre-RS
1990	37. <i>Auto do Centenário de Cariacica</i>	Sandra Temistocla Nascimento	Cariacica-ES
1993	38. <i>Auto Suicídio uma Farsa de Amor</i>	Evandro Dantas Silva	S.l
1995	39. <i>A Redenção do Anjo (O Auto dos Excluídos)</i>	Maria da Guia Mendes Alves	RJ
1996	40. <i>Auto de Gil Vicente</i>	Edison Cavalheiro Ramos	SP
1996	41. <i>Auto da Barca do Desterro</i>	Edison Cavalheiro Ramos	SP
1998	42. <i>Auto de Santo Antônio</i>	Benjamim Santos	Parnaíba-PI

1998	43. <i>Auto de Frei Galvão</i>	Frei Róger Brunorio Zahar (OFM)	Rio de Janeiro-RJ
2000	44. <i>Auto das Portas do Céu</i>	Ronaldo Correia Brito, Francisco Assis Lima e Everardo Norões	Recife-PE
2011	45. <i>Auto de Natal em cordel: Nascimento e Renascimento para a vida eterna</i>	Nilson Freire	Natal-RN
2011 ?	46. <i>A Promessa (Auto de Natal)</i>	Ubirajara Oliveira	Rio de Janeiro-RJ
s/d	47. <i>Auto da Missa do Vaqueiro</i>	Janduhy Finizola da Cunha	Seridó-RN
s/d	48. <i>Auto de Natal (vem meu pai, precisamos de você)</i>	Jorge Luiz de Santana Nascimento	Rio de Janeiro-RJ
s/d	49. <i>A História do Boi Bumbá (Auto do Boi)</i>	Rosana Fernandes Calixto Rios	São Paulo-SP
s/d	50. <i>Auto de Natal em Natal</i>	Maria Natividade Cortez Gomes	Natal-RN
s/d	51. <i>Auto do Poeta Judeu de Olinda</i>	Miriam Halfim	Rio de Janeiro-RJ
s/d	52. <i>Auto das Cheganças e Descheganças</i>	José Carlos Capinan	Esplanada-BA
s/d	53. <i>Auto da Ponte da Aliança</i>	Isac Gondim Filho	PE
s/d	54. <i>O Auto de Leidiana</i>	José Maria Mapurunga Filho	Porto Alegre-RS
s/d	55. <i>O Auto do Boi-Bumbá</i>	Cleber Cid Gama Sanches	Manaus-AM
s/d	56. <i>Novo (Um Auto de Natal para o Amanhã)</i>	Alair Negri	São Paulo-SP
s/d	57. <i>Auto do Tempo e da Fé: uma casa em seu nome ergueu</i>	Nélson Correia de Araújo	Capela-SE
s/d	58. <i>Auto da Perseguição e Morte do Mateu</i>	Luiz Gutemberg Lima Silva	Maceió-AL
s/d	59. <i>Auto da Lapinha Mágica</i>	Luiz Gutemberg Lima Silva	Maceió-AL
s/d	60. <i>Auto de Natal</i>	Maria Nicolas	PR
s/d	61. <i>Auto do Juquita, Cuca e o Lobisomem</i>	Péricles de Souza Lima	Curitiba-PR
s/d	62. <i>Auto do que não São Quinta-Feira</i>	Francisco César Palma de Araújo	São Paulo-SP
s/d	63. <i>Auto de Lampião no Além</i>	José Gomes Campos	PI

s/d	64. <i>O Auto da Índia (Arabutã)</i>	Adriana Schneider	S.1
s/d	65. <i>O Auto de Nhandé-CI (infanto-juvenil)I</i>	Heitor Luiz Murat de Meirelles Quintela	S.1
s/d	66. <i>O Auto Falante</i>	Pedro Cardoso Martins Moreira	S.1
s/d	67. <i>O Auto do Ururau</i>	José Paulino Sisneiro Nascimento	S.1
s/d	68. <i>Auto dos dois enigmas</i>	Odaír Abujamra	S.1
s/d	69. <i>Auto Sacramental da Esperança</i>	Sérgio F. Cruz	S.1
s/d	70. <i>O Auto da Indústria</i>	Rogério Sampaio de Castro	S.1
s/d	71. <i>O Rei Mago (Auto do Rei)</i>	Tiago Xavier Santiago	S.1
s/d	72. <i>Auto Pastoril</i>	Celina Mesquita da Silva Chaves	S.1
s/d	73. <i>Auto da Farsa Humana</i>	Rogério Simão	S.1
s/d	74. <i>Auto do Rei-Menino</i>	Edmilson Santiny	S.1
s/d	75. <i>Auto do sem terra</i>	Bertônio Gomes de Oliveira Santos	S.1
s/d	76. <i>O Auto dos Altos e Baixos</i>	Paulo Afonso de Lima	S.1
s/d	77. <i>Alta Voltagem ou Auto Woltagem</i>	Mário Luiz	S.1
s/d	78. <i>Auto de Fé (Martírio de São Policarpo)</i>	Leno Silva	S.1
s/d	79. <i>Auto do Menino Jesus</i>	João da Câmara	S.1
s/d	80. <i>O Auto do Carito</i>	George de Mattos Vasconcelos	S.1
s/d	81. <i>Auto da Barca do Inferno</i>	Valdemar Veiga	S.1
s/d	82. <i>Auto da Música</i>	Oswaldo Rego	S.1
s/d	83. <i>Auto da Padroeira</i>	Antonio Maia	S.1
s/d	84. <i>Auto de Natal (Segundo S. Lucas)</i>	Maria Fainé Gomes	S.1
s/d	85. <i>Auto de São João Batista</i>	Batista Siqueira	S.1
s/d	86. <i>As últimas três virgens (Auto das três virgens)</i>	Zenaide Rios Pinto	S.1
s/d	87. <i>Auto do Boi Cascudo</i>	Sem definição	S.1

**Fonte:** BARROSO, Oswaldo. *Ao som de viola*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921, p. 37-294; CAFEZEIRO, Eduardo; GADELHA, Carmem. *História do teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996; SBTA-Rio de Janeiro, 2015-2018.

O segundo inventário (Quadro 3) lista as peças produzidas, também entre o século XX e o XXI, mas que não trazem a palavra auto no nome.

**Quadro 3. Peças brasileiras (sem o título auto) – Séculos XX e XXI**

ANO	TÍTULO	AUTORIA	LOCAL
1953	1. <i>O boi e o Burro no Caminho de Belém (categoria infantil)</i>	Maria Clara Machado	Rio de Janeiro-RJ
1960	2. <i>A Pena e a Lei (Auto da Virtude da esperança)</i>	Ariano Suassuna	Recife-PE
1962	3. <i>Caminho de Belém</i>	Afonso Félix de Sousa	Jaraguá- GO
1964	4. <i>A Vigília da noite eterna</i>	José Maria Bezerra de Paiva	Fortaleza-CE
1966	5. <i>A Donzela Joana</i>	Hermilo Borba Filho	Recife- PE
1970	6. <i>Senhor Rei, Dona Rainha</i>	Benjamim Santos	Parnaíba-PI
1972	7. <i>A Mensagem do Salmo</i>	Júlio Romão da Silva	Teresina-PI
1974	8. <i>A Estrela Guia (categoria infantil)</i>	Edson Negreiros Magalhães	S.l
1976	9. <i>O Bom Samaritano</i>	Hermilo Borba Filho	Recife-PE
1978	10. <i>Barca da Paraíba</i>	Altimar de Alencar Pimentel	PB
1983	11. <i>O baile do menino Deus</i>	Ronaldo Correia Brito e Francisco Assis Lima	Recife-PE
1987	12. <i>Luz, Intensa Luz</i>	Márcio Luiz Pereira	S.l
1988	13. <i>A Viagem dos Bichos (categoria infantil)</i>	Sílvio Roberto de Oliveira	PE
1998 ?	14. <i>O Nascimento de Jesus</i>	Racine Santos	Natal-RN
2001	15. <i>Presépio Mambembe</i>	Maria de Lurdes Ramalho	PB
2005	16. <i>Jesus de Natal</i>	Moacy Cirne	Natal-RG
2006	17. <i>O Menino e os Reis</i>	Nei Leandro de Castro	Natal-RG
2006	18. <i>Natal Mambembe</i>	Heráclito Cardoso de Oliveira	Nordeste (?)
2007	19. <i>O menino da Paz</i>	Paulo de Tarso Correia de Melo	Natal-RG

2008	20. <i>A Face Feminina de Deus</i>	Marize de Castro	Natal-RG
2009 ?	21. <i>O Nascimento de Jesus</i>	Euriano Sales	Fortaleza-CE
2012?	22. <i>Espetáculo de Natal Nordestino- musical</i>	Iniciativa Quartel do Derby (?)	Recife-PE
2014	23. <i>Ceia de Natal</i>	José Pimentel	Recife-PE

**Fonte:** CAFEZEIRO, Eduardo; GADELHA, Carmem. *História do teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996; CARLOS *et al* (cons. ed.). *Auto do Natal*. Natal (2005,2006,2007,2008): Prefeitura/Fundação Cultural Capitania das Artes, 2005; SBTA-RJ, 2015-2018.

De modo diverso do quadro anterior, o inventário (Quadro 4 – abaixo) corresponde, sobretudo, aos títulos de espetáculos encenados em espaços públicos variados, geralmente, destinados às festividades do ciclo natalino e pascal. Como já dito, o *Baile do menino Deus* pode ser considerado o mais atualizado dos autos pernambucanos, com a trigésima quinta encenação, realizada no Recife, em 2018. Também é pernambucano, o mais tradicional dos autos da *Paixão de Cristo*, realizado no maior teatro de arena do mundo, Nova Jerusalém, cuja primeira grande edição foi realizada há mais de cinquenta anos, como se nota no quadro abaixo.

#### Quadro 4. Peças brasileiras (Autos-espetáculos) – Século XXI.

ANO	TÍTULO/AUTO	AUTORIA/ REPRESENTAÇÃO	LOCAL
1968	1. <i>Paixão de Cristo em Nova Jerusalém</i>	Plínio Pacheco (fundador)	Recife-PE
2007	2. <i>Auto do Busão do Inferno</i>	Álvaro Cardoso Gomes	Batatais-SP
2008	3. <i>Auto de Natal (nordestino)</i>	Victória Vieira	Vitória da Conquista- Ba
2010	4. <i>Auto de Natal</i>	Ivo Gato	Aracaju-Se
2010	5. <i>Auto de Natal</i>	Grupo Invenção- UNB	Brasília-DF
2011	6. <i>Auto da Paixão</i>	Associação Cultural da Arquidiocese do Rio	Rio de Janeiro
2012	7. <i>Auto da Liberdade</i>	Crispim Melo Neto	Mossoró-RG
2012	8. <i>Auto de Natal</i>	Grupo de Jovens Anjos da Fé- Pastoral da Catequese- Paróquia São Paulo Apostolo	Copacabana-RJ
2013	9. <i>Auto de Natal-Estrela da Manhã</i>	Paroquia São Pedro e São Paulo	Brisamar- JP

2013	<i>10. Auto de Natal</i>	Fernando Rípoli	Maringá-PR
2013	<i>11. Auto da paixão e da alegria</i>	Luís Alberto de Abreu	Rio Claro/SP
2014	<i>12. Auto de Natal</i>	Pastoral da Juventude	Várzea-RN
2014	<i>13. Auto de Natal-um cordel de Natal</i>	Renovação Carismática Católica	Trairi-CE
2014	<i>14. Auto de Natal</i>	Carla Reis (direção)	Canela-RS
2014	<i>15. Auto de Natal</i>	Frades Capuchinos e Ordem Franciscana Secular	Aracaju-Se
2014	<i>16. Auto da Paixão</i>	Autor desconhecido	Indaial-SC
2014	<i>17. Auto da Paixão</i>	Cia Lira dos Autos	Osasco-SP
2015	<i>18. Auto da Padroeira</i>	Evandro Júnior	Santa Rosa de Viterbo- SP
2015	<i>19. Auto da Paixão de Cristo- Há oito é encenado</i>	Grupo teatral da comunidade	Nova Venécia-ES
2015	<i>20. Auto da Paixão de Cristo ( há 45 anos é encenado)</i>	Arquidiocese do Rio de Janeiro	Lapa-RJ
2015	<i>21. O Auto da Paixão e Morte de Cristo</i>	Secretária de Cultura de Vitória	Viana-ES
2016	<i>22. Um presente de natal- 19 anos de representação</i>	Fundação José Augusto (FJA)	Natal-RG
2016	<i>23. Um auto de Natal “Tá caindo fulô”</i>	Grupo Imbuça	Aracaju-SE
2016	<i>24. Paixão de Cristo</i>	Iniciativa governamental (sem autoria definida)	Várias cidades do Espírito Santo
2016	<i>25. Um auto de Natal “Já nasceu deus menino”</i>	Grupo Teatral Boca de Cena	Aracaju-Se
2017	<i>26. Auto da Paixão de Cristo- IX edição</i>	Associação Cultural Anastásis	Olimpia-SP
2017	<i>27. Auto da Paixão- estreia</i>	Secretaria de Estado e do Trabalho e Assistência Social	Cuiabá-MT
2017	<i>28. Auto de Natal</i>	Iniciativa governamental (sem autoria definida)	Buritizeiro-MG
2017	<i>29. Auto de Natal</i>	Iniciativa governamental (sem autoria definida)	Curitiba-PN
2017	<i>30. O Auto da Semeadura do Mundo</i>	Instituto Yamana	Alto Horizonte-GO

2017	31. <i>Auto de Natal – História do Nascimento de Jesus</i>	Saulo Ivonei Camana e Kleber Ribeiro	Videira-SC
2017	32. <i>Auto de Natal</i>	Associação Cultural Lirus	Maringá-PN
2017	33. <i>Auto de Natal Folias Brasileiras</i>	Rafael Soares (direção e montagem)	Florianópolis-SC
2017	34. <i>O Natal de Cristo- Um auto natalino itinerante</i>	Iniciativa comunitária ( sem autoria definida)	Camaragibe-PE
2017	35. <i>Auto da Paixão, Morte e Ressureição de Cristo- 23ª edição</i>	Prefeitura	Nova Brasília/ Cariacica-ES
2017	36. <i>Auto Nascimento,Vida, Paixão e Morte e Ressurreição de Cristo- 35ª edição</i>	Prefeitura	Bela Aurora- Cariacica- ES
2017	37. <i>Auto de Páscoa</i>	PIBATEF e Igreja Batista Monte Sinai	Teixeira de Freitas-BA
2017	38. <i>O Auto do Compadecido</i>	Primeira Igreja Batista de Petrolina	Petrolina/Juazeiro-PE
2017	39. <i>Suassuna-O auto do reino do sol-musical</i>	Bráulio Tavares e Cia. Barca dos Corações Partidos-RJ	Recife-PE (apresentação)
2017 ?	40. <i>Um Natal diferente</i>	Ariane Mafra	RS
2017 ?	41. <i>Auto de Natal</i>	Prefeitura e comunidade do Lago Sul	Brasília-DF
2018	42. <i>Auto de Páscoa</i>	Terceira Igreja Batista de Brasília	Brasília-DF
2018	43. <i>Caminhada da Fé – Vida e Morte de Cristo</i>	Iniciativa governamental (reprodução da Via Sacra)	Goiânia-GO
2018	44. <i>Paixão de Cristo</i>	Pe. Rodrigo de Castro ( direção)	Goiânia-GO
2018	45. <i>Auto da Paixão</i>	Paroquia Nossa Senhora da Assunção e Grupo Teatral Nosso Dom vem de Deus	Goiânia-GO
2018	46. <i>Auto de Páscoa- “Hineni”. Trad. “Estou aqui, Senhor! “- musical</i>	Igreja Matriz	Campus Colina/ SP
2018	47. <i>Auto de Páscoa</i>	Primeira Igreja Batista de Marília	Marília-SP
2018	48. <i>Auto de Páscoa- 7ª edição</i>	Igreja Batista	Araçatuba-SP
2018	49. <i>Auto de Páscoa</i>	Igreja Matriz	Guabiruba- SC
2018	50. <i>Auto de Páscoa – 3ª. Edição-musical</i>	Igreja Batista Monte Sinai	Roraima-AM

Fonte: SBTA-Rio de Janeiro, 2015-2018 e ambientes virtuais.

Desse volume de cinquenta espetáculos, os textos não são apresentados em sua integralidade, apesar da divulgação midiática. Encontram-se disponíveis, poucos episódios (em sinopses) publicados pelo YOU-TUBE ou trechos incompletos mencionados em sites de notícias dos Estados e de cidades em que se representaram os espetáculos, sem nos oferecer elementos suficientes para qualquer tipo de aferição textual. A falta da escrita completa das peças força-nos a apenas considerá-las como exemplos atualizados do auto nos palcos brasileiros (públicos ou privados), levando em conta somente os seus respectivos títulos e subtítulos. No entanto, convém ressaltar que a difusão do auto-espetáculo, seja em versão natalina ou pascal, tem alcançado o prestígio de governos e prefeituras, igrejas católicas e evangélicas, associações culturais por todo país, no decorrer do século XXI, numa evidência clara da presença do gênero medieval na cultura dramatúrgica brasileira.

Dos respectivos quadros apresentados, elegemos prioritariamente as seguintes peças<sup>74</sup> pernambucanas para tratamento hermenêutico inicial: 1. *Auto da Mula-de-Padre*, 2. *o Bom Samaritano e 3. a Donzela Joana*, de Hermilo Borba Filho; 4. *Auto da Compadecida e A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna; 5. *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*, de João Cabral de Melo Neto e 7. *Auto das Portas do Céu*, de Ronaldo Correia Brito, Everardo Norões e Francisco Assis Lima.

A nossa escolha explica-se devido a três fatores básicos. Primeiro, Pernambuco é o Estado com a maior concentração de autos no panorama brasileiro e nordestino, no que se incluem as produções de categoria adulta. Segundo, as obras pernambucanas correspondem a uma amostragem bastante significativa dos percursos temáticos e estéticos em que se notam, com maior evidência, os (re) aproveitamentos dos elementos da Tradição teatral provenientes da Idade Média e algumas matrizes textuais inovadas por Gil Vicente. Além disso, importa ressaltar que os dramaturgos pernambucanos sobretudo adotam o auto como uma forma intergenológica e entrelaçada de temas tradicionais e cotidianos, em plena integração e harmonia com a cultura dos espetáculos populares do Nordeste. O terceiro e

---

<sup>74</sup> Do Estado de Pernambuco, foram desconsideradas cinco peças, tendo em vista que, de três delas, não há textos disponíveis. As outras duas, apesar de serem tituladas por autos, não apresentam vestígios comprováveis da renovação da Tradição. É o que se vê, por exemplo, no *Auto de Natal*, de Inaldete Pereira de Andrade. Apesar de a autora buscar o Natal como recurso temático, ela não o desenvolve naquela concepção tradicional voltada para o Nascimento de Cristo. Na realidade, a peça apresenta um discurso metafórico sobre a exploração humana apresentado por personagens-tipo. Porém, não entendemos que essa característica isoladamente possa ser considerada uma inovação dramática daquele auto nordestino.



último fator define-se pela não recorrência ao Natal como percurso temático da maioria das peças, como acontece nos demais Estados (vejam-se os quadros 2 e 3).

Por outro lado, em contextos diversos do acervo pernambucano, privilegiamos justamente as obras em que o evento natalino surge como motivo central das ações, porém dando suporte ao desenvolvimento de assuntos variados que, de algum modo, interligam-se com as peças pernambucanas em geral. Nessa seleção, incluímos: 1. *Auto da Gamela*, de Carlos Jehovah de B. Leite e Esechias Araújo Lima; 2. *Jesus de Natal*, de Moacy Cirne; 3. *O Bonequeiro Vitalino* (ou nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças), de Jurema Penna; 4. *Auto da Lapinha Mágica*, de Luiz Gutemberg Silva; 5. *Auto de Maria Mestra*, de Altimar Pimentel; 6. *Auto de Natal*, de Clotilde Tavares.

Além desses textos, priorizamos outros dois cujo tema pauta-se na vida de santos, na deliberada intenção de aferir em que circunstância o milagre surge como modelo criativo raro no âmbito das produções nordestinas. Para tanto, destacam-se: 1. o *Auto da Virgem*, de Maria Natividade Cortez e 2. o *Auto de Santo Antônio*, de Benjamim Santos.

Nessas sequências textuais, objetivamos ainda confirmar a presença da morte, da fé cristã, dos espetáculos populares e da religiosidade carnalizada enquanto balizadores do hibridismo genológico e temático: uma característica estilística peculiar dos autores e autoras nordestinas.

#### 4.2. Casos Pernambucanos: reconfigurações diversas

##### 4.2.1 *A mula-sem-cabeça e a dança da morte das beatas*

O *Auto da Mula-de-Padre*, logo no título, reabilita a principal matriz formal do Teatro da Idade Média – *auto* –, enquanto elege um tema que tem também raízes na Idade Média ibérica, ao mesmo tempo que convoca uma figura do folclore brasileiro, trazendo ao espectador um mito que lhe é familiar.

Se na Tradição religiosa grega, como nos conta Hesíodo em *Os Trabalhos os Dias*, ninguém poderia oferecer sacrifícios aos deuses, tendo estado na companhia de uma mulher ou depois do ato sexual, sem passar pela cerimônia da purificação, a figura feminina é, no Cristianismo, o símbolo da perdição da humanidade (veja-se a narrativa bíblica da expulsão do Paraíso). George Minois (2002, p.129) informa que esse mito do pecado original

tem “seu apogeu nos séculos XVI e XVII. Transbordando amplamente do domínio religioso, invade então a arte, a literatura, a filosofia, a moral, a ciência e, até a política.”

No Brasil, como se pode ver pelos relatos dos viajantes (entre os quais Debret é um bom exemplo), a mulher citadina vivia reclusa. Mas, se nas cidades os costumes evoluíram, no sertão ela ainda é encarada como uma forma de enfraquecimento do homem: nos dias de apartação, os vaqueiros “não usam mulher” (ROSA, 2015, p. 336), pois a presença feminina significaria estar com o corpo “aberto”, isto é, vulnerável.

Embora a Igreja Católica, não propriamente por essa razão, mas para que o sacerdote se possa melhor dedicar ao seu ministério, impõe o celibato clerical. Mas em torno da transgressão desse dever sacerdotal foram criadas lendas diversas. Na Idade Média, o *Scala Coeli*, livro de exemplos bastante popular, escrito por Johanes Gobius, descreve o caso da hóstia que desaparece durante a celebração da missa, porque a concubina assiste ao ato litúrgico, o que demonstra virem de longe as superstições ligadas à mulher que tem relações com o sacerdote.

A mula-sem-cabeça, presente no folclore brasileiro, está na esteira dessas superstições: é a forma que toma a amante do padre, daí ser também conhecida como mula-de-padre. Conta a lenda que, na noite de quinta para sexta-feira, ela aparece num galope forte, assombrando os que a vêem, pois solta fogo pelo pescoço. Apesar da falta de cabeça, relincha e, às vezes, chora. Numa das versões da lenda, como narra João Simões Lopes Neto, isso acontece enquanto dura a relação entre a mulher e o sacerdote; noutras versões, é a punição que a concubina recebe depois de morta (BARROSO, Gustavo 1923, p. 181-182).

No texto de Borba filho, transformar-se em ‘burrinha-de-padre’, ou simplesmente ‘burrinha’, ou mula-de-padre (Cascudo, 1962, p.494), é o castigo da Mulata, que tenta o Padre. Apresentada primeiramente numa cena muda, ela procura seduzir o sacerdote, alegorizando a manifestação do Mal plasmada na imagem da serpente do mito da Criação, conforme dita a rubrica:

[...] A Mulata abre os olhos, o Padre solta-lhe o braço e fitam-se demoradamente, sem um movimento, como duas estátuas. Então a mulher recua lentamente, vai saindo sempre de costas, não tira os olhos de cima dele. Já viram uma serpente fascinando um passarinho? Ou uma víbora avançando para um inseto? Pois é assim. Assim mesmo. A Mulata desaparece. O Padre não tira os olhos do lugar por onde ela saiu. (FILHO, Hermilo, 2007, v.I, p. 224).

Mas a Mulata também tenta um Negro, que a deseja, e luta com ele. Depois, um Narrador que ajuda a ligar as cenas, mas não propriamente um narrador-apresentador do tipo vicentino, nem narrador-comentarista do tipo brechtiano, fala, em verso, da mula-de-padre e das superstições dos sertanejos, voltando a tocar no assunto, quando a cena evidencia que o padre cedeu à tentação. Num terceiro momento, a “Aparição”, num cenário noturno, os trabalhadores rurais (entre os quais o Negro que já possuiu a Mulata) conversam sobre superstições diversas, quando, depois de um tropel, ela aparece sob a forma animal, com um sinal de cabelo branco, em forma de cruz na testa. O Negro bate-lhe muito, mas, ao que parece não a fere com a faca. Teve medo, como ele próprio confessa. Raia o dia e a mula foge em direção à igreja.

O ruído que se ouve agora, através da música, é o de uma parada brusca de cascos em disparada.

E a Mulata surge. [...] está irreconhecível. Os cabelos desganhados caem-lhe sobre os ombros, o rosto meio equino (o que significa que o encanto começou a ser desfeito), [...] está todo cortado de chibata e os ombros nus mostram sangue ainda vivo. (FILHO, Hermilo, 2002, v.I, p.236, interpolação nossa).

Borba Filho reitera, portanto, o mito popular de que basta causar na mula algum ferimento, tirando-lhe o sangue, nem que seja, no dizer de Cascudo (1992, p. 495), com um alfinete para desfazer o encantamento. Para além deste tipo de desencanto, dependendo da versão e do local da lenda, é necessário que alguém dotado de muita coragem tire o freio que a mula traz na boca, só assim, ela retomará a constituição humana.

O mito da mula-de-padre tem relação direta com outro: a morte como castigo divino. Antes, porém, de a Mulata-mula-de-padre sucumbir por completo, a morte alegorizada nas beatas empreende uma espécie de balé, que nos remete para a dança macabra medieval.

Segundo Lázaro Carreter (1965, p. 80), as danças da morte surgem na França, na Idade Média, como representação plástica do poder igualitário da Morte: ela dança com pessoas de diferentes classes sociais – do bispo ao padre, do rei ao súdito. Anteriormente das representações plásticas, havia um baile propriamente dito, que lhes serviu de inspiração, além de inscrições literárias, muitas vezes dialogadas, que podiam ser representadas.

O códice b. IV 21, pertencente à Biblioteca do Escorial, contém uma dança da morte de origem castelhana, mas já, ao que parece, fruto de uma transculturação, que se inicia com um breve prólogo, no qual a morte recorda a todos a brevidade da vida. Depois,

vai chamando o papa, o imperador, o cardeal, o rei, o patriarca, o duque, o arcebispo, o condestável, o bispo, o cavaleiro, o abade, o escudeiro, o deão, o mercador, o arcediogo, o advogado, o cônego, o médico, o cura, o lavrador, o monge, o usurário, o frade o porteiro, o ermitão, o contador, o diácono, o subdiácono, o sacristão, o rabino, o alfaqui, o santeiro e, por fim, todos os que não nomeou, mas que, sem nenhuma desculpa, devem entrar na dança. (LÁZARO CARRETER, 1965, p.83).

A beleza e a juventude estão presentes na dança, pois a chamada ao papa vem precedida do bailado de formosas donzelas. Mas a Morte lhes vai oferecendo feiúra no lugar de beleza, nudez ao invés de ricas roupagens, sepulcros no lugar de palácios, comidas repugnantes no lugar de manjares deliciosos. Tudo isso confere ao poema um cunho de terror, sem nenhum resquício da mensagem cristã da redenção pelo Salvador. E não há menção de que as donzelas tenham sido pecadoras. Lázaro Carreter (1965) considera que, apesar das possibilidades dramáticas do texto (às vezes, surgem nele formas de apresentação das personagens), essa dança da morte castelhana é um poema.

Sob a forma dramática, vemô-la em Gil Vicente, nos autos das *Barcas*, com a Morte substituída pelos barqueiros, que chamam pessoas de diferentes classes sociais e a presença da Redenção encarnada pelo aparecimento do próprio Cristo.

No Teatro brasileiro contemporâneo, podemos encontrar um rastro. Borba Filho, no *Auto da Mula do Padre*, insere o “balé das beatas”, que antecede a morte da Mulata, recém-devolvida à sua condição humana (embora ainda com o rosto guardando marcas da assombração que foi). Essas mulheres, que não falam, mas gesticulam, cochicham e se movem de um lado para o outro, ora juntas, ora em duplas formando um só grupo, impedem a Mulata de voltar a procurar o Padre, em sua casa e na igreja, ocasionando a sua morte:

Como possessas, as **Beatas** dão um grito de alegria, de amor em vitória. De ódio também e lançam-se contra o corpo como cachorras esfomeadas. Não tocam nele, mas suas evoluções em volta da morta indicam que estão no domínio completo de suas forças. Enquanto bailam, o galope começa forte e vai-se afastando cada vez mais, até desaparecer. É a morte completa do encantamento. (FILHO, Hermilo, 2007, v. 1, p. 237, negrito do auto).

É na condição de mortal que a Mulata surge inanimada na última cena, quando o Padre lhe reza (rá) o corpo (o uso do tempo futuro se deve ao próprio Borba Filho, que não indica tal situação como obrigatória em cena), o que sugere o ritual de encomendação,

previsto pela Igreja Católica, antes das exéquias e que tem por objetivo pedir a Deus que receba aquela alma.

É verdade que a peça não contempla o fundamento da dança da Morte — a finitude da vida para todos, pois só a Mulata morre. A possibilidade de redenção, divulgada pelo Cristianismo, pode ser entrevista quando da aparente sugestão de o Padre, na cena final, encomendar o corpo. Mas a dança das beatas, com suas sombras e a morte da Mulata, a punição para a pecadora, não deixam de ser uma transposição do motivo medieval para o Teatro contemporâneo brasileiro.

Outro rastro da dança da morte na dramaturgia brasileira contemporânea pode ser lido, como se verá mais pormenorizadamente adiante (4.2.4), no *Auto da Compadecida*. Aí Ariano Suassuna coloca em cena, como nas *Barcas* vicentinas, a morte e a apresentação de representantes de várias classes sociais (padeiro, mulher do padeiro, padre, bispo, sacristão, cangaceiros, senhor de terras) ao demônio e a Cristo e Nossa Senhora (a *Compadecida*).

Também os sucessivos encontros de Severino com a morte, ao caminhar do interior para o litoral, na peça de João Cabral de Melo Neto, podem ser lidos como uma releitura da dança da morte. Embora os mortos não se apresentem simultaneamente, numa espécie de júízo ou julgamento *post-mortem*, Cabral mostra que a morte atinge todos, o que é sempre lembrado em vários momentos da peça.

#### 4.2.2. *Os salvadores da Pátria: Cristo sertanejo e o Ateu samaritano*

*O Bom Samaritano* escrito, em 1965, é um mistério popular em um único ato, por Hermilo Borba Filho. Contudo, a Civilização Brasileira lança a peça, em primeira edição no ano de 1976, *in memoriam* ao dramaturgo. Agora, não se trata mais de um texto para ser representado exclusivamente, mas de um entreccho dramático encaixado no discurso novelístico de *Os ambulantes de Deus*. Como forma adaptativa ao novo contexto, Borba Filho altera o título do auto para *Quem é rico morre inchado* e promove mais outras modificações, de por menor, sem prejuízo do seu tema-núcleo: prisão, crucificação e redenção de Manuel de Tal – o Cristo do sertão amparado por um Ateu nordestino.

Somente em 2007, o mistério volta ao mercado editorial, numa publicação inédita da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), intitulada *Hermilo Borba Filho-Teatro*

*Selecioneado*, dividida em três volumes em homenagem aos noventa anos do aniversário do escritor. Na verdade, esse trabalho dramaturgico de Borba Filho foi aos prelos devido à Leda Alves (viúva do escritor) que, juntamente com Luís Augusto Reis (pesquisador e professor da UFPE), tomou a iniciativa de coligir 12 peças, consideradas mais relevantes do acervo legado pelo palmarense.

Através dessa peça, o leitor-espectador é levado a (re) memorar a tradicional e trágica História de Jesus desde o beijo no Jardim, passando pelo interrogatório do Sinédrio e do Pretório de Pilatos, até a consumação de sua morte no monte do Calvário. Todavia, um Ateu-Samaritano vem ao amparo do Cristo brasileiro e tira-o de um poste em que estava amarrado, em franco resgate da Parábola *o Bom Samaritano* (Mt 22.34-40; Mc 12. 28-34; Lc 10. 25-37) que será recontada, criticamente, por Manuel de Tal. O ato fraterno do Ateu alegoriza a compaixão e a misericórdia, revelando o fundamento e sentido mais profundos das Sagradas Escrituras: o amor a Deus em primeiro lugar, acima de tudo, e ao próximo. O auto, portanto, (re) funde duas narrativas bíblicas, adaptadas a uma especificidade histórica do Brasil moderno: o Regime Militar, desencadeado pelo golpe de 1964, em que o Marechal Castelo Branco assumiu a Presidência da República até 1967.

#### 4.2.2.1 Súmula entrecruzada

No entrecruzamento dos episódios bíblicos, o sacrifício do Cordeiro – alegorizado no martírio de Manuel de Tal – representa o cumprimento do que foi profetizado nas Escrituras Sagradas (Antigo Testamento, principalmente) e ratificado por Cristo (no Novo Testamento), sobretudo na oração que esse fez antes de ser preso (Jo 17. 1-26), naquela noite no Getsêmani. Todavia, a prece de Manuel de Tal só tem razão de ser depois de sua libertação e vem integrada aos versos finais da peça. Tanto em um caso quanto no outro, a oração tem um significado teológico muito profundo: a aproximação humana de Deus, o que altera essencialmente a visão sobre as coisas, os conflitos e as pessoas.

Com base nessas prerrogativas, Borba Filho (re) constrói as cenas da prisão e da crucificação sem, no entanto, retratar, de modo explícito, os fatos prenunciadores daquela noite de Quinta-feira Santa, como se viu em *a História de Deos*, de Gil Vicente, e que se verá, no último ato, de *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna.

Se, no contexto bíblico, o Jardim configura-se o lugar histórico do início da Paixão, onde Judas revela aos soldados e guardas do Templo a face humana de Jesus de Nazaré, na versão nordestina, uma praça ambienta o cenário. Por ela Manuel de Tal é arrastado e, em seguida, preso em um poste, no qual ele sucumbe às torturas sofridas, conforme indica a rubrica: “A cabeça do torturado pende sobre o peito” (FILHO, Hermilo., 2007, v. III, p.185).

Pelo discurso retórico e mítico-simbólico dessa rubrica, há uma remissão direta à imagem de Cristo ao render-se à morte, depois daquele suplício corpóreo (Mt 27. 45-56; Mc 15. 33-41; Lc 23. 44-49; Jo 19. 28-29). Outra reminiscência imediata deste fato histórico, passado no Gólgota, assenta na cena em que Manuel de Tal pede ao Burguês para saciar-lhe a sede e, em seguida, clama por socorro ao Político. No entanto, se ao Cristo é dado a beber vinho por um soldado (Jo 19. 28-29), a Manuel de Tal nega-se qualquer tipo de refrigério (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p.187-188).

Os perseguidores de Manuel de Tal esquivam-se do amparo fraterno e solidário sob pretextos diferentes, assim como aconteceu ao seguidor de Cristo: o apóstolo Pedro, que, por três vezes, nega conhecê-lo por medo da represália romana (Mt 26. 69-75; Mc 14. 53-54, 66-72; Lc 22. 54-62). De modo idêntico, a covardia humana é alegorizada tanto em relação a Jesus quanto a Manuel de Tal. Assim, não é de se estranhar que o Burguês alegue que poderá ser processado caso ele descumpra uma ordem do sargento Ivo Pancada-Mole – responsável pela prisão daquele infrator e de sua amarração ao poste. Além do mais, acrescenta o tal Burguês: a recompensa prometida por Manuel de Tal não “tem graça”, ou melhor, não tem valor de barganha (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p.187), portanto, não vale a pena envolver-se naquela situação. O Político apresenta um discurso dogmático e contraditório, dizendo-se um cumpridor das leis democráticas e um trabalhador a serviço do povo sofrido e não de uma única criatura. A Dama Caridosa, que a tudo assiste sem piedade, endossa tais posturas desumanas ao afirmar que (eles e ela) não podem correr o risco de se comprometerem com aquele traidor.

Diferente de Jesus – que morre em seguida ao provar o vinho – Manuel de Tal implora novamente por água. Agora, ele se dirige ao Oficial da “bela companhia” que saiu do quartel por causa daquela agitação toda na praça (Filho, Hermilo, 2007, v.III, p.189). Semelhante ao sargento, o Oficial vangloria-se de sua brutalidade, ironicamente, associada à boa educação, bondade e à caridade. Em seguida, ele prova sua intolerância e, pelos

cabelos, faz erguer a cabeça de Manuel de Tal, ao que pergunta: “\_ Que fizeste, sacripanta?”. Aquele, porém, nada responde e diz-lhe: “\_ Dê-me água, meu senhor” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p.190). Ao ouvir isso, a Dama Caridosa intervém e mostra-se muito cruenta e por demais intrigueira, pois revela ao Oficial o motivo de Manuel de Tal estar ali amarrado no poste: “por declarar que não come/ que o povo passa fome” (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 190).

Além disso, ela instiga o Militar a colher uma informação importante, no rito processual do julgamento: o nome de batismo do preso. Com isso, certifica-se a identidade do infrator. O Oficial endossa o pedido e interpela Manuel de Tal que se diz da Redenção, conforme o batizou Padre João e, de imediato, queixa-se de que não mais suporta aquele sofrimento. Jesus, também, passa por um rito semelhante ao ser questionado pelo Sinédrio sobre a sua condição de Messias e de Filho de Deus (Mt 26. 57-68; Mc 14. 53-65; Jo 18. 19-24; Lc 22. 66-71). Da mesma maneira, Pilatos interroga-o na intenção de confirmar as acusações imputadas pelos Chefes dos sacerdotes e os Mestres da Lei (Mt 27.1-2; 11-14; Mc 15. 1-5; Jo 18 28-38a; Lc 23. 1-12). Ironicamente, a pergunta de Pilatos a Jesus será transformada em epitáfio, posto na cruz: Esse é Jesus, o Rei dos Judeus (Mt 27. 32-44; Mc 15. 21-32; Jo 19. 17-27; Lc 23. 26-43).

Notamos, portanto, que a retaliação cruel a Manuel de Tal, no século XX, e a Cristo, há dois mil anos, é exatamente a mesma, ainda que em circunstâncias diversas. Ambos são levados a um inquérito débil e torturante e a um julgamento injusto e forjado cuja sentença é a morte. Segundo o Evangelho de São João 19. 28-29, prenuncia-se a morte iminente de Jesus quando ele se diz com sede. Ao beber o vinho, em Cristo cumprem-se as profecias das Escrituras Sagradas, conforme antevê, por exemplo, o Rei Davi no Salmo 22. No mistério, embora Manuel de Tal implore por água, duas vezes, numa retomada do mito bíblico, o pedido é ignorado, sem que se complete o sinal da Aliança com Deus, num evidente egoísmo humano – ainda mais acirrado – em se tratando do foro político, social e econômico. A morte, portanto, de Manuel de Tal não é explicitada, mas sugerida pela imagem da Deposição, do convite à Ceia (comer) e ao descanso, metaforizado no dormir, bem como da alegria (sorrir) após o sofrimento, simbolizado pelo choro (FILHO, Hermilo, 2007, v.III, p.197).

É muito curiosa a forma com que se faz a representação da Morte de Manuel de Tal, por conseguinte, do povo brasileiro. Borba Filho consagra ao Ateu um cariz profético,



pelo qual se revela a condição humana e espiritual dos algozes do transgressor. Sobre esses recai a velhice, porém, simultaneamente, todos são renovados por conta dos vários nasceres e batizados, o que metaforiza a Ressurreição do Homem pela morte de Cristo.

Com isso, o vínculo cristão que foi quebrado, também, pela Igreja – representada pelo Padre Capelão e pelo Sacerdote da Parábola, é restabelecido justamente por um homem que não crê nem em Deus nem no Diabo, sendo, curiosamente, um defensor da justiça e do trabalho honesto, além de se mostrar muito generoso e solidário. Pela voz divinal do Ateu, reafirma-se a necessidade do nascer e morrer em Cristo e com Cristo, para que se permaneça em comunhão com Deus, em nítido cumprimento às Leis das Escrituras, sobretudo ao que tange aos dois primeiros mandamentos.

Se o sacramento do batismo é um caminho para se reconhecer e renovar a Aliança com Deus, a Eucaristia, por sua vez, nos coloca em contato direto com o Pai pela Hóstia Consagrada. Na peça, os sacramentos são convocados como figurações estéticas da prenumeração da Morte de Manuel de Tal. Nesse sentido, explica-se o convite do Ateu a Manuel de Tal, para juntos, irem para casa e lá cuidarem daqueles ferimentos, saciarem a fome, bem como descansarem e divertirem-se. Com efeito, (re) afirma-se não só o ato samaritano, mas também se evoca a Última Ceia, numa inversão imagética daquela cena bíblica, em que Jesus repartiu o pão e deu aos seus discípulos na Festa de Páscoa.

Assim, preparados corpo e espírito, Manuel de Tal transfigura-se e, com voz suave e firme, relembra a Parábola de *O Bom Samaritano* contada ao Doutor da Lei em resposta a uma pergunta capciosa feita a Jesus. A brandura dos versos vai ganhando um tom severo e satírico na medida em que demonstra a falta de compaixão daqueles dois indivíduos (“Padre medroso” e o “Levita”) que passaram ao largo daquele Homem – ferido e roubado – quando descia de Jerusalém para Jericó, num ato omissivo de socorro. Fato lançado por Manuel de Tal aos espectadores para mostrar-lhes a incoerência do discurso entre dizer-se Cristão e Ser verdadeiramente um.

Se, na contraluz dos afetos autênticos, a brutalidade, a indiferença, a truculência e o desamor do Homem para com o Messias ou com o Salvador da Pátria são condutasacrônicas e alegóricas, a metáfora da negativa em saciar a sede de Manuel de Tal expressa um distanciamento histórico entre a Profecia bíblica e o Protagonismo político e social do povo frente a elite dominante de nossa época.

Mas, por que justamente o ápice da História de Cristo – sua morte redentora – não corresponde ao ocorrido com Manuel de Tal? Ora, estamos diante de duas realidades distintas: a histórica e factual e a literária. Se os fatos relativos à vida e à morte de Jesus são inalteráveis, no espetáculo, todos os episódios são pautados na criatividade imaginativa de Hermilo, possibilitada, é claro, pela conotação do discurso artístico.

Melhor dizendo, coube ao escritor o arbítrio de ficcionalizar a realidade imediata ou remota e, a partir disso, (re) construí-la a seu bel prazer, propósito e conhecimento. Sob esse ponto de vista, a Linguística Textual corrobora o nosso argumento, uma vez que, na produção de um texto, seja ele de que natureza for, participa a intencionalidade discursiva, que mantém uma relação estreita e direta com a aceitabilidade do interlocutor, promovendo a textualidade. Assim considerando, Borba Filho afeta a transposição literal da Tradição bíblica para o campo dramatúrgico com um objetivo: atualizar o mito bíblico e o fato histórico, com base em outro contexto: a Ditadura Militar, vivenciada por ele e pelo público leitor e espectador brasileiro, em especial, o do Nordeste na segunda metade de 1960.

Consequentemente, a alteração empreendida por Borba Filho, na cena da morte, põe-nos em contato com um outro tipo de Cristo: um ativista que anda a distribuir panfletos contra a fome e miséria popular numa praça pública. Agora, submetido às torturas do poder censório dos militares que a todo custo visa cassar e aplacar a consciência e a voz do povo. Por isso mesmo, Manuel de Tal incarna a figura de Salvador da pátria, mas que, por si só, não é capaz de assumir e cumprir tal papel.

Dessa forma, se conjugarmos os atos do Ateu com o seu discurso altruísta, temos uma representação simbólica e alegórica de uma sociedade mais humana, mais justa e equitativa. Consideremos os versos:

Vamos lá camaradinha,  
Vamos pra nossa casa  
Pra tratar dessas feridas.  
Depois de tratar, comer,  
Depois comer, dormir  
Depois de chorar, sorrir. (FILHO, Hermilo, 2007, v.III, p.197)

Além disso, o Ateu guarda em si um simbolismo ambíguo e contraditório. Ele é, ao mesmo tempo, aquele que não crê “nem no Cão” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p.196), mas que se apieda de um cristão, amparando o Filho de Deus, tomando-o sob sua proteção e cuidados, salvando-o do Poste – uma cruz mais econômica. Não há dúvidas, nesse ponto,

de que o Ateu é a imagem arquetípica de Deus que deu seu único filho em benefício da Humanidade. Mas depois, ressuscitou-o e levou-o consigo para sua morada celestial (Mt **28**. 1-15; Mc **16**. 1-8; Jo **20**.1-10; Lc **24**. 1-12). A atitude do Ateu expressa na rubrica, também, encarna o gesto piedoso de Verônica<sup>75</sup> (em latim, e, em grego, *Berenike*) ao tirar o véu e enxugar o rosto de Cristo.

A união fraterna estabelecida entre Manuel de Tal e o Ateu, agora, residentes na mesma casa, como se fossem da mesma família, também resguarda outras figurações. Nela, consubstancia-se a utopia do comunismo enquanto um tipo de vivência e de ordenamento social em que as diferenças seriam abolidas. Mas, o que há no texto a permitir tal assertiva?

O termo camarada dado em apelido afetivo para Manuel de Tal e irônico para as demais personagens pelo Ateu advém do uso profuso pelos comunistas, depois da Revolução Russa, em 1917. Ainda hoje, a palavra é adotada por alguns partidos políticos, como sinônimo de companheiro ou de correligionário. Trata-se de uma abordagem amistosa com forte apelo político e ideológico que encerra o sentimento de igualdade entre os homens. Caso contrário, aparecem a violência, as guerras, a fome e aquela exploração perversa de que nos fala Plauto (254-184 a.C.), em *Asinaria*: "*Lupus est homo homini non homo*", popularizada por Thomas Robbes, no século XVII.

Assim, a alcunha “camaradinhas” dada pelo Ateu a todos indistintamente remete-nos, não só para o comunismo, mas também para o proletariado em sua configuração metonímica de classe explorada e humilhada pela elite burguesa, naquele tempo ditatorial. Isso nos leva àquele questionamento sobre o porquê da diferenciação dos textos quanto ao episódio final da vida de Cristo entre os homens em relação à soltura de Manuel de Tal pelo Ateu violeiro.

No sentido metafórico, Manuel de Tal não poderia morrer como Jesus, pois isso representaria a suplantação de uma classe social (trabalhadores, pobres) pelos burgueses, bem como o extermínio total do sistema comunista pelo Regime Militar. Nesse sentido, Hermilo inverte os fatos e seus efeitos na última cena em que a Dama Caridosa, o Político e o Burguês aparecem. Retenhamos o momento:

---

<sup>75</sup> É de se ressaltar que os Evangelhos não fazem referência à Verônica. Temó-la, no Capítulo 7 do apócrifo “*Atos de Pilatos*”. Verônica ( nome latino) ou Berenike ( em grego) é conhecida pela Tradição como a mulher que, ao ver Cristo passar, tocou-lhe o manto. Por este gesto, ela foi curada de uma doença que a incomodava há anos. Estudos teológicos atestam que Verônica é a Berenice, filha de Herodes,

Vocês ficando mais velhos  
E depois se renovando,  
Tornando a nascer dez vezes,  
Todas as dez se batizando,  
Todas as dez vindo brigar,  
Todas dez saem apanhando. (FILHO, Hermilo, 2007, v.III, p. 197)

Na Bíblia, dez são os Mandamentos do Senhor dados ao Profeta Moisés para ordenar socialmente o povo – eleito por Deus – para conquistar Canaã (Dt 5. 1-21). Como se lê nos versos, o mesmo número é usado, por quatro vezes, pelo Ateu ao se dirigir aos algozes de Manuel de Tal. Se pautarmos-nos nessa simbologia teológica do dez, o discurso do Ateu ensina que, somente pela renovação da Fé (Leis da Criação, das Escrituras e da Graça) em Cristo, alegorizada e confirmada nos vários nascimentos e batismos, é possível encontrar paz, justiça e equidade. Mas, “todas as dez vindo brigar”, a punição será exata e violentamente na mesma proporção (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 197).

Assim sendo, entendemos a referência à “briga”, como ato de transgressão, por consequência, a surra como castigo, um resgate metafórico da exortação de Moisés feita aos israelitas a obedecerem aos preceitos e ordenamentos divinos, após ser-lhe dada novamente as Leis das duas Tábuas (Dt 10. 12-22). Caso o pecado torne a ocorrer, a cólera de Deus será implacável como profetiza e ensina a Palavra:

Vede: proponho-vos hoje bênção ou maldição. Bênção, se obedeceres aos mandamentos do Senhor, vosso Deus, que hoje vos prescrevo. Maldição, se não obedeceres aos mandamentos do Senhor, vosso deus, e vos apartardes do caminho que hoje vos mostro, para seguirdes deuses estranhos que não conheceis. (BÍBLIA SAGRADA, 2014, Dt 11. 26-28, p. 226-227).

É muito interessante notar que a solenidade exortativa da Palavra de Deus, no caso a do Ateu, nos quatro primeiros versos, muda de tom se comparada ao último verso que traz para a cena a imagem da pancadaria. Essa conota o risível, pois lembra o *Bumba-meu-boi*. Ao que parece e sugere o texto, as três personagens (Dama Caridosa, o Político, o Burguês) saem do palco debaixo de surra (“Todas dez saem apanhando”), devido à relutância delas em aceitar a libertação de Manuel de Tal e a sua pregação contra a fome, a injustiça social, pelo “camaradinho” ateu (FILHO, Hermilo, 2007, v.III, p. 197).

Para além dessa representatividade doutrinal do número dez, podemos pensá-lo em outro sentido se considerarmos a natureza política do momento vivenciado por Manuel de Tal. Agora, a conotação do dez adquire caráter político, ideológico e jurídico, posto que

representa o período de proibição dos direitos políticos pelo Governo de Exceção ao instituir o AI- I, primeiro dos dezessete atos ditatoriais, por forma a coibir o Estado Democrático de Direito.

Nesse ponto crucial, Borba Filho estabelece uma diferença histórica e semântica entre o contexto bíblico e o literário ao instituir um símbolo localizado no Brasil, o Regime Militar de que são representantes alegóricos o Sargento, o Oficial e o Padre-Capelão e os aliados civis: a Dama Caridosa, o Político e o Burguês.

De modo original, estabelece-se uma estreita relação entre Estado com a sociedade civil, diga-se de passagem, opressora, corrupta e dissimulada. Além dessa aliança, a Igreja surge como conservadora, positivista, da ordem pública aliada ao poder instituído do governo totalitário. Tal cumplicidade vem metaforizada na atitude do Padre-Capelão ao considerar Manuel de Tal, “um agitador” (Filho, Hermilo, 2007, v.III, p. 192), no sentido de reiterar e ratificar a imputação estatal que lhe foi feita de indivíduo subversivo.

Com essa disposição da Igreja a serviço do Estado, Borba Filho remete-nos imediatamente para as relações políticas entre o Clero e a Nobreza na Idade Média, objetivando manter os servos nos seus devidos lugares, na base periférica da pirâmide social do Feudalismo. Todavia, no mundo moderno, impera o neoliberalismo. Na parte inferior da sociedade capitalista, estão os pobres e miseráveis, representados por Manuel de Tal e pelo Ateu, ao passo que, nas camadas superiores, encontra-se a elite burguesa: o Sargento, a Dama Caridosa, o Oficial, o Político e o Padre.

Na realidade, Borba Filho dinamiza o fenômeno histórico dentro do contexto dramático. E, com isso, opera-se uma ressignificação da história bíblica e humana pelo deslocamento das coordenadas temporais e espaciais, sem que haja prejuízo do caráter doutrinador e moralizante da peça. Com efeito, coexistem na peça os dois grandes gêneros do teatro religioso medieval: o mistério e a moralidade político-doutrinal. Quanto ao milagre, não o temos em termos de forma estruturante, mas colhido no percurso dos fatos representados. Se tomarmos a imagem da descida do poste, como um ato miraculoso, proporcionado pela extrema e profunda bondade do Ateu, tocador de viola, que intervém em favor da súplica de Manuel de Tal, temos um traço caracterizador daquele gênero específico. Assim sendo, *O Bom Samaritano* é uma peça teatral do tipo entrecruzada.

#### 4.2.2.2 Quando a praça não é do povo

A praça pública, onde decorrem as cenas de *O Bom Samaritano*, guarda um sentido mais amplo do que possa parecer: de um cenário, apenas. Se considerarmos que, na Idade Média, as representações teatrais, tanto religiosas quanto profanas, muitas vezes eram realizadas nas praças dos mercados, nos pátios dos castelos, nas ruas, de modo geral, a praça samaritana, sem dúvida, converte-se num *locus* medieval. Mas, Hermilo não para nessa simples retomada. Na verdade, o curioso reaproveitamento da praça como espaço estético, seja como cenário moderno ou como palco medieval, assume mais outro significado: o de espaço simbólico e representativo do Jardim de Getsêmani, do Sinédrio Palestino e do Gólgota.

Por esse polissimbolismo da praça, tornamos a uma particularidade da Tradição medieval de que nos fala Mikhail Bakhtin (2008, p. 78): “o Estado e a Igreja eram obrigados a fazer concessões maiores ou menores à praça pública, a contar com ela”. Nesse aspecto, o sério e o jocoso rigorosamente coexistem. Se por um lado, a praça nordestina serve de cenário para interdição de um indivíduo transgressor à seriedade autoritária do Estado e, por extensão, repressora das manifestações do povo; por outro lado, é a praça o reduto disseminador da desordem, da festa, do riso, do interdito, do não oficial, o que é sugerido nas falas do Padre Capelão sobretudo, numa clara retomada do *Bumba-meu-boi*, sendo reforçada pela acusação do Oficial.

Por conseguinte, entendemos melhor o motivo injusto da prisão de Manuel de Tal. Embora torturada, a personagem demonstra sua consciência, tendo em vista que canta os instrumentos provocadores de sua dor, mas ineficazes para mudar-lhe a opinião. Assim, Manuel de Tal, canta:

Pois voa, meu caboré,  
Penera, meu gavião,  
Palmatória quebra dedo,  
Palmatória faz vergão,  
Quebra ossos, quebra a carne,  
Mas não quebra a opinião! (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 195)

Nesse canto, o voo do caboré aliado ao ato de limpeza (penera) do gavião revela a dimensão da liberdade do pensamento humano que se não dobra às pancadas e resiste ao sofrimento. Ainda que castigada, a consciência da personagem mantém-se, não sendo

atingida pelos golpes de tortura corpórea. Em contrapartida, o Oficial afirma a continuidade do martírio, dizendo: “Agitador bexigento!/Vou buscar a minha escolta/prá torcer seu pensamento! (Sai.)” (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 195)

Esse terceto demonstra que a força militar – simbolizada nas figuras violentas do Oficial e do Sargento – alegoriza a censura institucionalizada das expressões populares. Com certeza, a tortura deveria impingir outra opinião de Manuel de Tal, como também, deveria alterar a dos demais indivíduos como o Ateu, dispostos a contrariar a ordem e o progresso do país, diga-se de passagem, configurada em emblema positivista consagrado na bandeira nacional. No entanto, a força bruta do Estado e da Igreja não sobrepuja a consciência humana individual.

Com efeito, sobre o protagonismo de Manuel de Tal, recai um duplo simbolismo de natureza histórica e alegórica, metaforizado na voz do povo e de sua cultura – interdito e proibido de manifestar-se de forma plena, seja no âmbito público ou privado. Todavia, não se vergará aos ditames de um poder arbitrário e autoritarista, ainda que passe por tormentos e torturas. Por isso mesmo, nada mais expressivo e autêntico do que o canto da transgressão entoado por Manuel contra o direito consuetudinário que – forjado e imposto pelas normas militares (Sargento e Oficial) – tem o apoio da Igreja (Padre-Capelão) e da sociedade civil elitista (Burguês, o Político, a Dama Caridosa e o Coro).

Nesse caso, a sátira é duplamente qualificada. Primeiro, evidencia-se a crítica sociológica em que se revela a fome popular divulgada por Manuel de Tal. Segundo, opera-se uma criticidade sutil, mas não menos severa, à censura da Arte popular que se efetivou por várias iniciativas do Governo de Exceção, entre as quais, destaca-se o Ato Institucional número 5 (AI-5). Por esse dispositivo legal, foram tirados de circulação jornais, livros ou quaisquer tipos de obras e, também, pessoas contrárias à ideologia, à norma e à política do Regime, no que se incluíram vários intelectuais e artistas. Na peça, isso é nitidamente demarcado quando o Oficial atribui o codinome bexigento ao agitador Manuel de Tal. A palavra remete-nos imediatamente para os espetáculos do *Bumba-meu-boi* e da pancadaria, geralmente, administrada pelos negros Mateus e Bastião nos demais atores da roda, sendo as bexigas os instrumentos utilizados.

O enfoque crítico denotado na revelação pública e denunciativa de Manuel de Tal demonstra o rompimento do indivíduo (simples e pobre, mas ciente) com a ordem preestabelecida. Por isso, é-lhe cerceado o direito ao exercício de sua cidadania, seja em que

âmbito for. Novamente, a Tradição bíblica é recuperada em sentido articulado com a História. Manuel de Tal é o Cristo preso, condenado à Cruz por “agitar” as multidões e dizer-se filho do Altíssimo, além de ser a sinédoque da humanidade hostilizada pelos poderes instituídos.

Além disso, Manuel de Tal simboliza o Ser ultrajado em sua dignidade e liberdade individual, totalmente desprotegido pelo Estado e pela Igreja, sendo de modo aparente apoiado pelo Coro que, assim, intervém em dois momentos:

Senhor padre capelão,  
dance bem nesta função,  
vá tirar suas esmolas  
pra você e o sacristão. (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p.192)

No entanto, a voz popular ridicularizada e descaracterizada do Coro, que incita a violência contra Manuel, adquire novo significado se interligada com a fala repetida do Padre Capelão:

Olá, bela companhia  
De Caruaru,  
Aguardente de cana  
Só com caju.  
Bate negro do diabo  
Neste cururu. (FILHO, Hermilo, 2007, v.III, p.192)

Estamos nos referindo à arte popular do *Bumba-meu-boi*, mais uma vez, convocada para a cena. Se, no espetáculo do *Bumba*, o Padre é chamado pelo Capitão para confessar a figura fantástica do morto-carregando-o-vivo, no mistério, ele vem cumprir uma ordem do Regime Militar, ao qual se integra, e deve confessar um agitador. Dessa maneira, entre a seriedade da perseguição da elite burguesa, das denúncias das desigualdades e injustiças sociais e das intervenções do representante da Igreja, há uma tensão entre a sátira e a comicidade.

A fala do Padre, diante da intimidação das palavras do Oficial rompe com a seriedade do assunto e instala o cômico de situação, pois assim como no *Bumba-meu-boi*, o pároco diz sentir uma frieza debaixo da batina. Fato indiciador de sua fraqueza, covardia e indiferença frente a um fato que ele, como pastor da igreja, deveria manter-se na defensiva dos humildes e fracos. Em contrapartida, na voz solene de Manuel de Tal, a dimensão lírica e teológica é retomada em tom doutrinal e irônico: “E vós sois o sal da terra/E vós sois a luz do mundo!” (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 194).



Com esses versos, Manuel de Tal impõe-se à falsidade da suposta pregação do Padre-Capelão, lembrando-lhe sua verdadeira missão. Nessa crítica, acentuadamente carregada de ironia sarcástica, Borba Filho compulsa e (re) contextualiza o mitema bíblico, associado à função teológica e social dos discípulos, além de resgatar na unidade do mito do *Bom Samaritano*, a figura do Sacerdote que passa de largo ao ver o homem caído, após o ataque de salteadores. O Padre-Capelão, na verdade, encarna aquele homem de função cristã, mas indiferente ao sofrimento alheio. Por isso, o Padre-Capelão, embusteiro, desculpa-se para o público:

Quem me vir aqui dançado  
Não pense que fiquei louco,  
Não sou padre, não sou nada,  
Virei secular há pouco (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 194).

Pelas negativas, enfatiza-se o caráter anticristão do Padre-Capelão. Nesse novo repertório dramático, a função do pároco é seguir as ordenações do regimento de que faz parte. No caso, o Padre-Capelão não foge à regra do papel que lhe compete, naquele ato de confissão, pois ironicamente a Igreja auxilia no arrependimento dos pecados dos condenados. Entretanto, por saber da injustiça cometida pela truculência desmedida do sistema, o Padre-Capelão demonstra medo diante do próprio pecado, não auxiliar, como reza a Palavra de Cristo, os aflitos, dando-lhes o devido perdão. A vida humana, no caso, tem valor secundário e sua validade depende da obediência fiel ao convencionalismo imposto.

Embora a figuração do Padre-Capelão esteja direcionada para o exercício da função militar, não podemos nos esquecer de que Borba Filho compõe a sua cena com base na repetição literal da fala do Padre do *Bumba-meu-boi* dita ao Capitão daquele espetáculo, ao fazer a confissão do morto-carregando-o-vivo. Essa retomada compulsória de parte do *Bumba-meu-boi* afeta relativamente aquilo que vimos tratando de renovação formal da Tradição, porque Borba Filho nada altera; ele apenas transcreve o episódio para o seu auto. Todavia, a originalidade dessa parte textual não se perde por completo, tendo em vista que o escritor consegue (re) contextualizar a cena da confissão mediante a história de Cristo. Melhor dizendo, a história deixa de ser individualizada e alcança a dimensão universal. Trata-se da vida de Cristo, Manuel da Redenção, como se denomina a personagem ao ser indagado pelo Oficial pelo “seu jamegão” (sobrenome).

Há, portanto, uma fusão de duas histórias mediante um processo de reelaboração de imagens e de temática. Borba Filho une o mito bíblico com a cultura popular do espetáculo. Se o morto-carregando-o-vivo passa pela confissão por se tratar de uma figura fantástica, provocadora do medo e do pavor de todos, mas cômica, Manuel de Tal é sério, ente maravilhoso, que deve se confessar porque a Lei, assim, determina. Ao Padre-Capelão compete conferir ao condenado o direito ao último ato cristão: confessar os crimes cometidos, arrepende-se deles e perdoar a seus ofensores. Entretanto, Borba Filho não perde a oportunidade de instaurar o cômico em uma circunstância tão séria. Por isso, talvez, ele tenha preferido reproduzir parte do conteúdo do *Bumba-meu-boi*, uma vez que se provoca, com isso, uma aproximação do público com aquilo que se deseja representar e também divertir.

Dessa forma, altera-se significativamente o núcleo temático desenvolvido. No entanto, dinamizam-se os polos dramáticos. Se o cômico inicia e termina nas ações do Padre-Capelão, o lirismo expressa-se na voz de Manuel de Tal, que passa por uma sessão de julgamento muito diferente daquela que os Evangelhos nos contam. Se, por determinado tempo, Jesus permanece calado diante da Corte Suprema (Mt 26. 57-68, Mc 14.53-65, Jo 18.12-37; Lc 22. 63-71) não reagindo as suas acusações, no *Bom Samaritano*, Manuel de Tal rebate, de imediato, a atitude do Oficial. Além disso, por diversas vezes, ele demonstra sua fragilidade e condição humanas: implora por água e pela complacência de seus antagonistas.

Nesse procedimento literário, Borba Filho respalda-se no entrecruzamento de temas e de motivos. Com efeito, as Histórias de Deus e dos homens fundem-se e confundem-se para dar lugar a uma composição estética: o auto nordestino. Daí, compreende-se que, após a dissimulação do Padre-Capelão, diante do Cristo sertanejo, entra em cena o Oficial – duplicação do Capitão do *Bumba-meu-boi* – e reverbera:

Senhor padre capelão,  
terminou sua missão.  
eu sou patente importante,  
só aprendi a matar,  
fazer a ponta da faca,  
limpar fuzil, disparar,  
só sei fazer pontaria  
e ver o bruto embolar. (FILHO, Hermilo, 2007, p. 194-195)

Nesses versos, Borba Filho recupera novamente o mitema da prisão de Cristo e de sua condenação no Sinédrio, acrescida dos gestos de insultos, de tortura e de intimidação,

que se seguiram após o julgamento final no Pretório. Mais uma vez, conforme indica a rubrica, o Oficial revela-se intolerante e desumano ao se dirigir a Manuel de Tal e ao esbofeteá-lo.

Diante da agressão, Manuel canta, reiterando o seu posicionamento opinativo, ao que reage o Oficial que, assim, esbraveja: “Agitador bexigento!/Vou buscar a minha escolta/prá torcer seu pensamento!” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p.195). Dito isso, ele sai de cena. De forma surpreendente e muito diversa do que se deu com Cristo, que a tudo suportou em silêncio, Manuel de Tal implora aos seus perseguidores: a Dama Caridosa, o Político e o Burguês, ali reunidos, que lhe tenham piedade e salvem-no se salvando. Ao invés da compaixão pedida, eles lhe insultam e confirmam o egoísmo humano com os versos do Burguês: “Em tempo de murici/cada qual cuide de si” (FILHO, Hermilo, 2007, v.III, p.195).

De repente, na praça, surge o Ateu – tocador de viola, destemido e justiceiro – que sai na defensiva do torturado, num enfrentamento declarado à sociedade repressora, por ele considerada “os camaradinhas” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p.195). Manuel de Tal, então, pede-lhe socorro. Prontamente, ele é atendido, sendo retirado do poste, sob protestos e insultos.

Consequentemente, pelas mãos do Ateu, numa imagem desdobrada de Simão Cirineu-voluntário, de Verônica e do Bom Samaritano, Manuel de Tal retoma a sua condição de Filho do Homem, sem mácula, sem quaisquer marcas e lembranças do martírio da Cruz-Poste. O Cristo dado em sacrifício ao bem da Humanidade, então, reconta, em versos, a Parábola do *Bom Samaritano*, numa reconfiguração do princípio fundamental ensinado pelas Leis de Deus: o amor a ele e ao próximo. Segue-se a isso, uma oração declamada, intercalada de versos declamados por Manuel de Tal em evidência clara à seca, à fome, ao que se contrapõe nos versos:

‘Não sirva a ninguém de espanto,  
mas tenho profetizado:  
quem é rico morre inchado!’  
Amém!, (FILHO, Hermilo, 1976, 121).

Embora Manuel de Tal seja uma espécie de caleidoscópio para o qual todas as ações dirigem-se, sendo o Cristo reincarnado, Borba Filho desmitifica o *epos* bíblico protagonizado no Gólgota. Em *O Bom Samaritano*, o sofrimento de Manuel é aplacado por um Ateu violeiro que defende “a justiça em qualquer lugar” (Filho, Hermilo, 2007, v.III, p.

196), enquanto, na História de Deus, o sacrifício do Cristo acolhedor, de verdadeira justiça redimiu o povo eleito de seu egoísmo e incredulidade.

Sob esse aspecto, é notável o intertexto do *Bumba-meu-boi* mediante as falas do Padre-Capelão e ao termo bexiguento, adjetivação proclamada para o agitador preso. Nesse sentido, Manuel de Tal representa as personagens típicas, Bastião e Mateus, que desferem bexigadas uns nos outros e nas personagens do espetáculo enquanto brincam na roda do *Bumba*, geralmente instalada nas ruas, nas praças e em outros locais públicos. Não podemos nos esquecer de que, na peneira militar, as expressões artístico-culturais passam pelo crivo censório, de modo semelhante, ao ocorrido no tempo da Inquisição. Poderíamos dizer que, ao tratar Manuel de agitador bexiguento, o Oficial estivesse condenando a manifestação festiva do povo? Não temos dúvida disso.

#### 4.2.2.3 Um mistério em plena ditadura

Do ponto de vista da estruturação da peça, *O Bom Samaritano* constitui-se em um mistério “condensado” a exemplo do que caracterizou o crítico português José Bernardes (2010) a *História de Deus*, de Gil Vicente. A brevidade textual vem dos quatrocentos e sete versos divididos em cento e nove estrofes, com predomínio de metrificação curta. Os versos são rimados, sem obedecerem a um padrão sistemático.

Semelhante aos autos de Gil Vicente, o texto hermiliano vem integrado por canções. Três delas compõem o mistério. A *Do Cinismo* é a primeira a ser intercalada cujo teor é:

[...]

‘Negócio sério é perdido,  
Ocasão faz o ladrão,  
Honra de mais é orgulho,  
Preguiça faz precisão.  
Quem for pobre que se quebre:  
O dinheiro é meu patrão. (FILHO, Hermilo, 2007, v.III, p. 188-189)

Subentende-se, nesses versos, a ironia hermiliana para demonstrar a indiferença dos ricos diante dos pobres, bem como a incredulidade da existência de Deus. Além disso, revela-se a concepção de que rezar para os mortos é ato inútil, pois o poder divino é ineficaz, menor que a natureza que cobre a tudo e a todos.

Por sua parte, a segunda canção – *Da Solidariedade* – exalta e aprova, de forma irônica, o feito “heroico” do Sargento Ivo Pancada-Mole ao prender Manuel de Tal. O ato é consagrado na voz do Oficial

Negro danado  
É o Macacão,  
[...]  
deu nesse homem,  
De palmatória,  
Já faz um dia  
que o diabo chora,  
[...]  
Bate em Manuel  
com precisão.  
tá certo, negro,  
bata no Cão,  
Bata em quem faz agitação. (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p.192-193)

Nas duas últimas estrofes, verifica-se a convicção do autoritarismo do Regime Militar, evidenciada na conduta do Oficial que endossa a prisão feita pelo Sargento Ivo Pancada-Mole, além de contribuir com a tortura de Manuel de Tal.

Ao som de tal cantiga, o Padre entra em cena. Todavia, de imediato segue outra cantoria <sup>76</sup>. O Coro, então, incita o vigário a executar, muito bem, a sua performance de dançarino e recolher esmola para si e para o sacristão, o Padre exalta “a bela companhia” e reforça o imperativo: “Bate, negro do diabo, neste jacundá”. (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 192).

Notamos, portanto, uma readaptação dos gêneros do Teatro religioso medieval para o contexto dramático nordestino. Nisso se sobressaem os mistérios cujas representações eram realizadas em várias jornadas ou ciclos, contendo, geralmente mais de mil versos. Por isso, a compactação da história em menos de quinhentos versos e a restrição do conteúdo da História de Deus cujo início apoia-se na crucificação simbólica de Manuel de Tal.

Nessa perspectiva, Borba Filho demonstra seu talento individual ao retrazar a história e estabelecer cruzamentos variados de imagens, de episódios e de estéticas, dentro de um plano literário, sem a obsessão da dívida com a Tradição e com os predecessores.

Assim, com base nas palavras de Tânia Carvalhal (2001, p.65), entendemos que Hermilo, como muitos outros escritores “revitaliza a tradição instaurada”. Então, “o texto novo, o que subverte a ordem estabelecida, o que impulsiona a tradição e obriga a uma

---

<sup>76</sup> Na peça, não há referência ao título do canto.

releitura desta, é o que se converte em ponto obrigatório e fundamental, não importando a localização em que se encontra no sistema literário”. (CARVALHAL., 2001, p. 65).

Enfim, em *O Bom Samaritano*, Hermilo Borba Filho inverte e recria os modelos estabelecidos. E, com isso, sem dúvida, promove uma (re) leitura da História de Deus e dos Homens, graças à interação dialética e permanente que se estabelece entre o presente com o passado, renovando-o em nova Tradição: a brasileira.

#### 4.2.3 A Donzela Joana- a guerreira do sertão

O apreço de Borba Filho por conteúdos e formas tradicionais, bem como o seu gosto de convertê-los à luz de uma estética modernizante, é bastante recorrente no conjunto de sua produção, tanto narrativa quanto dramática, a ponto de considerarmos o hábito uma marca estilística do escritor, como se pode ver pela sua frequente inclusão nos itens de que tratamos anteriormente.

Além desses, há casos como o *Auto-de-fé do Pavão Misterioso* em que o autor, além de dar a uma narrativa que nada tem do dramático o título de *Auto*, nomenclatura bastante usada na Idade Média, vai buscar uma história do cordel brasileiro em que estão presentes algumas situações tipicamente medievais, como a donzela encarcerada pelo pai na torre de um castelo, o amor cortês de um cavaleiro que a salva, num enredo em que convoca até Carlos Magno e os Doze Pares de França (verdade seja dita que estão presentes em vários folhetos brasileiros).

Nesse contexto de apropriação de histórias medievais, surge, no Teatro hermiliano, *A Donzela Joana*, texto dramático, escrito em 1964 e publicado em 1966, e que representa uma síntese do pensamento dramatúrgico de Borba Filho no que concerne ao direcionamento a seguir pelo Teatro popular desenvolvido no Nordeste. Conforme se evidencia o *Diálogo do Encenador*, a peça trata de “uma primeira tentativa de, partindo das sugestões dos nossos folguedos”, alcançar uma “nova forma de espetáculo, fundindo o autor e o jogo” (FILHO, Hermilo, 2005, p. 148).

As epígrafes da peça hermiliana – *Santa Joana*, de Bernard Shaw, do *Valeroso Lucideno*, de Frei Manuel Calado e da *La Pucelle d’Orléans*, de Voltaire, anunciam a fusão a ser operada no texto: Hermilo lê a história de Jeanne D’Arc, a donzela de Orleans, passada na França, no século XV, no contexto histórico brasileiro do século XVII. Melhor dizendo,

funde a guerra contra dos *armagnacs* franceses, a favor dos quais Jeanne D’Arc se colocou, contra os ingleses, com a dos “brasileiros” contra os holandeses, em Pernambuco.

Diga-se de passagem, que o tema da expulsão dos holandeses foi considerado pelo Romantismo brasileiro como assunto importante a servir de mote à criação literária, uma vez que apresentaria, pela primeira vez, um sentimento de nacionalidade, que unia negros, índios e brasileiros (esquecendo-se os românticos que o Brasil, àquela época, ainda era colônia portuguesa). São nesse sentido as palavras de Joaquim Norberto em “Considerações gerais sobre a literatura brasileira” (*Minerva Brasiliense*, nº 14, 15/5/1844), quando propõe substituir a ausência de uma Idade Média como a da Europa pelas lutas travadas contra os holandeses. Seguindo essa orientação, Luís António Burgain escreve o drama em verso *Fernandes Vieira*, e o próprio Joaquim Noberto de Sousa e Silva (1841) produz a narrativa *As Duas Órfãs*.

Na trasposição hermiliana, a camponesa Jeanne, que viu, ainda criança, os membros de sua família serem assassinados por soldados ingleses, quando Donrémy foi invadida; que teve visões em que São Miguel Arcanjo, Santa Catarina e Santa Margarida lhe apareciam e transmitiam mensagens de que entrasse para o exército francês, transforma-se em Joana. Assim, na peça de Hermilo, Joana é apresentada como uma pastora do cordão encarnado da tradição popular pernambucana, nascida no vale do Una, onde tem notícias da invasão holandesa<sup>77</sup>. Ela é religiosa como a francesa. São Miguel, vestido como um guerreiro pernambucano e Santa Catarina aparecem-lhe. (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p.32). Se a biografia da heroína francesa informa que, orientada pelos santos, a moça cortou os cabelos, vestiu uma armadura e combateu os borgonheses e os ingleses seus aliados, na peça pernambucana, investida pelos santos, Joana faz o mesmo quando os homens que guerreiam os holandeses dizem que “uma mulher em campanha / pode ser mais perigoso / do que as balas dos canhões” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p. 43). Para que as suas formas femininas não cativem os soldados e estes não tenham pensamentos fogosos, ela corta os cabelos, anda de olhos baixos ao passar pelos homens, promete rebaixar os ombros com o peso das armas, engrossar as mãos com o uso das mesmas, e manda fazer um gibão justo, bem apertado, que lhe encubra os seios.

---

<sup>77</sup> Joana começa cantando versos de um pastoril, que dizem assim: Sou cativa de Jesus/E seu amor me prendeu./Eu presa cativa, digo:/ quem ama Jesus sou eu ( FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 29)

Se a Joana francesa recorreu a Robert de Baudricourt, capitão dos armagnacs, para conseguir chegar até Chinon, onde estava o delfim (o futuro Carlos VII)<sup>78</sup>, a pastora brasileira apela ao Capitão João Redondo, homem de “boca suja”, para chegar até João Fernandes Vieira, português, senhor de engenho, e um dos principais chefes militares na expulsão dos holandeses, na peça chamado o Vieirinha e que, como o delfim francês, foi coroado pela Joana do vale do Una. As outras personagens do texto hermiliano são retiradas da própria historiografia brasileira: Henrique Dias, o negro que liderou os de sua etnia no combate, passa a Benedito, nome do santo de devoção dos homens de cor; Camarão, o índio que comandou os selvagens, e que se orgulha de ter “um nome de gente branca: Dom Antônio Felipe Camarão” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p.111), passa a ser, na peça, Caboclo do Arco; André Vidal de Negreiros, paraibano, e um dos líderes da Insurreição Pernambucana, é Balula, que serve de escolta à Donzela Joana.

Os sobrenomes dos inimigos holandeses dão uma nota cômica ao texto: Hermilo (2007, v. III, p. 87) aproveita-lhes o “von”, para chamar as personagens: “Von Chope”. Aliás, a seriedade da guerra tem momentos cômicos, à maneira do teatro popular, como quando o cozinheiro revela a fome por que passam os nativos os que ao lado deles combatem (embora esse episódio, mas sem o teor cômico, tenha sido também transposto da história de Jeanne D’Arc<sup>79</sup>), ou quando, por exemplo, o Mestre Barbeiro vai cortar os cabelos de Vieirinha. Ou quando alude à inflação, fato do momento contemporâneo da peça — o início da Ditadura Militar, quando Delfim Neto foi membro do Conselho Consultivo de Planejamento (CONSPLAN), órgão de assessoria à Política Econômica do Governo Castelo Branco e do Conselho Nacional de Economia.

Se a historiografia brasileira fornece os nomes, da história de Jeanne D’Arc são transpostas para território pernambucano as situações. A peça de Hermilo tem por cenário inicial “O campo”, que o autor caracteriza com “uma árvore, a quem chamam de Árvore das Fadas” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p. 29). É nessa paisagem que a Donzela Joana, vestida

---

<sup>78</sup> Veja-se esse trecho de Régine Pernoud (1996, p. 23): “É bastante provável que Joana tenha vindo encontrar-se com Baudricourt antes desse programado combate. Isso é confirmado por Bertrand de Poulengy, pequeno proprietário das redondezas, escudeiro do rei da França: “Joana, a Donzela - diz ele - veio a Vaucouleurs por ocasião da Ascensão do Senhor, ao que me parece. Nessa ocasião eu a vi conversar com Robert de Baudricourt, que era, então, o capitão da cidade. Ela dizia que havia chegado até ele, Robert, da parte de seu Senhor para notificar o delfim (futuro Carlos VII) de que ele se comportasse bem e não guerreasse contra seus inimigos porque o Senhor o socorreria antes do meio da Quaresma”

<sup>79</sup> Veja-se o episódio em que o vento impedia que os barcos, no Loire, levassem os víveres a Orleans (PERNOUD, 1996, p. 629)



como pastora do cordão encarnado, vem cantando versos de um tradicional pastoril pernambucano. Ora esse episódio faz parte da vida de Jeanne D'Arc, uma vez que assim nos conta Régine Pernoud, baseada em testemunhos contemporâneos da padroeira da França e nas próprias palavras da Donzela de Orleans:

No quarto domingo da Quaresma, quando se cantava Laetare Jerusalem ("Alegrai-vos, Jerusalém") com a chegada das festas pascais, moças e rapazes iam dançar e cantar debaixo de uma bela árvore chamada a "Árvore das Damas" ou "Árvore das Fadas", levando consigo pães e nozes e indo beber a uma fonte, a fonte dos Rains, cuja água, dizia-se, curava. Tratava-se de uma festa tradicional, cujas origens remontam a tradições muito antigas. Parece que Joaninha, apesar da sua alegria pessoal que a levava a fazer tudo de que gostava, participava o menos possível dessas brincadeiras inocentes. "Nesses folguedos, eu mais cantei que dancei" - disse ela, após uma evocação, cheia de frescor e poesia, das brincadeiras primaveris de sua terra.(PERNOUD, 1996, p. 21)

É durante o canto do pastoril em que a Donzela Joana afirma seu amor a Cristo, que ela e a amiga Quitéria recebem a notícia de que os capitães do mato estão entrando no lugar onde habitam e convocando as pessoas para a guerra. A personagem Todos foge, sob as mais diferentes alegações ("sustento minha mãe", "não quero brigar", "não quero morrer" (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p. 30). Situação semelhante ocorre com Jeanne D'Arc, pois os moradores de Donrémy e da aldeia próxima dos Greux fugiram, como declarou a testemunha Dominique Jacob, vigário de uma paróquia vizinha. Mas no caso, entre os fugitivos, estavam Jeanne d'Arc e seus pais. (PERNOUD, 1996, p. 20)

Também não é à toa que a Donzela Joana surge como pastora do cordão encarnado. Mais uma vez podemos ver que tal escolha de Hermilo é uma transposição da história de Jeanne D'Arc: "Outras pessoas foram também conquistadas pela insistência e a firme convicção de Joana, como Jean de Metz, escudeiro do rei: "Quando Joana, a Donzela, chegou a Vaucouleurs, eu a vi vestida com roupas pobres, vestes de mulher, vermelhas ..." (PERNOUD, 1996, p. 28).

O exorcismo da moça que, na peça de Hermilo, João Redondo solicita ao Padre, é também uma transposição para terras pernambucanas, daquele requerido por Robert de Baudricourt, antes de ir até o Rei de França:

O próprio Robert estava tomado de uma segurança muito grande e uma vontade insistente de ir até o rei; tomou uma última precaução: mandou exorcizá-la. Fez-se acompanhar de um padre convenientemente usando estola e munido de água benta. Joana aproximou-se do padre e pôs-se de joelhos: era o sinal que o padre esperava; todos se tranqüilizaram. (PERNOUD, 1996, p. 29-30).

O mesmo acontece com a prova por que passa Jeanne ao ser apresentada em Chinon, ao rei de França. Se esse tenta induzi-la em erro, apontado-lhe como rei um de seus familiares, não se deixando a moça enganar, Borba Filho transpõe a cena para a sua *Donzela Joana*: Benedito pede a Cabo 70 que sente no trono, para ser apresentado como Vieirinha, a quem Joana pretende coroar. Explicam-lhe que ele ficou assim, amarelo, por ter comido muita mangaba. Joana, porém, não se confunde: vai direto àquele a quem procura.

O exame por padres e Mestres da Universidade de Paris a que Jeanne D'Arc é submetida em Poitiers sofre também esse processo de apropriação. Um exemplo curioso é o de Seguin Seguin, dominicano e professor de Teologia, que perguntou a Jeanne D'Arc em que linguagem lhe falava a voz por ela ouvida, respondendo-lhe ela: “melhor que a vossa”, pois o frade (ele próprio o reconhecia) falava “como um peão” (Pernoud, 1966, p. 48). Na boca do Doutor Queixada Mole, Borba Filho coloca a seguinte pergunta: “Quero saber num minuto, / responda sem trastejar: / quando falam suas vozes, / em que língua é seu falar?”. Ao que responde a donzela pernambucana: “Eles falam português / muito melhor que o senhor” (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 71).

A mesma transposição ocorre com a revelação (que parece ter sido a de uma oração feita por ele a Deus) feita por Jeanne ao rei de França e que ela se nega a dizer a outra pessoa: a Donzela Joana recusa-se a dizer ao Promotor, quando este quer que ela jure responder com verdade a tudo o que ele lhe perguntar: “Se querem saber quem foram / o meu pai e minha mãe/ isso eu lhes posso dizer. / Querem saber o que eu / fazia lá no meu Una?/ Isto também pode ser./ Nenhuma revelação / farei das coisas de Deus” (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 102).

O exame da virgindade de Jeanne, feito sob o controle de duas senhoras que faziam parte do séquito de Yolande d'Aragon — Jeanne de Preuilly, senhora de Gaucourt, e Jeanne de Mortemer, senhora de Trêves — é retomado por Hermilo quando faz que a camponesa do Una seja submetida às mulheres da terra, às “matronas secas” a que se refere Benedito (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 79).

O estandarte mandado fazer por Jeanne — a figura de Nosso Senhor assentado, em Julgamento, nas nuvens, abençoando um anjo, que carrega nas mãos uma "flor de lis", emblema dos reis da França, feito em bocaxim, um tecido branco bastante resistente — passa no texto de Hermilo, a ter mais pormenores: em linho branco, com muitas franjas de seda,

tem pintado, numa face, Nosso Senhor em seu trono, com a mão direita erguida e, na esquerda, o globo terrestre. Ladeando de Cristo, dois anjos com flores nas mãos. O verso do estandarte tem um escudo azul, com uma pomba em prata, uma bandeira no bico e gravadas as palavras: “Por ordem do Rei do Céu” (Filho, Hermilo., 2007, v. III, p. 77). Também a espada que Joana manda desenterrar na igreja de Igarassu, junto ao altar da madrinha Catarina, uma espada com gládio de cinco cruzes gravadas, tem por matriz:

Joana teve também uma espada, e essa espada tem sua história. De fato, estando em Tours, Joana mandou buscar em Sainte-Catherine-de-Fierbois uma espada, explicando que a encontrariam enterrada atrás do altar. De fato, "a espada fora encontrada, os prelados do lugar, fizeram-na polir, e logo a ferrugem desprendeuse sem dificuldades. Essa espada estava marcada com cinco cruzes". Era essa espada que Joana levava quando da libertação de Orléans. Os moradores de Tours mandaram fazer para essa espada duas bainhas: "Uma de veludo vermelho e outra de tecido dourado, e eu - acrescenta Joana - mandei fazer outra de couro bem resistente". (PERNOUD, 1996, p. 56)

Nem mesmo o ferimento que a Joana francesa recebe no seio é esquecido por Hermilo. Ele é transposto para a donzela Joana, numa batalha ocorrida em Goiana, razão por que o Promotor lhe pergunta se, como feiticeira que é, não perdeu o seu poder, pois as bruxas perdem-no, quando são sangradas.

A doença de Jeanne D’Arc, atribuída a uma carpa que lhe fora enviada por Cauchon e que devia estar envenenada<sup>80</sup>, passa na peça a uma indisposição causada por camarões mandados pelo bispo Dom Barrão, que vê suas pretensões a cardeal atrapalhadas pela atuação da camponesa do Una. Zangado, ele é, no seu próprio dizer “vaca do Piauí” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p. 86). Dentro do espírito de folguedo, que Hermilo imprime a todo o texto, os Camarões surgem num sonho de Joana liderados pelo Camarão Dom Barrão,

---

<sup>80</sup> Veja-se este trecho de PERNOUD, 1966, p. 144: “Nesse entretempo, Joana adoeceu. Tudo fez crer em uma espécie de envenenamento sobre o qual vários médicos foram consultados. Dois ainda viviam por ocasião do processo de "reabilitação": Jean Tiphaine, que era o médico particular da duquesa de Bedford, e Guillaume de La Chambre. Joana, atormentada por vômitos, declarava ter passado mal após haver comido uma carpa a ela mandada pelo bispo de Beauvais, versão que enfureceu Jean d'Estivet. Teria havido uma tentativa de envenenamento por parte de Cauchon? Ele estava cansado com a lentidão de um processo cuja causa o comprometia e parecia que ia acabar mal para ele, pois Joana, com toda a boa fé, havia apelado ao papa e declarado que, "tanto faz, por Deus ou pela Igreja", não poderia, em nenhum caso, ser considerada "insubmissa". Teria ele decidido terminar o processo assim? O segredo impera até hoje. Os ingleses ficaram muito alarmados, e Richard Beauchamp, conde de Warwick, prefeito de Rouen, interveio, pois tinha responsabilidade direta sobre Joana: "O rei a tinha como trunfo. Pagara caro por ela e não queria que ela morresse, a não ser pelas mãos da justiça, e que fosse queimada em fogueira". Ela restabeleceu-se, não só pelos cuidados médicos, como também por sua vigorosa constituição física.”

que invoca São Gonçalo, um beato português popular no Brasil, enquanto a moça reza a São Miguel. Os médicos, como na história da Donzela de Orleans, salvam a donzela pernambucana.

O “memorável jantar” oferecido, em 13 de maio de 1431, por Warwick (representante dos ingleses, aliados dos borguinhões e inimigos dos armangcs) a Pierre Cauchon e a seu inseparável amigo, Jean de Mailly, bispo de Noyon, transfigura-se, na peça pernambucana, num encontro entre Dom Barrão (representante da Igreja) e Vão Chope (um comandante holandês), que procuram unir-se contra Joana, a camponesa do Una, a ameaça que lhes é comum. A aliança entre os dois é comemorada com dança, acompanhada de melodias do folclore brasileiro. Vão Chope irá acusar Joana de ser feiticeira; Dom Barrão, de heresia. Este, porém, como Cauchon, tentará fazê-la abjurar. São Miguel avisa-a de que será presa, como na história de Jeanne D’Arc.

Retomando a cena armada por Cauchon, no cemitério de Saint-Ouen de Rouen, sob a presidência do cardeal Henri Beaufort, bispo de Winchester e membro da família real, da qual participaram vários prelados e abades das abadias normandas, adeptas das causas inglesa e da Universidade de Paris, ocasião em que Jeanne D’Arc foi obrigada a assinar um documento abjurando seus erros, Hermilo coloca a Joana do Una num tribunal de Inquisição, onde sofre o mesmo processo que a heroína francesa e acaba condenada à prisão perpétua. No entanto, porque protesta e acusa Dom Barrão, é, como a camponesa de Domrémy, condenada à fogueira.

O Carrasco porém, que não podia ser mais brasileiro, vai beber uma cachacinha, para esquecer que, entre as cinzas estava, sangrando, o coração da donzela. O álcool, no entanto, traz-lhe a visão do futuro do Promotor e de D. Barrão: o Promotor será devorado pelos índios canibais; o Inquisidor terá a cara corroída por uma boubá-torresmo; D. Barrão será comido vivo “por um enorme varrão” (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 142).

Mas, se morte da Joana do vale do Una na fogueira, depois de um longo julgamento inquisitorial, que recorda o da Joana francesa, culmina com a sua vinda, num carro de bois, com São Miguel e Santa Catarina, numa espécie de santificação como a de Jeanne D’Arc, declarada santa, em 1920, pelo papa Bento XV, a peça termina de forma dessacralizadora: todas as personagens, do carrasco ao Padre, acabam por dançar o frevo. Assim, unindo o pastoril e o frevo, além de traços de comicidade, à historiografia brasileira, Hermilo opera a carnavalização do que poderia ser, na Idade Média, um milagre.

#### 4.2.4 A hora do juízo e poder intercessor da *Compadecida*

Pela boca de um palhaço que tudo sabe – declaradamente uma anamorfose do autor – anuncia-se o intuito do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna: julgar “alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (Suassuna, 2004, p.22-23). Mais apresentador do que ator, porque só exerce um papel actancial no fim do último ato, o narrador-personagem acrescenta, ainda, que Nossa Senhora intervirá no curso da ação em momento oportuno. Sem o auxílio da sua misericórdia, como João Grilo afirmará, logo em seguida, ninguém seria absolvido, caso o julgamento fosse feito apenas aos moldes da justiça comum, melhor dizendo, a terrena.

Fica claro, no preâmbulo, que o julgamento ocorrerá dentro de uma filosofia e imaginário cristãos em que a presença da *Compadecida* será decisiva na sentença final. Diante da assertiva, é possível inferir as linhas diretoras do esquema formal da peça de Ariano Suassuna, escrita em 1955, cuja estreia deu-se a 11 de setembro de 1956. Primeiro, o auto é convocado para modular temas multisseculares a partir da integração de três gêneros: o mistério e a moralidade, da tradição religiosa e a farsa, do teatro profano. Segundo, o folheto de cordel constitui a base temática introdutória para se desencadearem os motivos dramáticos principais da peça, que coenvolvem os mistérios da Virgem, a transição do mundo terreno para o transcendente e o Juízo Final.

Cabe ressaltar que o milagre não comparece no auto como modelo formal imediato, percebemo-lo na última cena, quando João Grilo é salvo do julgamento *post-mortem* pela intervenção direta da *Compadecida*. Ter direito a uma nova chance de vida, no plano terreno, é um milagre protagonizado pela mãe de Jesus, depois de serem representadas as peripécias de um pecador.

Pode-se ainda sublinhar que a peça de Suassuna guarda uma aproximação com os autos sacramentais. De maneira mais vinculativa, *O grande teatro do mundo*, de Calderón de La Barca é a obra paradigmática. No processo de transposição, mantém-se o discurso metateatral do Criador a distribuir os vários papéis entre as suas criaturas alegóricas. Mas, a seriedade do tema religioso é rompida quando o Palhaço, com sua postura interventiva e demarcadora das indicações cênicas, assume o lugar de Deus, autor do mundo. Nessa condição de autor-diretor, o Palhaço torna-se a via estratégica para a carnavalização da problemática da vida e assinala uma nota popular e histriônica no contexto da peça,

dessacralizando o sagrado. Apesar disso, a transfiguração simbólica da relação homem e Deus reconduz o humano à ordem divina (SILVA, Rosângela, 2004, p.69).

Como atesta Lígia Vassalo (2000, p. 169), pela função metateatral do Palhaço, Ariano ainda transpõe as fontes populares para ambientação erudita a partir de uma variedade de explicações e indicações manifestas nos três atos do *Auto da Compadecida*. Fazem parte deste procedimento recorrente, duas matrizes essenciais : o circo sertanejo e o cordel. Da primeira, servem de elementos chaves: além do Palhaço – apresentador épico, autor e cantador –, o cenário-picadeiro, as acrobacias ou gestos simbólicos e sugestivos das personagens ao entrarem no palco, o que se nota desde a primeira cena. Da segunda fonte, quatro histórias emprestam ao escritor alguns temas e personagens típicos da cultura popular.

Partindo das tradições populares, Ariano cria a sua obra-prima, dividindo-a em três atos. No primeiro, retoma-se o trecho *O enterro do Cachorro* tirado do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes. Ainda na esteira deste cordelista, no segundo ato, tem lugar a *História do cavalo que defecava dinheiro*. No terceiro e último ato, *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza e *A peleja da Alma*, de Silvino Pirauá Lima, servem de base à produção cênica. Nesta, surge uma cantiga entoada à Virgem Maria que provem do romanceiro, sendo de autoria de Canário Pardo (VASSALLO, 2000, p. 156).

Convém observar que a abertura do auto constitui-se de cinco paratextos tirados justamente dos cordeis referidos, conforme se observam os títulos que seguem às citações, com exceção de *A Peleja da Alma*. Além de extensão de leitura, as respectivas epígrafes destinam-se a esclarecer os temas aos epigrafários da obra.

Importa ainda ressaltar que esse procedimento de Suassuna é semelhante ao adotado por Hermilo Borba Filho, em *A Donzela Joana*. Ambos os escritores deixam claras as matrizes textuais que lhes serviram de base para as suas escrituras dramatúrgicas. Todavia, há uma diferença de estilo entre eles. Enquanto Borba Filho indica tanto a matéria culta quanto a popular, Ariano somente explícita a última.

#### 4.2.4.1 A farsa no compasso do cordel

Analisando a estética da recriação de Ariano Suassuna, Idelete Muzart Fonseca (2000, p. 99) afirma que “a reescritura de um folheto, em forma de entremez ou em peça de teatro, representa a prática mais frequente de Ariano Suassuna.” Disso decorre um estilo

peculiar do dramaturgo para adaptar um conteúdo narrativo em dramático. Nesse processo, transforma-se uma obra original em outra a partir da alteração genológica. Além de transformar hipotextos em hipertextos, Ariano insere as histórias antigas em novo contexto cronológico, estabelecendo um diálogo entre o passado e o presente, o que viabiliza a atualização de temas e mitos universais, como a vida antes e após a morte, a própria morte, a ambição, a corrupção, o adultério, a amizade, o julgamento, a justiça divina e muitos outros.

Patrice Pavis (1987, p. 57-58) explica-nos que atualizar e adaptar um texto consistem em operações distintas. O primeiro procedimento não implica modificações da fábula central, enquanto o outro permite toda a sorte de manobras textuais que podem ir desde a ruptura, reorganização do relato, redução do número de personagens, passando pela concentração dos momentos dramáticos intensos da narrativa transformada, incorporação de textos exteriores, colagens e montagens de elementos externos, chegando até mesmo à alteração da conclusão etc. Sob esse enfoque, o texto prototípico destinado à adaptação cênica serve de simples material criativo, sendo reescrito integralmente, afetando a arquitextualidade da obra.

Visando à nova propositura literária, Suassuna transforma os folhetos em farsas cômico-satíricas cuja pragmática cênica, excede o riso e a crítica, pois os elementos temáticos apresentados sob o manto farsesco dão formatação alegórica à moralidade, além de servirem de conteúdos dialéticos e axiológicos nas cenas do Juízo, corroborando os argumentos dissuasivos de Nossa Senhora para o Filho, advogando em benefício dos pecadores, constituindo o milagre. Nessa linha de adaptação de gênero, passemos à análise e hermenêutica do *Auto da Compadecida*.

O primeiro ato deriva-se da apropriação intertextual do cordel *O dinheiro*. Porém, a retomada criativa de Ariano não permite inicialmente ao espectador um reconhecimento imediato da fonte compulsada. A razão disso explica-se pelo próprio processo de reelaboração artística que implica a novidade, ainda que se mantenha alguns traços do texto original. Por isso, antes de apresentarmos as principais modificações empreendidas na versão dramática, é conveniente conhecer rapidamente a história-fonte.

Conta-se que um Inglês – dono de uma cachorra morta – procura o Vigário para que se faça a encomenda e o enterro do animal, como se faz a qualquer bom cristão. Para alcançar o seu desiderato, o estrangeiro oferece ao pároco uma boa quantia em troca,

assegurando-lhe que o valor consta no testamento da cadela . Selado o acordo, o Vigário cumpre os ritos fúnebres. Antes, porém, ele exige o devido pagamento, por que “estes sulfrágios fiados/ É factível não salvar”. Com tudo sacramentado, o bicho de estimação

Teve memento no enterro  
Missa de corpo presente  
Ladainha e seu rancho  
Melhor do que certa gente (BARROS, 1999, p. 06)

Por sua vez, apoiado no discurso do cordel, o auto tem início com o diálogo antagônico entre João Grilo e Chicó – uma dupla de nordestinos pobres, amarelos e trapaceiros. A caminho da igreja, eles discutem sobre a viabilidade do pedido a ser feito ao Padre João para se benzer o cachorro morimbundo da patroa, a Mulher do Padeiro. Se, por um lado, Chicó não vê possibilidade da realização daquele ato, por outro João Grilo não vê nada demais em se benzer o bicho. E, apostando em sua inteligência e esperteza, Grilo arquiteta um plano para que aquela incumbência seja cumprida. Para tanto, ele aproveita o fato de o Major Antônio Morais estar na cidade e também se dirigir à igreja com o intuito de pedir uma benção para o filho.

Como previsto por Chicó, Padre João recusa-se a praticar o ato sacrílego. No entanto, essa postura não dura muito tempo, pois João Grilo astuciosamente diz ao Padre que aquele animal não é qualquer um, sendo de propriedade do Major Antônio Morais. Com o logro da linhagem, João Grilo consegue alterar o discurso austero do Padre que “desfazendo-se em sorrisos”, mostra-se simpático à causa pedida e muito compassivo. Eis o que ele diz a João Grilo: “Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas vocês não tinham dito de quem era o cachorro!” (SUASSUNA, 2004, p. 34).

Evidentemente, o diálogo instaurado entre as personagens tem um alcance cômico e satírico, demarcando o contexto geral da primeira farsa, centrada no contraste entre verdade e engano. A farsa, portanto, deriva-se do protagonismo de João Grilo ao aplicar burlas no Padre. Ambos funcionam respectivamente como sujeito e objeto da ação farsesca. Dessa, resulta ainda o burlesco – outra corrente estética e ideológica, que se intersecciona com aquele código técnico-dramático potencialmente desenvolvido e cultivado na Idade Média. Assim, compreendem-se os dois tipos de burlesco: de situação e de linguagem que



incidem na mudança de atitude do Padre e no reenquadramento enunciativo depois que ele fica a saber do nome do proprietário do cachorro.

Valendo-se disso, João Grilo põe em ação o pedido da patroa. No entanto, Padre João prefere não benzer o outro animal, alegando como pretexto a presença do Bispo na Igreja, numa demonstração clara do seu interesse pessoal em agradar o Major e sua total despreocupação com a outra classe social, representada pelo Padeiro e sua Mulher. Subjacente à contraposição do ponto de vista do Padre sobre o mesmo fato incide a sátira social e moral. Nela, evidencia-se que o serviço religioso oferecido aos fiéis de Taperoá está intimamente relacionado com estrato social de cada um e, é prontamente realizado desde que haja algum tipo de vantagem envolvida.

É, justamente pelas regalias em forma de donativos dados para a Irmandade das Almas, presidida pelo Padeiro, que a Mulher tenta intimidar o Padre, chantageando-o, no que é em tudo apoiada pelo marido.

MULHER, furiosa

Quer dizer, quando era o cachorro do major, já estava tudo pensado, para benzer o meu é essa complicação! Qlhe 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 lá de casa nem um pão para a Irmandade!

PADEIRO

Nem um pão!

MULHER

E olhe que as obras da igreja é ele quem está custeando! (SUASSUNA, 2004, p. 53)

A intercalação da fala ratificadora do Padeiro às ameaças feitas pela esposa tem um efeito bastante cômico, evidenciado sobretudo o desvio de personalidade deles, conferindo -lhes um tom humorístico a partir do caráter “desumano” esboçado.

Antes, porém, de qualquer reação decisória de Padre João, o animal morre no pátio da Igreja. Com essa nova circunstância, Ariano recupera o principal motivo do folheto de Leandro Gomes e redimensiona-o para a cena do auto.

O Padre é convocado diretamente pela Mulher do Padeiro a fazer o enterro do bicho, em latim. A recusa já prevista é contornada por João Grilo, que põe em ação a continuidade da história do cordel, ao avisar ao sacerdote sobre a herança deixada para ele

pelo cachorro. Assegurado pelo testamento, Padre João promove o enterro, conforme a solicitação da Mulher, sendo coadjuvado pelo Sacristão.

Ao invocar o ofício litúrgico de encomenda aos mortos para enterrar-se um cachorro, Ariano vale-se do recurso da intertextualidade em que a paródia discursiva predomina. Como diria Lígia Vassalo (2000, p. 154), tal operação textual de “deslocamento paródico” fica evidente no enunciado cômico do Sacristão que canta na assistência ao rito, “em tom de canto gregoriano”, num latim vulgaríssimo de efeito cômico, diz: “Absolve, *Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum*”(Suassuna, 2004, p. 71, itálico nosso). Dito isso, *Todos* (personagem) declaram a sua Fé incondicional naquele ato, dizendo amém.

Apesar de a palavra “amém” sinalizar o desfecho da cena, duas circunstâncias são lhe acrescidas ao modo de rubrica para darem o remate final. Na primeira, os acompanhantes do enterro do Xaréu deixam o palco em ritmo de procissão. Na segunda, Padre João segue correndo em direção à igreja, visivelmente perplexo pela má-conduta. O ato tresloucado quebra o tom solene e sério da cena, dando espaço, mais vez, à intromissão do cômico, agora de situação.

Além dessas indicações, o dramaturgo encerra a sua anotação cênica dirigindo-se ao “ensaiador” da peça, permitindo-lhe a liberdade de adotar um de dois critérios quanto ao fechamento do primeiro ato. Sob essa sugestão, levando-se em conta as circunstâncias do enterro, cabe ao diretor interromper o espetáculo, encerrando a cena. Ou, prossegui-lo com a “entrada do Palhaço” (SUASSUNA, 2004, p. 71).

Seja qual for a direção escolhida, Ariano Suassuna (2004, p. 71) dá sequência ao texto escrito com a aparição da figura circense que, em tom crítico, dirige-se aos espectadores e sintetiza o primeiro ato representado: “Muito bem, muito bem, muito bem. Assim se conseguem as coisas neste mundo.”

Indubitavelmente, esse discurso introdutório segue no mesmo direcionamento moralizante da abertura do auto. Contudo, trata-se agora de uma constatação dos comportamentos humanos desviantes que precedem e justificam a morte, o julgamento e as sentenças a serem proferidas nas próximas cenas.

Em continuidade à apresentação, o Palhaço interage com o público, apelando para a sua imaginação, que deve se centrar na igreja, onde o Major Antônio Morais encontra-se em conferência com o Bispo. Na realidade, essa convocatória serve de pano de fundo ao

reordenamento do espaço central das ações; insere fatos paralelos ao enterro e contextualiza fatos de natureza diversa, entre os quais a Segunda Grande Guerra, intimamente relacionados com o poder econômico e político do Major cuja influência impacta em cheio as decisões da Igreja, no caso, representada pelo Bispo.

Pode dizer-se ainda que esta segunda intervenção do Palhaço tem conotação satírica quando demonstra que a Igreja deve “pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antônio Morais é dono de todas as minas da região e é um homem poderoso.” (Suassuna, 2004, p. 72). Com essas palavras, notamos a insinuação irônica da subserviência eclesiástica aos interesses de grupos sociais, de estrato elevado, representado pela personagem tipo do Major. Nesta linha colusiva, o Bispo, mais tarde, entende ser necessário aplicar uma penalidade ao Padre João, que só não se efetiva, porque surge a possibilidade de sua Eminência lucrar com a conduta desajustada do Padre.

De modo similar à apresentação-comentário feita do Major, segue o discurso em relação ao Bispo. Trata-se de uma “grande figura, administrador e político”, “príncipe da Igreja” para quem ironicamente o Palhaço pede silêncio e reverência do auditório. A crítica velada do circense logo se torna cristalina na rubrica inicial, quando a sua Eminência é descrita como “um personagem medíocre, profundamente enfatado” (Suassuna, 2004, p. 72).

É dessa forma, que o Bispo entra em cena, dando prosseguimento ao segundo ato. Entre ele e o Palhaço estrutura-se um diálogo muito curto em que a autoridade eclesiástica indaga sobre o paradeiro de Padre João. Além da pergunta, o Bispo tece comentários críticos muito severos ao Frade que o recebe com um “aceno majestoso e descuidado”, chamando-o de “débil mental”, “lesma” (Suassuna, 2004, p.74).

Diante dessa reprovação grosseira, o Palhaço encerra a sua intervenção de abertura. Com gestos exagerados de reverência, ele tece nova crítica ao poder eclesiástico ao dirigir-se aos espectadores explicando-lhes que é prudente evitar muita proximidade com os “grandes administradores, posto ser isso sempre uma coisa perigosa e a própria Igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões” (SUASSUNA, 2004, p. 74).

Com a saída do Palhaço, prosseguem as cenas na Igreja. Bispo e Padre encontram-se. Entre uma advertência do Superior e o desentendimento do sacerdote, estrutura-se um diálogo dissonante e cômico. Semelhante à entrada de João Grilo e Chicó, no discurso anterior, uma grande confusão dá contorno hilariante ao quadro.

Durante o quiprocó, o Bispo descobre por João Grilo que Padre João fez um enterro de um cachorro em latim, e decide aplicar uma suspensão ao seu subordinado, com base no “artigo 1627, parágrafo único, letra K”, do Código Canônico. Todavia, João Grilo sagazmente interveem e inclui o Bispo naquele testamento forjado. Sabendo do valor a si deixado, sua Eminência endossa o comportamento reprovável de Padre João, apelando o Direito Canônico como justificativa: “Não resta nenhuma dúvida, foi tudo legal, certo e permitido. Código Canônico, artigo 368, parágrafo terceiro, letra b.”(SUASSUNA, 2004, p. 83 e 100).

O sentido teleológico desse argumento final conota a conveniência do uso da Lei eclesiástica em benefício próprio pelo Bispo, contrariando o dispositivo alegado anteriormente em desfavor de Padre João. Por detrás da sátira moralizante de que se reveste o discurso contraditório do Bispo, bem como as ações intempestivas de Padre João, Suassuna sumariza alegoricamente os inúmeros vícios praticados pelos servos de Deus, que se valem dos dogmas cristãos para obter vantagens pessoais.

Nessa esteira da vantagem a qualquer preço, segue João Grilo movido pelo interesse financeiro gerado pelo testamento do cachorro. Ele confia ao amigo Chicó que lucrará com aquela circunstância e o seu trunfo será o gato. Trata-se de mais uma novidade Suassuaniana, alcançada pela recontextualização de outro folheto: *A história do cavalo que defecava dinheiro*. Nessa, conta-se que um animal, de propriedade do Compadre pobre, foi vendido a um Duque – velho, interesseiro e cruel – ao preço de uma pequena fortuna, por sua extraordinária capacidade de produzir dinheiro em vez de fezes. Porém, o Duque descobre que a qualidade daquele equino não passou de um ardil do Compadre pobre para arrancar-lhe dinheiro. Todavia, antevendo o conflito daquela venda desonesta, o Compadre em conluio com a Comadre espera pela visita do Duque. Este, movido por uma ambição desmesurada, cai em nova burla. Trata-se agora de adquirir uma rabeça miraculosa, capaz de ressuscitar mortos. Acreditando no poder de tal instrumento, o Duque oferece outra pequena fortuna por ele. O Compadre falacioso, mais uma vez, sai no lucro e repassa o objeto ao Duque. Este, já em casa, age exatamente como o fez o Compadre e desfere golpes de faca na esposa, matando-a. A seguir, ele toca a rabeça para ressuscitá-la, porém sem ter qualquer êxito.

Apoiado nessa história tirada do Romanceiro nordestino, o móvel da ação da segunda farsa é constituído. João Grilo vale-se de um gato e, com ele, protagoniza um golpe

a ser aplicado à patroa cuja fraqueza “era bicho e dinheiro”(Suassuna, 2005, p. 88). Todas as peripécias de João Grilo tem um único objetivo: fazer parte do testamento do cachorro, que ele mesmo forjou para cumprir o pedido da benção do bicho. Para o negócio dar bons resultados, Grilo conta com Chicó que devia enfiar “pratas de dez tostões no desgraçado do gato”. (Suassuna, 2005, p. 89). No romance, essa tarefa fica ao encargo do Compadre pobre que “no fiofó do cavalo/Fêz o dinheiro guardado” (GOMES, 1962, p.154 ).

Ao contrário do folheto que se encerra com a morte prematura da Duquesa, o entremez prolonga-se com o episódio em que o Padeiro vai à igreja tirar satisfação com o empregado, dando origem a novo quiprocó extremamente risível a envolver várias personagens. O encontro entre o patrão indignado com a burla e o empregado desonesto é um dos tantos exemplos que se podem assinalar, sendo notáveis os três níveis de ocorrência do gênero cômico: o de situação, o de caráter e o de linguagem. Consideremos alguns trechos do diálogo em que eles distinguem-se:

Padeiro

Ah, você está aí? ( Pega João pela camisa.) O gato não descome dinheiro coisa nenhuma, descome o que todo gato descome. Mas você me paga!

João Grilo

Que é isso? Que é isso? O senhor não tem vergonha de dizer essas coisas diante do bispo? Descome, não descome! Que conversa mais imoral! Que chamego é esse?

Padeiro

Imoral é você, vendendo aquele gato!

João Grilo

E eu tenho culpa de sua mulher só gostar de bicho?

Padeiro

Só gostar de bicho não, que ela casou comigo.

João Grilo

Sua diferença para bicho é muito pouca padeiro.

Resultado da própria circunstância do enfrentamento, o cômico instaura-se pela indignação do Padeiro, que segura João Grilo pela camisa, chamando-lhe atenção para a farsa do gato, ao passo que João faz-se de desentendido, desencadeando o riso do espectador. Outra situação inusitada a compor a representação cômica deve-se ao fato de João Grilo desrespeitar o patrão, considerando-o imoral e quase um bicho. Nesta caricatura do Padeiro, desenvolve-se o cômico de caráter.

Na interpenetração do situacional e da fala das personagens, detectamos o cômico de linguagem. Nesse tipo, estrutura-se o discurso do Padeiro quando ele refere-se à disfunção financeira do “gato que não descome dinheiro”, mas “descome o que todo gato

descome.” (Suassuna, 2004, p. 102). Seguindo o mesmo registro de interação cômica, vem a resposta de João Grilo no sentido de desqualificar as palavras usadas pelo Padeiro e, por conseguinte, desmoralizá-lo diante do Bispo.

Cabe ressaltar que o caráter risível atribuído a João Grilo está intimamente relacionado com o seu perfil picaresco. O comportamento cômico pode dizer-se inato à personagem que, durante toda a representação do auto, faz rir por suas trapaças, sua linguagem e modos de agir. Sob esse fulcro, João Grilo reúne em si potencialidades cômicas que se fundem ao histrionismo, independente da circunstância encenada. É, nessa linha, que se justificam as ações do pícaro durante o processo do julgamento, sobretudo quando se dirige ao Encourado – o diabo nordestino.

Essas virtualidades também são perceptíveis, em grau elevado, em Chicó. As histórias fabulosas por ele narradas, como experiências vividas, a covardia, além dos embustes compartilhados com João Grilo, fazem da personagem uma figura excêntrica e extremamente jocosa e burlesca. É o que se nota quando Chicó conta a João a pescaria do pirarucu, na Amazônia, vejamos:

Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites.

João

Três dias e três noites? E você não sentia fome não, Chicó?

Chicó

Fome não, mas era uma vontade de fumar danada. E o engraçado foi que ele deixou para morrer bem na entrada de uma vila, de modo que eu pudesse escapar. O enterro foi no outro dia e nunca esqueci o que o padre disse na beira da cova (SUASSUNA, 20004, p. 58).

Aliás, a jocosidade é um traço marcante de todo elenco e perpassa todo o auto. O grau de intensidade do riso provocado por cada personagem depende das necessidades do momento da peça. Os únicos que não se enquadram na linha cômica propriamente dita, mas dela participam indiretamente, são o Cristo e Nossa Senhora. Eles funcionam como contrapontos entre a diversão do público e a reflexão moralizante de um assunto sério: o Juízo Final.

Centrado ainda no quadro cômico daquela confusão entre o Padeiro e seu funcionário, o auto prossegue até a interrupção abrupta da Mulher, que vem ao encontro do marido, para avisar sobre a invasão inseperada de Taperoá por Severino de Aracaju.

Um diálogo informativo entre ela e o Bispo demarca a reorientação actancial e temática da cena. Pela voz feminina, aparentemente medrosa, o espectador toma conhecimento do que virá a seguir. Trata-se da inserção de novo contexto a partir da entrada de Severino – figura típica do Nordeste, representante simbólico do cangacerismo – que apoiado por seu bando – vai em direção à Igreja para roubá-la.

Num processo de inversão de valores, o marginal assume a voz denunciativa de fundo crítico e moralizante, quando descobre que os membros da Igreja possuem vultosas quantias e estão envolvidos em atos desonestos, como o enterro do cachorro que João Grilo fez questão de delatar. Diante desse fato, Padre João vê-se obrigado a revelar o valor para si conquistado: dois contos. De modo irônico, Severino, então, pergunta-lhe:

É mesmo, padre? Não é possível! Numa terra em que o bispo tem seis contos, o padre deve ter no mínimo uns três. (Severo.) Deixe ver os bolsos. Olhe lá, eu não disse? Fazendo jogo sujo, hem, padre? Quem diria, um ministro de Deus! Enfim, isso é um fim do mundo. E o sacristão, que é que me diz disso tudo? (SUASSUNA, 2004, p.109).

A severidade crítica do cangaceiro e sua surpresa diante dos fatos irreprováveis testemunhados correspondem ao desmascaramento e confirmação de uma realidade materialista, voltada essencialmente para o apego aos bens terrenos. Esse comportamento leva a erros, conseqüentemente à queda e à morte.

Nesse contexto de erraticidade mundana, temos ainda o adultério da Mulher do Padeiro, como revela João Grilo, no primeiro ato, quando esclarece o envolvimento extraconjugal do amigo Chicó com a sua patroa. Todavia, será na presença de Severino de Aracaju que a má-conduta da Mulher é levada às últimas conseqüências. Na intenção de se livrar de qualquer represália do Capitão, ela tenta seduzi-lo, dizendo-lhe: “É, sou casada com essa desgraça aí, mas estou tão arrependida! Só gosto de homens valentes e esse é uma vergonha”. (Suassuna, 2005, p. 11). Esse comportamento lascivo é rigorosamente reprovado pelo Chefe do Cangaço no que para ela diz: “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” (SUASSUNA, 2005, p.111).

Por este diálogo dissonante, vemos a descaracterização do engano, componente semântico central da farsa em sentido *lato*. Contudo, o desnudamento do adultério, confirmado pela própria Mulher e reforçado por outras personagens, não invalida a força daquele gênero medieval no contexto do auto. Isso decorre em função de que a tradição da

farsa mantém uma estreita relação com outra linha genológica: a sátira. A revelação do adultério nada mais é do que um pretexto satírico inicial da conduta da Mulher. Não tendo nada mais a esconder, ela pedirá perdão ao marido antes da morte. Assim entendida, a farsa de Suassuna não funciona apenas como veículo de recreação, potencialmente cômico, mas serve de base preparatória à introdução de novas modalidades dramáticas, como será o caso da moralidade em articulação com o mistério, notáveis no próximo ato.

É, nesse sentido, que se deve compreender o ato da revelação pública da quebra do compromisso matrimonial e, por consequência, do religioso. Convém mencionar que a Mulher traz em sua mão esquerda a sua aliança de casamento, o que implica um pacto não só conjugal, mas também com Deus, mediante a afirmação do sacramento abençoado no altar. Assim, à luz da sátira farsesca impressivamente demarcada na voz reprovativa de Severino, fecha-se o cabedal temático que insidirá na moralidade do juízo, na qual o Diabo (Encourado) lembrará para Cristo os graves pecados cometidos pelas almas em julgamento, na presunção de persuadi-lo a condená-las uma a uma ao Inferno.

Acerca desse propósito, Ariano consegue uma proeza criativa interessante: antepor duas farsas como elementos persuasivos da moralidade em que se evidencia o Ser humano em sua essencialidade pessoal e moral, que diante do diabo intimida-se, porém é socorrido pela misericórdia de Nossa Senhora.

#### 4.2.4.2 O rifle certo da morte cangaceira

A integração de Severino de Aracaju, no enredo do último ato, é curiosa e interessante, na medida em que ele, além de representar um tipo social marginalizado, mas com voz ativa e altiva diante das demais personagens, servindo-lhes de corretivo moral, encarna alegoricamente a Morte. É, nesse papel ambíguo, que ele ordena a sequência de quem deve ir desta vida para a outra, sem remediação. Com efeito, segue-se uma hierarquia de convocação social, indo da mais alta casta até a menos favorecida, sendo a própria Morte a fazer o chamado dos vivos, um a um, para a viagem ao mundo transcendente.

Com esse dinamismo alegórico, Suassuna ressemantiza hipertextualmente o espetáculo da Dança da Morte medieval. O Bispo encabeça a fila dos escolhidos. Depois dele, seguem o Padre, o Sacristão, o Padeiro, a Mulher dele e João Grilo. Antes da execução, porém, cada membro da Igreja tenta desvencilhar-se daquela sentença fatal, sem lograr êxito.



Na hora do Frade, Severino surpreende e manda-o ir embora, com o argumento que matar aquele tipo de padre dá azar. Trata-se, portanto, de mais uma inovação de Suassuna ao promover uma ruptura com aquela tradição sistemática da Morte espetacular, que não fazia distinção entre os seus escolhidos.

A voz supersticiosa de Severino confirma aquela ambivalência de que falamos a pouco sobre o perfil característico da personagem, uma vez que esta transita entre o tipo social e culturalmente constituído (matar padre dá azar) e a alegoria da Morte que executa ou manda executar suas vítimas, sem qualquer empecilho para cumprir seu rito-macabro.

Apesar da introdução de elementos novos na sua criação dramática, Suassuna não perde de vista o fio diretor da Tradição medieval. A “Morte-Severina” não mata frade por temer ironicamente um revés, mas não perde o rigorosismo natural, haja vista que passa imediatamente à convocação daqueles indivíduos desafortunados socialmente. Ela assim sentencia: chegou “então a vez de Sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar [...]” (Suassuna, 2005, p.121). Na tentativa de se livrar do infortúnio, João Grilo finge um golpe fatal em Chicó, que traz a bexiga (do cachorro, cheia de sangue) ao peito, e empreende um ritual de ressuscitação do amigo ao tocar a gaita benta, ganhando um pouco mais de tempo. Ao assistir aquele “milagre”, Severino dá o comando ao seu comparsa para dar-lhe um tiro fatal. Na realidade, o cangaceiro acredita no poder mágico da gaita cujo encanto garantir-lhe-ia duas vantagens: ver Padre Cícero e voltar ao mundo dos vivos, mesmo estando morto. Com isso, João Grilo, portanto, consegue uma proeza enorme: enganar a Morte.

Notamos que Suassuna opera uma rede textual popular e tradicional, bastante ampla, para tecer a sua própria. É o caso, por exemplo, de João Grilo. Decalcado dos contos populares portugueses, João é uma versão abasileirada de Pedro Malasartes<sup>81</sup>, uma figura folclórica, que, de tão astuciosa e embusteira, não tinha lugar nem no céu, nem no inferno. No entanto, logrou a Morte, o Diabo e alcançou forjadamente um lugar no Paraíso ao jogar seu chapéu no espaço sagrado, num descuido de São Pedro.

---

<sup>81</sup> Sobre a derivação do perfil retórico, folclórico e popular de João Grilo, a Mestre Sonia Maria Dal-Sasso (2008), professora de Minas Gerais, diz, em seu artigo *Persuasão e Malandragem no Auto da Compadecida*, que Ariano Suassuna vai buscar em Pedro Malasartes, figura emblemática da cultura popular portuguesa, o modelo do matuto espertalhão, mentiroso e cômico-picaresco.

Vemos que João Grilo ludibria Severino, levando-o à própria destruição. Assim, a Morte personificada torna-se inativa temporariamente até que o cabra, fazendo valer as ordens de seu Capitão, tira a vida de João Grilo e, a seguir, morre em virtude do ferimento à faca provocado por Grilo.

Convém ressaltar que a estratégia utilizada por João Grilo para trapacear a Morte é compulsada intertextualmente do cordel. Sabemo-la pela substituição de dois elementos fundamentais do hipotexto: a borrachinha que o Compadre põe ao peito da Comadre e a rabeça ressuscitadora. Por conseguinte, no hipertexto, João Grilo, de modo idêntico ao Compadre, lança mão de dois ardis interligados: a bexiga do cachorro cheia de sangue e a gaita benta. O objetivo actancial do texto de origem e o derivado é um só: enganar o oponente. Se no texto A, o Duque é passado para trás pelo Compadre, tendo prejuízo financeiro e amoroso pela ineficácia da rabeça, no texto B, João Grilo vence Severino com a gaita mágica, salvando a si e a Chicó da Morte, enganando-a.

Todavia, a esperteza de João Grilo será malograda, pois sua sentença de morte fora proferida por Severino. Por isso, ao perceber que a gaita não ressuscitaria o seu chefe, o cabra – responsável pelo manejo certo do rifle – volta-se contra João matando-o de imediato, levando-o a cumprir a sua sina e a dar seu último passo ao lado da Morte.

Examinando os dois primeiros atos na sua relação estreita com o cordel, vemos que Suassuna decalca integralmente os motivos dos enredos populares para construir suas farsas: a benção, o enterro e o testamento do cachorro, o gato que descome dinheiro e a gaita mágica. A readaptação e valorização temática implica particularmente o reconhecimento do engano como eixo balizador dos comportamentos das personagens, que se distinguem em três categorias: sujeitos, comparsas e alvos da ação farsesca. João é o protagonista de todas as burlas, sendo o sujeito principal de todas as ações, à exceção do caso do adultério. Chicó compactua em tudo com o amigo, sendo coadjuvante dos vários logros aplicados em Padre João, Sacristão, Frade, Bispo, Major Antônio Morais, o Padeiro, a Mulher dele, Severino de Aracaju e o cabra, apesar deste desconfiar do “engodo” da gaita.

A presença de poucas personagens em cada quadro de farsa, instituído nas duas primeiras cenas do auto de Suassuna, reporta-nos ao padrão dos textos medievais cujo “suporte narrativo da ação” comportava em média até seis personagens, sendo bastante frequente o mínimo de três ou quatro (Bernardes, 2006, v. I p. 228). Além disso, como vimos, no primeiro capítulo, a farsa é uma modalidade textual muito curta em termos de extensão,

as personagens estão centradas na realidade e o engano é o eixo semântico principal das ações.

Sintaticamente, a reestruturação genológica do folheto, efetivada para o campo fársico, promove o dinamismo actancial próprio da representação dramática, o que seria muito difícil de se alcançar caso se mantivesse a linearidade da narrativa-poética popular – um tipo de texto desintrincado – feito para ser lido ou recitado. Nesse aspecto, a transformação de um arquitecsto em outro permite a multiplicação de uma versão literária em diferentes contextos e morfologias culturais, favorecendo a renovação e atualização da Literatura Moderna.

Nesses termos, pode dizer-se que a maioria das farsas constituídas, no *Auto da Compadecida*, são do tipo complexo, bipolar. Nelas, deparamo-nos com mais de um núcleo actancial, João Grilo é o sujeito empreendedor das burlas praticadas, numa sequência reiterada do circuito farsesco, envolvendo a benção, o enterro e o testamento do cachorro, bem como a venda do gato descomedor de dinheiro e da gaita benta. No entanto, quando analisamos o adultério da Mulher do Padeiro, encontramos a farsa de quarto simples enquanto código genológico estruturante. Se considerarmos, porém, que a Mulher é sujeito da ação não só contra o marido, mas também em relação aos amantes, todos objetos do seu engano, vemos que há sequencialidade coordenada do motivo farsesco em mais de um polo actancial, apesar de que o enredo não seja desenvolvido expressamente. Somente o encontro com Severino possibilita à Mulher exercer seu papel legítimo de personagem de farsa.

Ao lançar mão do expediente da farsa, Suassuna atualiza e rearticula tanto a Tradição medieval quanto a vicentina. É possível depreender, via transtextual, que as sequências dramáticas concentradas no jogo de mentiras de João Grilo, sob o endosso de Chicó, guardam um resquício característico daquele protagonismo do Mestre Pathelin que, diante das intrigas com que se viu envolvido com o comerciante Guilherme, conta com o apoio e astúcia da esposa Guilhermina para ludibriar o seu oponente para não lhe pagar o corte de fazenda, fingindo ser louco. João Grilo, também para obter vantagem pessoal, sobretudo ter direito garantido no testamento do cachorro, aproveita-se, no caso, do amigo Chicó que em tudo lhe auxilia. Nesse sentido, o sujeito farsesco é coadjuvado por uma personagem que favorece o desenrolar da ação, conseqüentemente, interferindo diretamente no desfecho satisfatório para ambos. A diferença entre João Grilo e o advogado medieval reside no fato de que João é sempre o sujeito da ação farsesca, ao passo que o Doutor Pedro

é logrado ao final por Teobaldo (seu cliente), tornando-o objeto do próprio ardil perpetrado contra o seu litigante.

Apesar de que a potencialidade farsesca já estivesse embutida no cordel, Suassuna modula suas histórias com um fim: apresentar, através do comportamento amoral das personagens, sua erraticidade e ilusão diante da própria vida, consubstanciando o quadro alegórico da moralidade. Sob esse aspecto, a farsa suassuaniana apoia-se na Tradição medieval, sem dúvida, tendo em vista tratar-se de uma modalidade que se relaciona direta ou indiretamente com outros domínios genológicos, funcionando, no caso do *Auto da Compadecida*, de entremez preparatório para a cena principal.

Essa nossa assertiva parte do pressuposto genettiano de que uma obra literária deriva de outra, ainda que, no processo de criação ou recriação, não seja declarada a fonte de filiação. Compreendemos pois que os rastros legados pelas tradições podem ser verificados e explicitados através de vários aspectos que definem a textualidade da obra em causa.

À luz da transtextualidade, portanto, podemos pensar no diálogo entre duas peças vicentinas e o auto suassuaniano. A farsa de adultério é o ponto comum a evidenciar. Com efeito, os autos *da Índia* e de *Inês Pereira* destacam-se pelos desdobramentos sequenciais da mecânica do logro amoroso perpetrado pelas esposas. Se, na peça brasileira, a Mulher do Padeiro protagoniza as cenas, na dramaturgia portuguesa, respectivamente estão Constança e Inês Pereira. A exceção de Inês que, a princípio, é lograda pelo marido Brás da Mata, tornando-se alvo de farsa, Constança e a Mulher do Padeiro revelam-se ardilosas e embusteiras na primeira chance. Nos três casos, a infidelidade feminina transcende a esfera do matrimônio, pois além dos maridos, os amantes tornam-se alvo do mesmo embuste. Tomemos alguns exemplos:

AMA	Partem em Maio daqui Quando o sangue novo atija Parece-te que é justiça? Melhor vivas tu amém E eu contigo também. Quem sobe por esta escada?
CASTELHANO	Paz sea nesta pousada.

[...]

LEMOS	Ou de casa.
AMA	Quem é lá?

[...]

LEMOS                   Vosso cativo senhora.

[...]

MARIDO                Oulá.  
AMA                    Ali máora este é  
quem é? (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. II, p. 174, 178 e183)

Por estes fragmentos do *Auto da Índia*, vemos que a AMA (Constança) queixa-se de ser deixada pelo marido justamente no momento em que as mulheres estão mais predispostas fisicamente (“quando o sangue novo atiča”) ao sexo. O primeiro a lhe fazer uma visita íntima é o Castelhana, depois aparece o escudeiro Lemos. Mais à frente, chega o marido da viagem à Meca.

A centralidade dessa farsa situa-se nas burlas que Constança aplica em cada um de seus amantes. Se Lemos é trancado na cozinha, o Castelhana é obrigado a pular a janela para fugir de um suposto corregedor. Em contrapartida, o engano ao marido deve-se a outros ardis da personagem através da afirmação de sua saudade, de seus sacrifícios e pudicismo, chegando ao ponto de ela lhe dizer que nem mesmo pôde receber a vizinha para ceder-lhe uma brasa, devido ao extremo recato.

No *Auto de Inês Pereira*, a protagonista de nome homólogo à peça contrai núpcias com Pero Marques, depois de ver frustrado o seu primeiro casamento com Brás da Mata, que a engana ao mentir sobre sua real condição. No entanto, ela reencontra um antigo namorado que lhe aparece na figura de um ermitão. Com o pretexto de visitar a ermida, Inês convoca o marido para levá-la. No meio do caminho, ela sobe-lhe às costas para atravessar o rio. O marido cuco, como ela mesma canta ao final do auto, põe-se a cumprir satisfeito aquela missão tão nobre, sem perceber que tudo não passava de um logro para a esposa consumir o adultério. O texto, pois, finaliza-se com o diálogo entre a mulher e o marido, confirmando a farsa. Vejamos um trecho:

INÊS PEREIRA    Bem sabedes vós marido  
                  quanto vos amo  
                  sempre fostes percebido  
                  pera cervo.  
                  Agora vos tomou o demo  
                  Com duas lousas.

PERO MARQUES Pois assi se fazem as cousas. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. II, p. 290)

No *Auto da Compadecida*, é pela boca de João Grilo, a princípio, que o espectador fica a saber do envolvimento amoroso da Mulher do Padeiro com outros homens. O assunto vem à tona num diálogo cômico revelador entre ele e Chicó, quando este desconversa sobre o fato de a Mulher ser a fraqueza do patrão. Assim diz João quando o amigo pede-lhe que fale baixo para não ser descoberto pelo padre: “Deixe de besteira, Chicó, todo mundo já sabe que a mulher do padeiro engano o marido.” (Suassuna, 2004, p. 37). Além de denunciar-se, Chicó expõe a tendência adúltera da Mulher, tendo-o deixado por causa de outra pessoa. Eis o que ele fala: “Sabe, mas não sabe que foi comigo, entendeu? E mesmo ela já me deixou por outro. Uma vez, João, e não posso me esquecer dela. Mas não quer mais nada comigo.” (SUASSUNA, 2004, p. 38).

Comparando os comportamentos femininos nos três autos, vemos que o dramaturgo paraibano busca na intertextualidade das personagens vicentinas elementos característicos ideais para a criação da figura da Mulher do Padeiro. Assim, a farsa de adultério corresponde à base morfológica tradicional que aproximam os autores, podendo ser lida como um traço vicentino redimensionado no auto do brasileiro.

Embora o *Auto da Compadecida* seja estruturado até aqui numa base fársica, é equivocada a ideia que sua arquiteturalidade fixe-se nessa modalidade genológica, de forma exclusiva. Na realidade, o texto de Suassuna circunscreve-se no domínio predominantemente da moralidade em interação significativa com o mistério em que a farsa acaba por ser requisitada como estética vinculante ao desenvolvimento do tema central da peça: o julgamento das almas.

O principal suporte semântico do auto não é a mentira ou engano, mas a restituição da Verdade de uma base axiológica caucionada no reestabelecimento da ordem sob o caos em que o Bem prevalecerá ao Mal e a Vida à Morte. Nesse ponto, Suassuna resgata aquele lema tradicional *ridendo castigat mores* tão cativo em Gil Vicente.

As primeiras cenas, em boa verdade, não servem apenas à diversão do espectador ou à crítica aos costumes sociais, mas sim constituem-se em elementos chaves (demonstração dos pecados) para a representação do último ato, no que todos são ameaçados pelo castigo do Inferno e passam pelo crivo do Juízo Final.

É, nesse contexto, que se deve compreender aquela “pequena carnificina” provocada por Severino de Aracaju (Suassuna, 2004, 134). Depois dela, o Palhaço retorna e

pede desculpas ao “distinto público”, dizendo-lhe da necessidade daquelas mortes para o desenvolvimento da história.

Como nos demais contextos, o Palhaço interage com o espectador, fornecendo-lhe informação fundamental para a continuidade das cenas, bem como indica a interrupção temporária do espetáculo para acomodação das personagens e do cenário. Na condição de encenador, o artista do circo convoca João e Chicó para auxiliarem na reestruturação do cenário, o qual poderá ser dividido em dois espaços ou ser adaptado, conforme prevê uma rubrica de reforço. Na assistência delegada, Chicó chama uma a uma as personagens até que todas se reunam para dar início ao julgamento.

Mais uma vez, se estabelece um diálogo do Palhaço-encenador com o auditório. O objetivo é inserir o público no terceiro e último ato – o cerne da peça – fornecendo-lhe explicações sobre o fato que virá: a entrada de “dois demônios vestidos de vaqueiro”, como tradição “comum no sertão do Nordeste”. (SUASSUNA, 2004, p. 135).

Durante o processo de remontagem do cenário, João Grilo rouba a cena provocando o riso na plateia ao discutir com o Palhaço quando este lhe pede que deite e morra, mas Grilo lhe pede um momento, perguntando-lhe se ele “quer mandar no” seu “morredor”. (SUASSUNA, 2004, p. 136).

Feitas as alterações necessárias, o narrador-palhaço, do tipo calderiano, diz do julgamento daqueles mortos e, que o espetáculo sirva de reflexão moral à plateia de “verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes” (Suassuna, 2005, p. 137), numa expressão totalmente irônica e crítica. Dito isso, o Palhaço sai de cena, dançando ao som de música circense.

A Igreja transforma-se em espaço de encontro e de revelação epifânica, na qual configuram duas entradas: uma para o céu e outra para o purgatório. Embora o Inferno não seja especificado, a sua materialização é inferida pela representação dos diabos e de outros elementos simbólicos e alegóricos que vão surgindo ao longo das cenas. Assim, inspirado no imaginário cristão medieval, o mundo transcendente instala-se naquele espaço sacrossanto.

#### 4.2.4.3 Tribunal das Almas: diante de Deus e do Diabo

É sabido que o Juízo Final tornou-se um dos temas cativos do Teatro religioso da Idade Média, sendo representado por via do auto de moralidade em que alegorias variadas faziam com que o público espectador mergulhasse no mundo espiritual – concebido forjadamente pela Igreja para incutir o imaginário popular, como meio de divulgação e exercício dogmático da Fé Revelada. Nesse universo especial, personagens abstratas consubstanciavam sobretudo a dicotomia axiológica em que o Bem concorria e rivalizava-se com o Mal em representações figurativas do maravilhoso cristão, composto por Cristo, Nossa Senhora, Anjos, Santos e Demônios.

Resgatando essa Tradição particular, tem início o último ato do *Auto da Compadecida*. Assim, na condição de almas pecadoras, as personagens despertam, como de um sono, para a vida pós-morte, num resgate daquela fala do Anjo vicentino, da *Barca do Purgatório* quando diz às almas:

Aviai-vos e partir  
Que vossa vida é sonhar  
E a morte é despertar  
Pera nunca mais dormir  
Nem acordar. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 244)

João Grilo é o primeiro a acordar, dirigindo-se a Severino, perguntando-lhe se havia necessidade de matá-lo. Severino, então, diz-lhe que a razão devia-se ao fato de João tê-lo matado também. A resposta de João introduz o cômico de situação, uma vez que ele reverbera: “Pois é por isso mesmo que eu reclamei. Você já estava desgraçado, podia ter-me deixado em paz .” (SUASSUNA, 2004, p.138).

Nesse diálogo interpelativo e constatativo, João Grilo parece não se conformar com a sua sina, enquanto Severino revela, a seguir, a satisfação com o seu próprio passamento, pois está descansando de suas azáfamas. Contentamento que, segundo diz Severino a João Grilo, não deve ter sentido o Bispo. Mas, entrando na conversa, a autoridade afirma o contrario: “está até se dando bem” (SUASSUNA, 2004, p. 138).

Essa paz aparente é logo rompida pela fala de João Grilo. Ele chama atenção de todos para um diabo que os espreita às escondidas. Ao se ver descoberto, o arrais sai das sombras e, com ar muito rigoroso, diz: “Calem-se todos. Chegou a hora da verdade.” (SUASSUNA, 2004, p. 139).



Em contraposição aos *sketchs* anteriores, a fala do Demônio e a sua tenacidade incontestável demarca a natureza axiológica daquele encontro, onde verdade e mentira não se compaginam naquele novo mundo. Ali, não há espaço para a ilusão, ou engano, ou para quaisquer outros comportamentos fora do padrão moral e religioso cristãos. Assim entendido, a pedra de toque do enredo cifra-se pontualmente no desvelamento dos erros humanos e, resultando, por consequência, na conscientização deles. Por isso, o Demônio é taxativo ao dizer aos mortos que eles encontram-se diante de uma circunstância peculiar em que apenas a verdade prevalecerá indistintamente naquele espaço transcendente.

Essa prerrogativa, ditada paradoxalmente pelo próprio Demônio, pode ser ainda lida do ponto de vista teológico-doutrinal como indicativo da Verdade Revelada na Bíblia Sagrada, como valor imutável que deve ser seguido à risca pelo Homem durante sua estadia no mundo terreno, sendo o seu passaporte seguro para empreender a sua travessia espiritual. Por ter essa consciência, João Grilo diz ao diabo que está desgraçado, pois sua vida inteira foi centrada na mentira.

A reiteração diabólica de que todos pagarão por tudo que fizeram demonstra que aquele julgamento corresponde ao reestabelecimento da Justiça divina entre a humanidade pecadora. Sob esse prisma, demarca-se a dimensão alegórica conotada pelo Juízo Final dos nordestinos, dando contorno estrutural à moralidade de Suassuna.

Com a intervenção do diabo, o ambiente diurno vai se modulando. Pancadas, fortes e ritmadas, de um tambor e uma de prato, seguidas de breve pausa, anunciam a entrada do Encourado, que a todos causa tremor exarcebado. Ao constatar o medo daqueles mortos, o Encourado tece um comentário de fundo filosófico em que se evidenciam a ingenuidade e fragilidade dos seres humanos diante dos seus trágicos destinos. Fatalidade já revelada por Chicó, quando constatou a morte do cachorro:

É verdade, o cachorro morreu. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, por que tudo o que é vivo morre. (SUASSUNA, 2005, p. 56)

Mas o Encourado não se delonga em filosofias, pois tem pressa de levar todos para o Inferno. Por isso, ele ordena ao Demônio que leve, de imediato, toda aquela gente morta para dentro. Contudo, João Grilo não aceita a ordem do diabo de ser levado para o Inferno, sem a devida apelação e invoca a presença de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Assim, as imagens daquela agitação infernal do Encourado e do Demônio perdem o impacto negativo e a plenitude noturna reconfigura o cenário, gradativamente alterado com “as pancadas de sino” e o toque de “música de aleluia” até firmar uma “intensa suavidade de iluminura”, culminando na aparição do Cristo (Suassuna, 2004, p.146). Este comparece no palco, estrategicamente figurado por um “preto retino, com bondade simples e digna nos gestos e nos modos” (Suassuna, 2005, p. 146). A aparição causa espanto e estranhamento a todos, especialmente a João Grilo que, não perde tempo, e tece comentário jocoso sobre a cor da pele de Manuel – nome que se lhe dá o Encourado, sendo também o nome que outro diabo (o Cão, de *O Castigo da Soberba*) chama o filho de Deus. Para não ver a entrada triunfal de Jesus, o Encourado permanece de costas. As almas, por sua vez, mantêm-se de joelhos com os seus rostos entre as mãos, em profunda expressão de reverência e temor.

Com efeito, instala-se o Tribunal das Almas na Igreja de Taperoá. Cristo preside a sessão. Do outro lado, está o Encourado – o diabo advogado de acusação. Dá-se o início ao processo de julgamento das almas, mas João Grilo, mais uma vez, não aceita ser julgado sem sua ampla defesa e apela para Nossa Senhora que, assim como o seu Filho, surge envolta a uma luz celestial e assume o papel de defensora de todos os julgados.

A invocação de João Grilo corresponde a um intertexto direto de uma canção popular, de autoria de Canário Pardo, cujo teor é:

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. ( SUASSUNA, 2004, p.170)

O remate dos últimos versos introduz o auto no cânone do milagre. Embora João Grilo não seja a figura típica do pecador arrependido, a Virgem atende ao seu chamado e pede ao Cristo que interceda por aquele nordestino e pelos outros naquele momento de aflição. Esta condição de pecador consciente e inveterado de João Grilo invalidaria o milagre enquanto operador genológico vinculado ao *Auto da Compadecida*? De forma alguma. Apesar de João Grilo não representar o pecador convencional do teatro religioso, sua suplica à Mãe de Deus é um pedido de indulgência contra o Encourado, que o condenou inexoravelmente ao inferno. Sem dúvida, esse apelo demonstra a Fé cristã de João Grilo, o

que, segundo a Sagrada Escritura, é suficiente para que Deus interceda em favor de seus servos. Além disso, vemos que as peripécias da vida de João Grilo, em desconformidade com os princípios divinos, são contempladas nas farsas encenadas nos dois primeiros atos. Nesse aspecto, o texto de Suassuna reúne os elementos principais do gênero, mas os condiciona ao seu próprio estilo e técnica-compositiva.

A esse propósito, diferente de Lígia Vassalo (2000, p. 166), entendemos que o milagre coparticipa da moralidade, configurando aquilo que Emil Staiger (1997, p.190) diz sobre a obra poética em que todos os gêneros dela participam em maior ou menor escala “e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática”. Com base nessa proposta poética, vemos que o *Auto da Compadecida* conserva a essência genológica dos modelos medievais, porém o faz de modo imbricado. Notamos, portanto, uma fusão intrincada do milagre e da moralidade que foram remanejados para a cena moderna, sem efetivamente se perder o fio formal da Tradição. É o poder intercessor de Nossa Senhora, intermediado por João Grilo, que neutraliza as forças infernais e alcança para todas as almas o benemérito do livramento do mal eterno e o abrandamento da pena condenatória. Desse modo, o milagre da Virgem tem relação direta com o exercício moralizante e alegórico da peça.

Cabe ressaltar que, na Idade Média, cada tipo de representação mantinha seu arquitepo limitado a certos elementos balizadores. No caso do milagre, o enredo destinava-se a contar os desregramentos de pecadores que, diante de uma situação difícil, arrependem-se e buscam por auxílio divino, como naquele célebre pacto medieval que Téofilo fez com o Diabo e, para se ver livre deste grande mal, o pecador clama pela graça de Nossa Senhora.

Na modernidade criativa de Suassuna, não é possível estabelecer um liame genológico específico, pois as formas interseccionam-se, por vezes, confundem-se e fundem-se, formando um todo integrado em que um modelo serve de sustentação ou de complementação ao outro, mas sem que se descaracterizem os aspectos identitários de cada um.

Idelette Muzart (2000, p.100) corrobora nosso ponto de vista quando afirma que “uma reescritura esconde a outra, e várias outras, admitindo-se que, herdeiro das vozes tradicionais, o folheto é fruto de reescrituras e transformações textuais sucessivas.” Nesse ponto, o princípio medieval está contido nas histórias populares contempladas por Ariano

Suassuna. Ao reescrevê-las sob nova roupagem estética efetiva-se a transposição em cascata, permitindo integrar outros textos de natureza popular ou erudita,

criando-se assim um texto inteiramente novo que, mesmo conservando algumas marcas de suas origens e dos caminhos percorridos no seu processo de elaboração, tornou-se completamente outro graças a esta convergência textual. As principais transformações relativas ao esquema narrativo, ao papel dos atores etc., introduzem novas motivações e novas significações na obra armorial, sendo a este respeito exemplar o teatro de Ariano Suassuna, que, a partir de textos múltiplos e reescrituras sucessivas, adquire dimensão religiosa e humanística ampla. (FONSECA, 2000, p. 100).

Em face desses pressupostos, consideramos que a atitude de João Grilo de invocar entidades do mundo celestial para lhe socorrer é semelhante à da alma de *O Castigo da Soberba*, ainda que, no folheto, apenas Nossa Senhora atenda ao apelo feito. Se São Miguel, São Pedro e o próprio Cristo não têm condições de atender à alma aflita, é Nossa Senhora quem intercederá pelo pecador do folheto.

Ora, o influxo do milagre e da moralidade é indubitável, nesse cordel. Na realidade, Ariano Suassuna compulsa os elementos necessários legados pela fonte-matriz e compõe um auto híbrido, bastante complexo em termos de padronagem estética e temática.

Com efeito, o dramaturgo transpõe do cordel o motivo do milagre e põe-no em ação, a princípio, através das atitudes rogativas de João Grilo para aplacar as investidas do Encourado. Em contrapartida, a entrada de Nossa Senhora completa o quadro alegórico do Tribunal das Almas, o que permite o início da sessão do julgamento coletivo, ainda que cada pecador seja considerado individualmente, evidenciando a presença certa da moralidade.

Com o Tribunal devidamente equilibrado e modernizado, segue-se, mais uma vez, o protocolo da hierarquia social. Seguindo a ordem das acusações, primeiro vem o Bispo, depois o Padre e o Sacristão, a Mulher do Padeiro e o Padeiro, Severino de Aracaju e seu Cabra e, por último, João Grilo. Entre os inúmeros pecados praticados, são expressamente contabilizados no livro da vida: simonia, falso testemunho, arrogância com os pequenos, falta de humilde, soberba, desprezo, velhacaria, política mundana, subserviência com os grandes, falta de coleguismo, preguiça, hipocrisia, auto-suficiência, roubo à igreja, avareza, adultério da mulher, assassinato, mentira, trapaça.

À medida que cada alma passa pelo crivo da justiça, o Encourado trata de apresentar os erros de cada uma. Sobre o Bispo ele reverbera:

Arrogância e falta de humildade no desempenho de suas funções: esse bispo, falando com um pequeno, tinha uma soberba só comparável à subserviência que usava para tratar com os grandes. Isto sem se falar no fato de que vivia com um santo homem, tratando-o sempre com maior desprezo. (SUASSUNA, 2004, p. 152).

Esquema semelhante é observado na Tradição vicentina. No *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, o Anjo atribui ao Fidalgo a tirania, a falta de generosidade, o desprezo aos pequenos, a soberba, o orgulho como argumentos impeditivos de sua entrada no batel santo. Na *Barca da Glória*, em contrapartida, vemos que o Imperador cometeu os mesmos delitos por que o Anjo do primeiro auto condena o filho da nobreza. Mas quem lista os vícios é o Diabo. Além de todos os pecados, já mencionados, a falta de temor a Deus e da Morte são contabilizados para o Duque. No entanto, a Redenção divina acolhe-os e livra-os do padecimento eterno, assim como garante a mesma graça para os demais mortos. Por outro lado, a voz infernal do *Auto da Barca do Purgatório* registra alguns pecados logo na sua primeira entrada na abertura da peça, entre os quais destacam-se a cobiça, a simonia, a inveja e a tirania, deixando clara a mensagem ao espectador sobre o fim último de quem vive para a vida mundana, esquecendo-se da Lei de Deus.

Assim, poderíamos continuar a apontar vários exemplos em que os textos vicentinos registram verbalmente, ora pela boca dos Anjos ora pelos Diabos, a mundanidade com que a vida humana é plasmada. Contudo, cremos que as ilustrações feitas bastam ao nosso objetivo de demonstrar a estreita relação intertextual que se estabelece entre a sistematização alegórica do julgamento vicentino com o nordestino.

Nesse ponto, o recurso à alegoria é a estratégia estética adotada por Suassuna na construção do tema e na personalização dos vícios traduzidos nos comportamentos de cada personagem, visando à compreensão e reflexão do público e, desta maneira, atingir o fim moralizante do espetáculo, conforme o Palhaço-narrador-autor apresenta no prólogo:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar quem sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, por que acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades". (SUASSUNA, 2005, p. 24).

Esta “pobre e triste condição do homem” que, em geral, age erradamente por conta do sofrimento é argumento proferido pela Compadecida, logo no início do julgamento,

em favor daqueles pobres que não têm ninguém por eles”, pedindo ao Filho que não os condene e seja “compassivo com quem é fraco” (SUASSUNA, 2005, p. 174 e 177).

Apesar da imputação pecaminosa feita pelo Encourado aos réus, Cristo, embora hesitante, decide aceitar as contra-razões de sua Mãe, levando em conta ainda os discursos das almas a ratificarem os seus vários medos diante da morte, do sofrimento, da fome e da solidão. Medos que as levaram ao pecado, configurando um instinto de auto-preservação, observando-se o estado de necessidade de cada um. Além disso, Cristo pondera as alegações de João Grilo, o que, sem dúvida, favorece a atenuação das penas aplicadas ao Bispo, Padre, Sacristão, Padeiro e a Mulher dele. Consequentemente, as intervenções da Compadecida e de João Grilo configuram a presença do milagre no contexto da peça, haja vista que, em benefício daquelas almas, os dois conseguiram uma sentença condenatória temporária, sendo passível ainda a salvação, malogrando as intenções do Encourado que a todos desejava levar para o Inferno.

Antes, porém, de prolatar a sentença condenatória, Cristo é surpreendido pela intervenção altruísta de João Grilo que, comicamente, revela o seu perdão aos patrões exploradores, dizendo: “Se é por mim, não há dificuldade, porque eu sou tão sem-vergonha, que já me esqueci de tudinho.” (SUASSUNA, 2004, p. 175).

Essa postura solidária e benevolente de João Grilo demarca mais uma vez o caráter ambivalente da personagem que vai se angelizando à medida que progridem as ações no julgamento. Nesse contexto, ele é Anjo da Guarda a prevenir sobre a presença do maligno, quando todos estão despertando da vida para morte. É João quem sugere a Cristo o envio das almas para o Purgatório, posto que, num primeiro momento, a elas o inferno estava resguardado. Ainda, na condição de Anjo protetor, ele explica a Manoel que as histórias fantásticas de Chicó são em decorrência do excesso de sol sertanejo, justificando assim os pecados do amigo, livrando-o de um “iminente castigo divino”. (SILVA, Rosângela, 2004, p. 113)

Como figura do maravilhoso cristão, a personagem é o Anjo do Senhor “que anuncia aos mortos o fim dos tempos e com sua espada verbal, vence temporariamente o Encourado.” Em contrapartida, João Grilo é um indivíduo simples do sertão, submetido a sua “triste e podre condição humana”( Suassuna, 2005, p.175). Para driblar e vencer a fome, a miséria, o Diabo e a própria morte, ele lança mão de toda a sorte de ardis.

É, nessa última condição, que João Grilo passa pelo interrogatório. Diante de Cristo, ele revela-se mais esperto ainda, pedindo para si a “salvação direta”. Impossibilitado de atendê-lo, posto que ele transgrediu os mandamentos, Cristo dá-lhe, porém, outra chance de se redimir dos erros, permitindo-lhe que volte ao mundo terreno, conforme lhe foi solicitado por Nossa Senhora. Tal sentença absolutória, embora temporária, provoca a ira do Encourado que se volta contra João, com grande fúria.

Percebe-se, nesta contraposição axiológica, o dinamismo dos regimes imaginários propostos por Gilbert Durand (1997). Aliás, toda a cena do julgamento constitui-se no movimento de constelações de imagens noturnas e diurnas e vice-versa.

A ira do Encourado desencadeia a precipitação da queda que, segundo a rubrica descritiva, aponta para duas possibilidades cênicas. Na primeira, ele “dá um grande grito e corre para o inferno”. Na segunda, ele rastejando segue na direção da Virgem para ser subjulgado por ela (SUASSUNA, 2004, p. 186).

Independente da trajetória a ser definida pelo encenador, Ariano adota o semantismo das trevas, da queda abismal, do inferno, constelado na figura do Diabo em contraposição à luz e a força ascensional da Virgem. Ela é o arquétipo mítico da maternidade e santidade que triunfa a serpente, mitigando o poder do maligno. Sob esse enfoque, prevalece um esquema imagético paradoxal, entretanto convergente, em que repousa sobretudo a vitória sobre o tempo e a morte.

Nessa reconfiguração de imagens arquetípicas, há um traço nítido de medievismo. Além de funcionar alegoricamente como contraponto às figuras de Cristo e à Compadecida, o diabo é representado como um ser aterrador, polimórfico, que assume a figuração negativa e simbólica da serpente do Gênesis (3.15) cuja cabeça é esmagada por Nossa Senhora.

A Compadecida, portanto, simboliza o combate heroico às ameaças do Diabo contra João Grilo. Sem dúvida, essa postura reporta-nos às figuras dos santos dos milagres medievais a livrarem os pecadores das garras do Mal. Entretanto, ao retomar intertextualmente o gesto bíblico, Suassuna vai além da simples luta tradicional entre as forças do Bem *versus* a do Mal e incita uma outra reflexão de cunho teológico-doutrinal no espectador-leitor: a certeza do castigo divino para aqueles que seguem as pegadas do Diabo.

Não resta dúvida que o alvo dessa possível reprimenda seja João Grilo. Embora ele próprio declare-se um pecador contumaz, a Misericórdia divina prevaleceu, dando-lhe a

oportunidade de experienciar uma nova vida. Contudo, a remissão possibilitada é provisória e dependerá exclusivamente dele para alcançar, no futuro, a graça da Salvação eterna. Nesse sentido, o triunfo da *Compadecida* sobre a serpente implica simbolicamente um aviso: o fim de todo e qualquer pecador é o mesmo do diabo: o inferno. Como João Grilo representa alegoricamente a sociedade nova a ser formada por ele, juntamente com Chicó e o Palhaço, o alcance da advertência divina é bastante amplo, tendo em vista que atinge a coletividade ficcional e a espectadora.

Georges Minois (2003,p.45) corrobora essa leitura quando retrata as múltiplas facetas do diabo, na Idade Média, evocando os pontos de vista de vários teólogos sobre a matéria, dentre eles, Santo Agostinho para quem o Diabo seduziu o homem por ciúmes e o levou ao pecado.

A serpente era, de facto, ele [o diabo], e sua punição é eterna, funcionando como um aviso para o homem que, quando é punido, recebe um castigo sempre provisório e proporcional à falta cometida. No entanto, os que decidirem seguir o Demônio terão o mesmo destino que ele. (MINOIS, 2003, p. 45, interpolação nossa).

Na realidade, Suassuna ressemantiza o mito bíblico e dinamiza-o com o fim de mostrar ao espectador aquele princípio teológico, medieval, difundido por Santo Agostinho de que o castigo dado por Deus ao Diabo, ao tempo da Criação, corresponde a mesma pena a ser aplicada ao Homem que venha a transgredir suas Leis.

Com efeito, a saída encontrada por Nossa Senhora para livrar João Grilo da condenação sumária é um verdadeiro milagre e confere a sobreposição de Deus sobre o Encourado. Se, por um lado, o milagre tem seu pressuposto básico calcado na Tradição medieval, por outro, a intervenção de Nossa Senhora tem amplitude social, pois João Grilo voltará a Taperoá e, junto de Chicó e do Palhaço, tem a missão de encaminhar sua vida dentro dos preceitos divinos. Consequentemente, suas ações implicam uma mudança das atitudes do povo nordestino que João Grilo e os amigos representam.

A esse propósito imprime-se, no *Auto da Compadecida*, uma visão moderna do assunto religioso. Assim, o juízo inexorável presente nas moralidades medievais e vicentinas cede lugar a um julgamento mais humanitário em que a hermenêutica dos fatos ocorridos parte do princípio fenomenológico e não dogmático e religioso puramente.

Severino de Aracaju e seu cabra, por exemplo, foram vítimas de um sistema social perverso, por isso tornaram-se marginais violentos. Cristo leva essa circunstância em



consideração e absolve-os, dando-lhes a graça da Redenção eterna, alegando o desajuste psicológico, ou melhor, a loucura, que se lhe acometeram depois que os seus pais foram assassinados pela polícia.

Por conseguinte,

Ariano dessacraliza a moral cristã medieval de que aos pecadores está reservado o fogo eterno. Na visão suassuniana, o homem não é cerne do Mal teológico, mas sim de um Mal sócio-econômico e político, o que tem solução. Entretanto, o dramaturgo não perde de vista a seriedade do tema religioso, ora dialogado com o teatro vicentino, mas sem deixar-se levar pela ortodoxia da retidão julgadora medievalizante ( SILVA, Rosângela, 2004, p. 77).

No entanto, a dessacralização não configura falta de sintonia com a ideologia cristã medieval. Trata-se, na verdade, de uma rearticulação imagética e literária daquela herança legada pelos colonizadores para outro repertório, mais consuetâneo com a sociedade moderna, sempre se observando as tradições populares locais, as crenças e superstições profanas que, em geral, sobrevivem” à margem da diretriz oficial da Igreja.” (SILVA, Rosângela, 2004, p. 77).

#### 4.2.4.4 Substratos vicentinos

Em um ensaio de 1969, sobre a arte popular no Brasil, o próprio Suassuna confirma que a Cultura Brasileira e os vários aspectos populares descendem da raiz-tronco ibérica, apontando “Gil Vicente como um dos clássicos mais ligados à aspera e forte corrente da Literatura popular – os cantos dos aedos, as gestas do Romanceiro, às novelas, contos e racontos orais, às farsas populares representadas nos tablados das praças públicas.” (JÚNIOR, Carlos ( sel.,org., pref.), 2008, p. 155).

Mostrando ainda que “o caminho da Arte e da Literatura brasileira deve ser o da integração, e não das discriminações”, o paraibano torna a evocar a Tradição de Gil Vicente cujo espírito e formas podem ser comparáveis com o espetáculo do “Bumba-meu-boi ( misto de farsa e  *festa* ).” Para o dramaturgo, festa deve ser compreendida na perspectiva semântica “ibérica de sagração e celebração profana, violenta, dionisíaca.” (JÚNIOR, Carlos (sel., org.,pref.), 2008, p. 155).

Um ano depois, ao tratar do *Auto da Compadecida* e o *Romanceiro nordestino*, em novo ensaio, Suassuna confirma a aproximação de sua obra às criações vicentinas, tendo por estímulo um artigo de Anatol Roselfeld, publicado na revista *Comentário*, em 1969, no qual se explicitam as matrizes gerais da referida peça teatral. Nesses termos, enfatiza-se que o auto apoia-se:

Na tradição católico-didática dos fins da Idade Média, dos milagres e dos famosos autos de Gil Vicente. É a esta tradição principalmente, não tanto à influência de Claudel e ainda menos de Brecht, que a peça certamente deve o seu caráter épico e o jogo dirigido ao público, jogo acentuado pela intervenção de um comentador e pelos aspectos fortemente circense e populares. Uma grande cena que representa o tribunal celeste e na qual a Virgem Maria se compadece dos pecadores retoma uma velha tradição do teatro cristão. Suassuna (...) conseguiu fundir (...) o legado católico, os intuítos de crítica social e o folclore nordestino. (JÚNIOR, Carlos (sel., org., pref.), 2008, p. 178).

Vemos que Suassuna endossa o influxo não só do Teatro medieval hierático, mas também de Gil Vicente e da Literatura popular nordestina no seu processo estético, sobretudo no *Auto da Compadecida*. Essa precedência é atestada, de modo unânime, pelos críticos brasileiros como se pode ver pela relação dos trabalhos realizados sobre a obra do paraibano, arroladas na introdução dessa Tese.

Lígia Vassalo (2000, p.155), uma das mais importantes estudiosas da obra de Suassuna, fez uma investigação minuciosa das fontes matrizes estruturantes da estética de recriação do autor e pode comprovar que “os temas e estruturas advindos do romanceiro remontam a material europeu”. Tal observação confirma “as origens européias da literatura dos folhetos populares nordestinos, a permanência do medieval na região e na obra do artista. Ao mesmo tempo, reitera a circularidade de temas e enfatiza a relação entre regional e universal.”

A referida estudiosa (2000, p. 155) conclui, portanto, que seja religiosa ou profana, a criação de Suassuna, de maneira geral, apoia-se em um único modelo: “fonte popular expressa, proveniente de folhetos e da tradição oral, associada à estrutura mais ou menos pronunciada de auto vicentino.”

Um dos indícios de presença mais expressivos da Tradição vicentina na obra de Suassuna encontramos na reconfiguração do Juízo Final. Para construir o seu próprio Tribunal celeste, o dramaturgo paraibano recorre imediatamente ao imaginário medieval, reconstruído nas *Barcas do Inferno, do Purgatório, da Glória e Alma*.

Convém lembrar que o último ato da *Compadecida* está assentado nessa mesma concepção medieval da tripartição do mundo transcendente em Céu, Inferno e Purgatório. No entanto, se Gil Vicente privilegia um espaço cósmico à medida que intitula suas representações, Ariano Suassuna funde tudo em um único texto, dando à moralidade uma feição de milagre.

Ao fazermos uma leitura criteriosa da criação do nordestino, deparamo-nos com um procedimento interessante de sumarização dos vários aspectos técnico-compositivos e semânticos que foram trabalhados amplamente por Gil Vicente sobretudo no contexto das *Barcas*. Se em cada auto vicentino instaura-se alegoricamente um Tribunal celeste, na *Compadecida*, o Tribunal das Almas sintetiza todas as alegorizações do molde antecessor, visto que, no contexto de retomada, Céu, Inferno e Purgatório concentram-se no espaço restrito da Igreja de Taperoá.

Nesse remanejamento, Suassuna transforma os textos vicentinos das *Barcas* integrando-os à cultura popular brasileira, atualizando o sistema jurídico adotado nos julgamentos medievais. Isso, em parte, justifica o condensamento temático modelar em uma única cena.

Nas *Barcas*, o juízo é feito com base nas normas e filosofia do Direito Romano e Canônico, não positivado, enquanto o da *Compadecida* define-se pelo Direito Penal Moderno em que os réus tem ampla defesa, independentemente da classe social que ocupem, sendo o Estado reponsável por garantir os seus direitos individuais. Apesar da nova disposição sistemática do ordenamento jurídico, entrevista nas figuras do juiz e dos advogados, o dramaturgo paraibano mantém o contexto religioso da salvação e condenação das almas. O Juízo dá-se num nível abstrato, seguindo a Tradição do Teatro medieval, compulsada e reeditada por Gil Vicente. Por isso, embora o *Auto da Compadecida* contemple apenas um espaço de redobrimento imagético dos planos cósmicos, a essência dos conteúdos vicentinos é preservada, à medida que se confere um matiz particular ao destino da alma que pode ser conduzida ao Inferno, ao Purgatório ou ao Paraíso.

É notório também o diálogo intertextual estabelecido entre o *Auto da Compadecida* e as *Barcas*, no que se refere à esquematização das personagens. Tanto as matrizes quanto o texto derivado apresentam os tipos, com seus *gestus* sociais e demais atributos identitários bem definidos e alegorias diversificadas, dependendo justamente do comportamento de cada alma. Mas essa sistemática de construção das pessoas do discurso

dramático não significa que os dois modelos não sejam reunidos em uma só personagem. Nos textos em causa, a fusão entre o tipo e a alegoria é traço comum, promovendo uma gama variada de personagens ambivalentes. Em momento oportuno, trataremos dessa semelhança estético-estilística com outro desenvolvimento.

No âmbito da moralidade vicentina da *Barca do Inferno*, vemos que as personagens são divididas inicialmente em dois blocos, de acordo com os gêneros masculino e feminino. A maioria dos mortos, que chega ao cais das barcas, é constituída por homens desde o de alta linhagem, como o fidalgo Dom Henrique, ao menos privilegiado parvo Joane, que se considera um ninguém. Por outro lado, apenas duas mulheres, a Moça Florença e a alcovitera Brisida Vaz correspondem à representação feminina.

Exatamente duas personagens constituem o elenco feminino no *Auto da Barca do Purgatório*, considerando-se o tipo enquanto categoria classificativa, em contraposição à maioria masculina de que fazem parte: o lavrador, um pastor, um menino e o Tافل.

É interessante perceber que, em Gil Vicente, a mulher comum não se beneficia do salvo conduto para o Céu, no máximo que ela alcança é o abrandamento de suas penas no Purgatório a exemplo da regateira Marta Gil e da Pastora Menina, *da Barca do Purgatório*. Nessa peça, paradoxalmente, a Virgem Maria surge numa alusão do Anjo assim como acontece no *Auto da Barca da Glória*. Nas duas obras, ela comparece como entidade feminina mediadora entre o humano e o sagrado, sem que desempenhe um papel ativo no desenrolar da ação. No entanto, a sua força imagético-simbólica de intercessora, sobretudo na hora da Morte, substancia a misericórdia cuja ação vem plasmada na aparição de Cristo em atenção às preces de cada alma aflita.

Suassuna resgata os dois exemplos de personagens femininas: a santa e a pecadora. Portanto, conserva-se basicamente o mesmo número de actantes mulheres. Se a Mulher do Padeiro é a adúltera, ambiciosa e trapaceira, a Compadecida atua no Tribunal enquanto defensora das almas. Em contrapartida, o quadro masculino compõe-se de tipos distintos, entre os quais, o clero, a elite coronelesca, o burguês comerciante, o trabalhador urbano pobre e os cangaceiros.

Simultaneamente, tanto as personagens vicentinas quanto as suassuanianas encarnam figuras típicas da sociedade de sua época. Dom Henrique tem seu colorário no Major Antônio Morais, representando cada qual a nobreza e o coronelismo – estratos sociais elevados do século XVI e XX, respectivamente. Já o onzeneiro e o sapateiro têm seus

correspondentes indiretos nos Padeiros que, por ambição, exploram seus empregados, chantageam-nos, levando-os a atitudes reprováveis e amorais.

Por outro lado, a figuração do parvo Joane é reconstelada nas imagens diretas de Severino de Aracaju e de seu companheiro de bando. Ambos são marginalizados socialmente e são considerados loucos. Por conta desta particularidade mental, os três são absolvidos de seus erros pecaminosos. Contudo, os cangaceiros são julgados e absolvidos pelo próprio Cristo que fez questão de os livrar do fogo do inferno e do padecimento do Purgatório, sob protesto do Encourado que, assim, para ele dirige-se

É um absurdo contra o qual...

Manuel

Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir para ali. (SUASSUNA, 2004, p. 180)

A justificativa para a salvação dos cangaceiros é de ordem psíquica, porém de implicações sociais graves: os dois foram vítimas da loucura, devido aos traumas sofridos após terem presenciado os assassinatos de suas famílias pela polícia. Portanto, eles são considerados inimputáveis. Dada a sentença absolutória, o chefe do cangaço e seu cabra saem do palco abraçados em direção ao Céu.

Diferente acontece com o parvo vicentino que, apesar de ser autorizado pelo Anjo para, se quiser, ir ao Paraíso, deve manter-se, mais um tempo naquela praia purgatória à espera da eventual chegada de alguém de maior prestígio que ele. Essa ressalva angélica implica uma nota ideológica própria do século XVI da hierarquia denotada na pirâmide social em que a nobreza e o clero tinham lugares privilegiados. No caso, até mesmo após a morte, parece que os embarques dos mortos sucedem-se de acordo com o perfil socioeconômico de cada um, o que justificaria, por exemplo, o embarque do Fidalgo em primeiro lugar, ainda que para o Inferno. Pelo menos, nesse contexto, parece não haver uma planificação ontológica propriamente dita no que respeita à vida pós-morte.

Se a Morte iguala a todos a um “só rebanho de condenados”, como diz Chicó (Suassuna, 2004, p.56 ), no *Auto da Compadecida*, o *Auto da Barca do Inferno* parece conservar os resquícios de uma estratificação social muito arraigada daquela época, o

Fidalgo, por exemplo, traz consigo o moço e a cadeira e o anjo está à espera de uma alma mais valorosa do que a do parvo.

Nesse sentido, Joane parece, temporariamente, preterido em função de sua simplicidade. Ou melhor, de sua condição social. Isso vem demarcado no diálogo identitário que estabelece com o Anjo. Duas circunstâncias distintas configuram o perfil identitário do parvo que justificam nossa leitura do não nivelamento total do ser, ao menos, no *Auto da Barca do Inferno*. Primeiro, o próprio Joane considera-se um indivíduo despersonalizado, dizendo-se um ninguém. Segundo, o Anjo aponta a modéstia e a ingenuidade como aspectos relevantes para construir seu discurso salvacionista.

Anjo Quem és tu?  
Parvo Não sou ninguém.  
Anjo Tu passarás se quiseres  
    porque em todos teus fazeres  
    per malícia nam erraste.  
    tua simpreza t'abaste  
    pera gozar dos prazeres. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 225)

Se Joane não aceita a sua condenação expressa pelo Diabo que o quer levar a todo custo, ele não se opõe e, muito menos, defende-se da “discriminação” do Anjo ao dizer-lhe que espere naquela praia de condenados até que outra pessoa surja com mais dignidade para adentrar primeiro na *Barca da Salvação*. A atitude parva seria respeito à ordem divina? Sem dúvida. Mas é preciso lembrar que, naquela época, os nobres, burgueses e os eclesiásticos gozavam de privilégios.

Ainda na esteira da imagem do parvo Joane, Suassuna configura também a personagem do frade. Conhecemo-la pela voz preconceituosa e desumana do Bispo que diz ao Palhaço, no primeiro ato: “É horrível ter de viver com um débil mental às costas, mas meu antecessor gostava dele e não quis desprestigiá-lo, porque afinal de contas ele era meu colega, de modo que conservei essa lesma no lugar em que a encontrei. (SUASSUNA, 2004, p. 74).”

Embora o frade não seja considerado pela morte, numa das intervenções do Encourado ficamos a saber que ele é um “santo homem” cujo processo de canonização está em andamento, o que causa surpresa ao Bispo. Dessa maneira, a personagem de Suassuna pode ser equiparada à vicentina, pois resguarda o mesmo perfil imagético e semelhança identitária cujo traço comum é a parvoice. Além disso, os dois são tipos simples, ingênuos, sendo agraciados pela misericórdia de Deus, alcançando o Paraíso.

Outro decalque mediato de Joane, é a personagem de João Grilo, apesar desse ser esperto e artiloso. No *Auto da Barca do Inferno*, Joane mostra-se muito desassombrado ao se ver diante do diabo. A figura do maligno não o intimida, pelo contrário, faz com que se volte bravamente contra as suas investidas. É o que se nota quando Joane fica a saber o destino daquela barca, capitaneada pelo Diabo, ao que reage dizendo-lhe:

Parvo Ò inferno? Ieramá.  
Hiu hiu barca do cornudo  
beijudo beijudo  
bachador d'Alverca hu há.

Capateiro da Candosa  
antrecosto de carrapato  
sapato sapato  
filho da grande aleivosa.  
Tua molher é tinhosa  
e há de parir um sapo  
chentado no guardanapo  
neto da cagarrinhosa. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 224)

De forma altiva e cômica, João Grilo também enfrenta o Encourado durante o processo de julgamento. O primeiro gesto heróico contra o diabo vem logo, no início do último ato, quando João sente um “cheiro ruim danado” e revela a todos: “Esta peste deve ser um diabo”(Suassuna, 2004, p. 138). Depois disso, sucedem-se ao longo da cena outros achincalhes de João, entre os quais, destacam-se: “pai da mentira”, “catimbozeiro”, “sujeito ruim”, “filho de chocadeira”, “camarada pior do que carne de cobra”, “cão”. (Suassuna, 2004, p.144-185). Os modos grosseiros da linguagem escatológica de João configuram um subgênero recorrente no *Auto da Compadecida*: o grotesco cuja finalidade é produzir o riso do espectador.

A mesma postura ascensional é notável em Joane. O enfretamento do diabo é alcançado pela ridicularização expressa por um parvo que lhe atribui vários epítetos desqualificadores, elevando-o ao estatuto de animal asqueroso ou filho da perfídia. O lavrador, do *Auto da Barca Purgatório*, assim como Joane e João Grilo, confronta o Diabo atribuindo-lhe adjetivações negativas, configurando o grotesco de efeito cômico: “Dize pulga de judeu”, “vai beijar o meu bragado/antr’as sedas”, “E vós dum rosto de fonil”, “Ó fi de puta maldito”/triste avezimau tinhoso/lano pecador e errado” (...) Dize sabujo pelado.” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 249-250).

Outra figura vicentina cujos *gestus sociais* são decalcados por Suassuna é o frade do *Auto da Barca do Inferno*. Contudo, a transposição do perfil característico do eclesiástico dá-se por deslocamento paródico. Enquanto a personagem de Gil Vicente é identificada por sua devassidão e lascívia com Florença, que a acompanha depois da morte, a de Suassuna é um representante da Igreja, fiel ao Senhor, martirizado pelo Bispo e considerado pelo Encourado um verdadeiro santo. Mas há de se ressaltar que, na linha do pecador vicentino, enquadram-se o Bispo, Padre João e o Sacristão de Suassuna. Todos considerados corruptos, hereges e descumpridores de suas funções religiosas. Nesse ponto, convém acentuar a novidade trazida por Suassuna ao seu contexto dramático em que predomina a duplicidade figurativa dos membros da Igreja, ora encarnando a erraticidade, ora a santidade. Ao trabalhar com o paradoxo imagético, Suassuna utiliza uma técnica bastante cativa de Gil Vicente: a oposição por contraste, no sentido de evidenciar a dupla face do Homem, ser terreno e espiritual ao mesmo tempo.

Essencialmente alegórica, a Alma vicentina engendra todos os perfis humanos e, não temos dúvida, de que Ariano soube aproveitar dessa prerrogativa para construir a diversidade de suas personagens sejam femininas ou masculinas. Na realidade, a expressividade da Alma caminheira, do auto de nome homólogo, resulta da fusão de todas as figuras vicentinas envolvidas nas três *Barcas*. De modo que ela é a alegoria maior da humanidade corrompida, tentada pelo diabo a deixar o percurso do caminho do bem, da Igreja estalajadeira, e desfrutar os prazeres mundanos. Mas, a alma não está sozinha, pois seu resgate faz parte dos planos divinos. Por isso, um anjo a segue, orientando-a na direção correta até chegar a estalajadeira santa e ser purificada de todos os pecados, tendo o direito à Salvação.

Essa circunstância vicentina é ressemantizada por Ariano Suassuna através de reduplicação de vários personagens, cada um com seu repertório de vícios e, apesar de poucas, de virtudes. Perseguidas pelo Encourado, as almas nordestinas têm em João Grilo o apoio angélico, que as reconduz ao caminho da luz de Cristo e de Nossa Senhora. Assim, de maneira semelhante aos textos de Gil Vicente, o *Auto da Compadecida* constrói-se sob o signo da contradição axiológica entre Bem *versus* Mal.

Percebemos que a categorização ambígua das personagens está intimamente relacionada com o motivo da ação dramática cuja finalidade é julgar o Homem por seus vícios mundanos após a morte. O trajeto alegórico, portanto, constitui-se a via mais adequada



a compor os autos. Nesse caso, as *Barcas* de Gil Vicente também são representativas, não só da destinação das almas, mas também daquilo que elas praticaram em vida. Assim, nas obras vicentinas, temos as *Barcas do Inferno* e *do Purgatório* simbolizando os pecados humanos, tendo em vista que cada alma é embarcada com o objeto que lhe define o pecado ou o de sua condição social, como exemplifica o arado que o lavrador traz às costas. Por outro lado, a *Barca do Paraíso* metaforiza o exercício das virtudes e da Fé cristã. Em resumo, as três *Barcas* traduzem os efeitos da Justiça divina, após os julgamentos, a qual se encaminha em dois direcionamentos principais: a salvação direta e a condenação sumária ou temporária. No *Auto da Compadecida*, tudo isso é contemplado, mas observando-se o sincretismo da cultura local. A justiça divina nordestina revela-se por meio do Cristo e de Nossa Senhora e da representação angelical de João Grilo, ao passo que o diabo vem reconfigurado à luz da tradição popular, vestido de rústico vaqueiro. Na verdade, trata-se de uma irônica e paródica inversão do pastor bíblico e medieval.

A configuração feminina é outro aspecto importante de retomada intertextual com Gil Vicente. Na *Compadecida*, temos duas personagens que se contrapõem do ponto de vista imagético. A Mulher do Padeiro é a primeira a ser representada, envolta na prática dos vícios da ambição e do desamor, sobressaindo-se por sua conduta farsesca de mulher adúltera inveterada, como já demonstrado. Pode afirmar-se que essa personagem condensa e funde em uma só imagem os desdobramentos das personagens vicentinas entrevistadas nas farsas *da Índia* e de *Inês Pereira* sobretudo, bem como nas *Barcas do Inferno* e do *Purgatório*.

Do *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, Ariano Suassuna reaproveita o repertório de caracterização dos dois tipos femininos em que a luxúria torna-se o aspecto mais recorrente. Se a Moça encarna o pecado ao se envolver com um padre, ferindo um princípio moral ditado pelas Leis canônicas, em contrapartida, a alcoviteira Brisida Vaz induz jovens virgens à lascívia por simples ambição. Com efeito, é justamente a libertinagem e a cupidez da Mulher do Padeiro que a leva abandonar os valores morais, conseqüentemente, o que a leva à morte e à condenação ao Purgatório. É interessante perceber que Suassuna ameniza parodicamente o castigo aplicado à figura feminina se considerarmos que, em Gil Vicente, o Inferno é o destino para o qual se encaminham a Moça e a alcoviteira.

Embora contrapostas, Nossa Senhora resgata, na Mulher do Padeiro, a imagem feminina subjulgada aos ditames masculinos, portanto, considerada uma vítima do marido. Assim, mais uma vez, Suassuna inova ao constituir a personagem feminina dentro dos padrões conservadores, mas dando-lhe voz ativa sobretudo por meio da Compadecida que lhe defende e justifica junto a Cristo as razões pelas quais ela cometeu seus pecados.

Por outro lado, a readequação temática ao contexto cultural moderno e nordestino permite a Suassuna transpor a Tradição vicentina das *Barcas* para o âmbito circunscrito da Igreja. Nela, as portas tornam-se o símbolo alegórico de cada plano cósmico observado nas três embarcações vicentinas, figurando o Céu, o Inferno e o Purgatório. Na transformação do hipotexto vicentino, o dramaturgo paraibano traz para a cena os elementos que substanciam o ambiente infernal e sua ameaça condenatória, sob o julgo do Encourado. Contudo, nenhuma personagem efetivamente é conduzida ao fogo do Inferno. Por isso mesmo, o dramaturgo preocupa-se em referir-se a duas portas imediatas: uma do Céu e a outra do Purgatório, enquanto o Inferno é configurado a partir de elementos simbólicos esparsos: os dois diabos, o fogo, o sofrimento etc.

Para o Purgatório, são mandados o Bispo, o Padre, o Sacristão, o Padeiro e a Mulher dele num surpreendente aceno da misericórdia de Deus e de Nossa Senhora. Quem media a sentença é João Grilo. Na imagem de anjo protetor, ele intercede em favor dos pecadores para não serem condenados diretamente ao Inferno, garantindo-lhes a chance de redenção futura, depois de expiarem as culpas naquele lugar de padecimento transitório.

Sob esse enfoque, João Grilo condensa a imagem tripartida dos Anjos que abrem a cena do *Auto do Purgatório*, cantando um romance, no dia de Natal, convidando as almas ao arrependimento. João Grilo, embora não vise esse fim específico, clama por auxílio divino. Num apelo direto, suplica pela presença de Jesus Cristo, dando início ao julgamento. Como o Encourado apela pela justiça divina, deixando Cristo sem saída, João Grilo invoca pela Misericórdia da Virgem Maria, pondo em prática a exortação do angélico do *Purgatório* que diz aos mortos:

Agora que a madre pia  
frol de toda perfeição  
está com tanta alegria  
pedi a sua senhoria  
gloriosa embarcação  
que sua é a barcagem.  
Pedi-lhe como avogada  
per lacrimosas linguagem

que nos procure viagem  
descansada.

fala-lhe com alegria  
canta-lhe como souberes  
visita a virgem maria  
nossa via nossa guia  
frol de todas as mulheres,  
Quando aqui lh'apareceres  
roga-lhe que t'apareça  
com piadosos poderes  
por que a alma que tiveres  
não pereça. (CAMÕES, José (ed.) 2002, v. I, p. 245-246)

No *Auto da Barca da Glória*, um Anjo também clama por Nossa Senhora para socorrer aquelas almas na hora de suas mortes: “Oh virgem nuestra señora/sed vos su socorredora/en la hora de la muerte”. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 270).

A fala do Anjo retoma intertextualmente a oração da Ave-Maria. Essa prece é *ipsis verbis* feita por Padre João a pedido de João Grilo, que lhes afirma não haver dúvida de que Maria será a defensora deles. Assim, ajoelhado, o Padre acompanhado por Todos roga à Mãe de Deus para que os socorra naquela hora de temor e de grande aflição após a morte.

Se, nos casos vicentinos, a Virgem é tão somente referida, no caso nordestino, ela aparece e auxilia o Filho na condução do julgamento. Novamente, temos a paródia como recurso hipertextual na construção da obra de Suassuna. João Grilo desdobra-se em anjo e pecador, viabilizando a aparição da Compadecida ao reproduzir a *Cantiga de Canário Pardo*, numa retomada do conselho do anjélico vicentino (canta-lhe como souberes) .

O canto popular de João Grilo revela-se uma estratégia persuasiva para Nossa Senhora atendê-lo. O Encourado vê, naquele ato, uma falta de respeito com a Mãe de Deus. João defende-se sob a alegação de que aqueles versos eram cantados por sua mãe para fazê-lo dormir, não configurando um insulto à Virgem.

“Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete!” (Suassuna, 2004, p.170) complementa o Encourado, reagindo à intervenção certa de Nossa Senhora nos trabalhos do juízo. Tal atitude faz lembrar a do Diabo do *Auto do Purgatório*, logo depois que o Anjo exorta os mortos ao socorro da Virgem. Ele assim se manifesta:

Quero ora meter a vela  
E deitar a prancha fora  
E arrumar a caravela  
E deitar do junco nela  
Se vier qualquer senhora. ( CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 246)

Em todos os contextos, a Virgem torna-se alegoria da Misericórdia a socorrer os homens na suas horas de desespero e morte. A sua graça só não atinge o Tافل, do *Auto da Barca do Purgatório*. Entre as falhas consideradas na sua condenação infernal, está o fato de ele tê-la renegado.

Em contrapartida, naquele auto vicentino, vemos que as demais personagens: o Lavrador, o Pastor, a Pastora menina e a regateira Marta Gil alcançam o abrandamento de suas penas naquele dia do nascimento de Nosso Senhor, ficando a expurgarem os seus pecados naquela praia purgatória. Restando apenas um lugar no Céu para o Menino, morto ainda na infância, portanto um inocente comparável ao parvo Joane e aos cangaceiros.

Mais uma vez, temos uma relação hipertextual do texto vicentino com o nordestino por via da paródia. No *Auto da Barca do Purgatório*, a Salvação é prêmio dado ao Menino, morto em tenra idade, ao passo que a Condenação sumária ao Inferno merece o Tافل, numa demonstração clara de que o dia de Natal interfere na boa safra dos arrais do inferno. Por outro lado, a condenação provisória à praia purgatória destina-se a tipos sociais, representativos do povo. Em contrapartida, no *Auto da Compadecida*, estão destinados ao purgatório os tipos religiosos e da classe burguesa, em notória transformação criativa das barcas vicentinas.

Convém ainda ressaltar a simbologia epifânica assumida pela Igreja na obra de Suassuna. Ao transformá-la em espaço dramático alegórico de imagens convergentes, o dramaturgo brasileiro redimensiona o imaginário medieval em que o mundo transcendente assenta-se em planos distintos.

A esse propósito, vimos que Gil Vicente também opera uma ressemantização inovadora daquele mundo espiritual através sobretudo do Cais e das Barcas. A Igreja é apresentada como local de perfeição e alegria, bem como de reencontro com o divino, respectivamente demonstráveis no *Auto da Barca do Purgatório* e *Alma*. Nesse texto, o templo sagrado assume uma representação alegórica de vital importância no resgate da Alma caminheira. Esta ali descansará, será purificada de seus pecados e encontrará o refrigério da salvação. Antes porém, a Alma vivenciará a tentação do diabo. Este procurará dissuadi-la de caminhar na direção do Bem, incitando-a a aproveitar os prazeres do mundo carnal. Mas o Anjo do Senhor interfere e a reconduz à estalajadeira santa, favorecendo o seu reencontro

com Cristo e a experiência de sua Paixão, conseqüentemente, livrando-a da perdição mundana.

Convém lembrar que a Igreja de Taperoá tem uma função específica antes de acontecer o julgamento. Ela é o *locus* dos encontros e desencontros humanos, para onde se dirige todo elenco de viventes que serão desmascarados e subjulgados pela Morte incarnada em Severino de Aracaju. A Igreja torna-se a via epifânica por excelência do mundo espiritual, em que o Homem ficará diante de Deus e do Diabo, sendo seus vícios revelados e suas virtudes restituídas, conforme a sentença condenatória ou absovitória proferida por Cristo, sob a mediação direta da Compadecida.

A presença de Cristo, no curso do julgamento do *Auto da Compadecida*, é um recurso intertextual adotado por Suassuna proveniente do *Auto da Barca da Glória*, de Gil Vicente e do cordel *Castigo da Soberba*. No procedimento de retomada, prevalece a *mimeses processual*, sendo destacável a paródia em que repete-se o modelo vicentino, mas dele se desvia criando um contexto diferente. Na *Barca da Glória*, o Anjo do Senhor exorta as personagens da Alta Nobreza e do Clero a pedirem auxílio à Virgem, no que são atendidos, pois é o próprio Cristo que as vem conduzir ao Paraíso. Em contrapartida, na peça nordestina, João Grilo – Anjo da Guarda – dos companheiros de vida e de morte apela para Cristo e, depois, pela misericórdia de Nossa Senhora. Jesus Cristo aparece como juiz e faz questão de defender e absolver os cangaceiros – duas personagens de classe social inferior, pobres marginais que foram vítimas de um sistema socio-econômico desigual. Além disso, ele diz ao Diabo que não irá contra a vontade materna, alterando os destinos de todos os mortos.

É, dessa forma, que o pícaro João Grilo – réu confesso – considerado um caso grave por Jesus Cristo e pelo Encourado, consegue uma graça inusitada, uma vez que Nossa Senhora apieda-se dele e pede ao Filho que lhe dê uma outra chance para se redimir. Cristo atende ao pedido da Virgem e deixa que João Grilo volte ao mundo dos homens, pondo fim ao julgamento” (SILVA, Rosângela, 2004, p. 67).

Já, no plano terreno, o Palhaço e Chicó são surpreendidos por João Grilo – que, dentro de uma rede, acorda durante os preparativos de seu sepultamento. A cena é hilariante, pois as duas personagens supõem que o morto tenha se transformado em alma penada, principalmente, por que João Grilo percebe o malfeito e pede que lhe rezem um Pai Nosso e uma Ave Maria. O Palhaço foge, deixando Chicó com o morto-vivo. Desfeita a confusão, Chicó informa a João Grilo da promessa que fez. Caso ele fosse salvo, todo o dinheiro

arrecadado com o testamento do cachorro, mais o montante roubado da padaria por Severino seriam doados para Nossa Senhora. Diante da promessa “sem jeito”, os dois seguem para igreja e cumprem o prometido. Assim, os dois deixam o palco, no que entra o Palhaço para encerrar o espetáculo, tal qual como começou, com um trecho recitado do romance popular, *O Castigo da soberba*.

#### 4.2.5 *Pecados, leis e castigos no ritmo do Mamulengo*

A dois de fevereiro de 1960, o público do Teatro Parque do Recife assiste a estreia de *A Pena e a Lei*, sob a direção de Borba Filho, aquando da fundação do Teatro Popular do Nordeste (TPN), como marco de sua primeira fase (1958-1962). Dez anos mais tarde, a peça renderá a seu autor, Ariano Suassuna, um prêmio atribuído pelo Festival Latino-Americano de Teatro. Novamente, o dramaturgo é reconhecido por sua habilidade em fazer teatro com foco no popular a partir de fontes provenientes de sua própria lavra e de tradições diversas, criando obras autênticas da Literatura Brasileira.

No posfácio da obra, Sábato Magaldi (2005, p.153) endossa a sua qualidade literária, considerando-a “uma súpula do teatro”. Esta resulta da síntese de matrizes populares (literatura de cordel, folguedos, romanceiro, cantigas) e do rigoroso espírito erudito, numa fusão de modalidades e estilos diversificados em que se articulam o teatro cristão medieval, o vicentino, o espanhol, a *Commédia* italiana com os espetáculos populares nordestinos. Sob esse molde, a peça é apresentada pelos bonecos e donos do Mamulengo – Cheirosa e Cheiroso – como “o maior espetáculo músico-teatral do universo”; “presépio de hilaridade teatral”, no qual funcionam “algumas leis e castigos”, inventados para a correção humana; “grande tragicomédia lírico-pastoril”; “drama tragicômico em três atos”; “farsa de moralidade”; maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada [...] “A pena e a lei!” (SUASSUNA, 2005, p.12-13).

Por estas categorizações heteróclitas e populares dadas ao texto dramático, já se percebe que se trata de um auto mesclado por mais de um tipo de coordenada estruturante. Isso se confirma quando Cheirosa anuncia o terceiro e último ato ao público, depois de uma troca de prosa com Cheiroso. Ela, assim diz: “Auto da virtude da esperança! Mete os peitos, Seu Manuel Campina!” (SUASSUNA, 2005, p.100) .

Dentro da proposta do imbricamento estético, *A inconveniência de ter coragem* configura e intitula a primeira cena. Ao abrir o pano de boca, uma inscrição: ‘Mamulengo de Cheiroso – Ordem, Respeito e Divertimento’, vem pregada em quatro estacas dispostas, no palco, em uma empanada em formato de quadrilátero, que cobre as personagens quase ao peito. A mecanização e rapidez dos gestos conferem aos atores chistes típicos dos bonecos do teatro nordestino (Suassuna, 2005, p.9-10). O histrionismo peculiar do Teatro de bonecos perpassa várias ações.

Com inspiração e execução aos moldes do Teatro de marionetes, o entrecho dramático tem “acompanhamento musical de uma orquestra composta de três pífanos e três tambores – o ‘zabumba’ ou ‘terno’ de Seu Manuel Campina” (Suassuna, 2005, p. 150). Essa particularidade procedimental perpassa toda a peça.

Importa sublinhar que, na verdade, o nome atribuído ao primeiro ato constitui-se em uma das variações por que passou o entremez<sup>82</sup> popular: *Torturas de um coração ou em boca fechada não entra mosquito*, escrito e montado por Ariano, em 1951, exclusivamente para divertimento festivo de Zélia (a namorada que se tornou esposa) e de algumas pessoas queridas, aquando de uma visita que se lhe fizeram, na cidade de Taperoá.

Se em *As Torturas de um coração*, Manuel das Flores é quem se encarrega da apresentação de “uma farsa à alta sociedade” de Taperoá, na *A Pena e a Lei*, já dito, são os bonecos (Cheiroso e Cheirosa) que anunciam o espetáculo ao respeitável público. Mas, tanto na primeira versão quanto na segunda, Benedito abre as primeiras cenas. No entremez, o negro tem por seu companheiro e cúmplice Afonso Gostoso (ou o sedutor mané-gostoso), ao passo que, na peça, será Pedro a ajudá-lo nas tramoias contra Cabo Setenta Rosinha, Vicentão Borrote e Marieta.

No entremez popular, entre uma entrada e outra das personagens, Benedito coage uma a uma a se apresentar ao distinto público, o que o coloca na centralidade do Prólogo. Na sequência, Cabo Setenta, Afonso Gostoso, Vicentão e Marieta, sob os golpes de catolés de Benedito ou de sua franca ameaça, fazem as medidas devidas, instalando o tom cômico da peça.

Ao ritmo das pancadarias comuns dos espetáculos populares do Nordeste: *Bumba-meu-boi* e *Mamulengo*, e das farsas medievais, as formalidades de apresentação são

---

<sup>82</sup> Há duas versões deste entremez. Hermilo Borba Filho encarregou-se de publicar, em 1966, a variante de 1951, em seu livro *Fisionomia e espírito do mamulengo*. A segunda vertente foi editada pela *Seleta em prosa e verso*, no ano de 1974.

cumpridas. A analepse é a estratégia discursiva de Manuel das Flores que, retornando à cena, explica ao público que aquele Benedito, dois dias antes, não era tão valente como agora se mostra. Mais uma vez, o apresentador-comentarista confirma a natureza daquele texto de divertimento como “o maior” “mamulengo do universo”; “o drama mais bonito” do “Grande Teatro Paraibano” (Suassuna, 1951, n. p.), nomenclaturas que serão ampliadas no prólogo de *A Pena e a Lei*.

A brutalidade adquire profunda densidade nas ações de Benedito para alcançar os seus propósitos: tirar do caminho a dupla de valentões: Cabo Setenta e Vicentão. Ao ritmo do *Bumba-meu-boi*, os dois saem de cena debaixo de pancadas. Ao saber que Marieta está caída de amores por Afonso Gostoso, Benedito aplica ao amigo o mesmo castigo, dando-lhe um “chá de quina”. Marieta, por sua sorte, atrevesse a defender o tal Gostoso, e, também, cai no catolé de Benedito, revelando um gosto bizarro por apanhar, ao dizer: “pancada de amor não doi” (Suassuna, 1951, n. p.). Benedito, desse modo, delimita seu lugar no coração de Marieta e na sociedade de Taperoá e assume o papel de o mais novo valentão daquela localidade. Ao som do “esquenta-mulher” de seu Manuel Campina, o ato encerra-se, sendo Afonso Gostoso obrigado por Benedito a assistir a dança do casal, sob a humilhação de insultos. Manuel das Flores volta ao palco e encerra formalmente o entrecho:

– Respeitável público! Termina aqui este doloroso drama, este empório de riso e de paixão, essa amostra do rebanho humano, de seu confuso e triste coração, a qual se deu o nome tão poético de “Em Boca Fechada não Entra Mosquito” ou “Torturas de um Coração”! (SUASSUNA, 1951, n. p.).

#### 4.2.5.1 Desenganos humanos e a farsa moralizante

Na cena da inconveniência de ter coragem, surgem Benedito e Pedro a dialogarem. De modo similar ao entremez, o debate gira em torno de Marieta. Diferentemente do texto de origem, Benedito vale-se da amizade e cumplicidade de Pedro para conquistá-la. O custo da empreitada são três contos de réis: um, para o anel e dois, para os brincos. Pedro traz a encomenda ao amigo e diz-lhe da dívida com o Zé Ourives. Antes, porém, pela intervenção de Benedito, Pedro e o espectador ficam a saber da imagem paradoxal daquela moça serrana que congrega, em si, todas as qualidades que vai de “cabotina” à “incapaz de uma traição”, levando os homens da cidade à loucura. Do mal



proceder de Marieta, Pedro adverte o amigo, mas dele vem a justificativa de que ela recebe um e outro, devido a determinadas “circunstâncias” (SUASSUNA, 2005, p.14-15).

Se, no entremez, Benedito logra êxito sobre o Cabo Setenta que lhe fornece o presente a ser dado à moça, na *Pena e a Lei*, ele próprio adquire os mimos por intermédio de Pedro. No entanto, o pagamento a Zé Ourives é feito mediante trapaça de Benedito aplicada a Vicentão. Em burla semelhante, cai o Cabo Rosinha – o Delegado Rangel. Intrigados por Benedito, ambos os valentões são desmoralizados perante Marieta. Em *As Torturas de um coração*, ela descobre-se apaixonada. Agora, não se trata de um amor novo, como se deu com Afonso Gostoso, mas de um reencontro com Pedro – o ex-noivo sumido, enquanto Benedito safa-se dos rivais.

Diante do restabelecimento do compromisso dos noivos, a Benedito resta o reconhecimento da tal “falhazinha” que sempre lhe acompanha e atrapalha os planos (Suassuna, 2005, p. 17). Desolado, ele afirma escatológico: “Não tem jeito não, essa vida é um fiofó de vaca!”. A seguir, ele arreia no mamulengo, “*desmaiado sobre o pano*” (Suassuna, 2005, p.51-52, itálico do autor). Bonecos arreados, os Mamulengueiros retornam à empanada e finalizam o ato, com um tom moralizador. Eis o que conclui Cheirosa:

A vida traiu Rosinha,  
Traiu Borrote também.  
Ela trai a todos nós,  
Quando vamos, ela vem,  
Quando se acorda, adormece,  
Quando se dorme, estremece,  
Que a vida é morte também. (SUASSUNA, 2005, p. 52)

Nas palavras do boneco, conotam-se os desenganos da vida humana, enquanto Cheirosa diz ter provado a inconveniência “de ter fama de valente” (Suassuna, 2005, p.52), porque os três: Cabo Rosinha, Vicentão Borrote e Benedito estavam tão preocupados em provar sua coragem que, além de perderem o pouco que tinham, perderam também a mulher desejada para Pedro. Nessa perspetivação, o primeiro ato encerra uma lição moral àqueles que se julgam mais espertos e mais valentes do que os outros. Com efeito, a farsa mescla-se com a moralidade para circunscrever a formatação da cena.

#### 4.2.5.2 O pecado original e o homem cobiçoso

Em sentido comparado, o entremez e o primeiro ato de *A Pena e a Lei* conotam os mitos do pecado original e da queda humana (Gn 1,2,3) sendo recuperados por Ariano ao centrar as ações em torno da figura feminina – Marieta, disputada e cobiçada pelos homens da cidade de Taperoá. Na peça, ela é a Maria – numa imagem reversa do dogma da Imaculada Conceição – em cuja caracterização mítico-simbólica acentua-se a face impura: a de mulher fatal, encarnada na pele de uma meretriz.

Tanto em caso quanto noutra, o enfoque temático assenta-se naquela concepção teológica medieval proposta por Santo Agostinho em que a concupiscência liga-se à sexualidade e vice-versa, e, esta, ao pecado. Desde a queda de Adão – criação natural de Deus – o homem está “sujeito à morte” e a viver “bestialmente, escravizado pela libido e destinado depois a suplício eterno (AGOSTINHO, 1961, p. 186).

Na primeira cena, é notória a metáfora da devassidão dos homens, escravizados pelo pecado da carne, sendo Marieta o centro das atenções e do desejo lascivo. Indubitavelmente, é por isso que, logo na abertura do espetáculo, a personagem (Todos) sinte-se à vontade para questioná-la, sem qualquer tipo de cerimônia e pudor, sobre a sua vida íntima, de tal forma que os versos – “Cadê seus homens, Maria? Cadê seus homens, cadê?” – constituam-se em uma pergunta, por demais, irônica e capciosa (Suassuna, 2005, p. 10). Por mais que a boneca Cheirosa – Maria-Marieta-Maria Madalena – procure responder, de forma ambígua, o paradeiro dos seus homens, é a afirmativa contundente de Todos que, parcialmente, fechará tal questão. Somente à Marieta, caberá a escolha do marido, já que “todos gostam dela” (SUASSUNA, 2005, p. 10-11). Portanto, o desfecho da história está nas mãos de uma mulher, considerada um problema pela personagem coletiva - Todos.

Por causa de Marieta – a sincera, maravilhosa ingrata, “onça desapiedada e selvagem” –, Benedito comete toda sorte de pecados (Suassuna, 2005, p.15-16). Ele é o arquétipo de Adão, após a queda que, desprovido da Graça e da Liberdade plenas, incorre em vários erros pecaminosos. O primeiro deles trata da desobediência às Palavras Sagradas no que se refere ao amor a Deus, sobre todas as coisas, na pessoa do nosso irmão. Conforme o Pentateuco (Dt 11.1): “Amarás a Iahweh teu Deus, e observarás continuamente o que deve ser observado: seus estatutos, suas normas e seus mandamentos”.

Todas as atitudes de Benedito concentram-se na desvalorização dos seus próximos, sujeitando-os à humilhação e à execração públicas, além de lhes apropriar indebitamente dos bens pecuniários e materiais que lhe foram dados em confiança. A cena em que Vicente Borrote e Cabo Rangel são humilhados na presença de Marieta mostra-nos a impiedade de Benedito: “ Tratem de calar a boquinha, viu? Se essa história se espalha! Os dois valentões aqui, ajoelhados, pedindo misericórdia !” (SUASSUNA, 2005, p. 50).

A primeira má conduta do negro, porém, está no plano arquitetado em desfavor dos seus rivais: Cabo Rosinha e Vicentão. Ele encomenda duas joias (um anel e um par de brincos), sendo Pedro o responsável a tratar do assunto com o Zé ourives. Todavia, o pagamento a este será feito com o dinheiro, apropriado indevidamente, dos dois valentões. Para conseguir seu intento, Benedito dissimula amizade, chegando ao ponto de eles terem-no como confidente e aceitarem, sem muitas reservas, seus insultos disfarçados de elogios. Tomemos a exemplo um trecho do diálogo dele com o Cabo Rosinha:

Rosinha

Você conhece [ os recantos mais íntimos do coração militar], Benedito?  
Benedito

Conheço, Seu Cabo! E sei o bálsamo que um amigo atento e dedicado pode oferecer a um coração ameaçado e solitário!

Rosinha, abandonando-se ao apoio

Ah, Benedito, como sofro!

(SUASSUNA, 2005, p. 27, interpolação nossa e itálico do autor)

Com esta mesma lábia de envaidecimento, o negro convence Vicentão a dar-lhe três contos de réis, sob o argumento de que dois contos seriam para o anel e um para comprar a valentia do Delegado e, por extensão, agradecer a Marieta. De tal sorte que Rosinha ficaria “desmoralizado [...] e Marieta [...], no papo.” (Suassuna, 2005, p. 36). Desse modo, Vicentão e o Cabo Rosinha, além do prejuízo financeiro, são logrados em seus brios morais.

Tal qual Benedito, os dois infligem o Décimo Mandamento (Ex 20.17) no que assim estabelece: “Não cobiçarás a casa do teu próximo, não desejarás a mulher do teu próximo, nem seu escravo, nem sua serva, nem seu boi, nem seu jumento, nem coisa alguma que pertença ao teu próximo”. Pedro não fica atrás e infringe-no também. Mas, será o negro Benedito o primeiro a romper com a Aliança do Sinai.

Do ponto de vista teológico doutrinal, ao descumprir a Lei Divina, Adão perde a liberdade plena e fica sujeito ao erro, ao pecado que, por herança, estão sujeitos os demais homens. Benedito é o Adão corrompido, o primeiro homem que leva à queda os seus irmãos.

Nesta linha cobiçosa, a astúcia pecaminosa de Benedito mostra-se brilhante durante todo o percurso do ato. Ele, além de garantir os mimos para a amada, promove entre Cabo Rosinha e Vicentão um encontro definitivo em que se estabelece a desistência recíproca de Marieta. Tudo é alcançado por meio de catolés, burlas e engodos, configurando a farsa de circunstância. Todavia, a estratégia do negro revela-se ineficaz no final do ato. Pedro, o amigo de todas as horas, reassume o compromisso de noivado com Marieta, logrando Benedito. Se, em *As Torturas de um coração*, ele aplica uma burla em Afonso Gostoso, em *A Pena e a Lei*, Pedro é o sujeito da ação do embuste aplicado a Benedito e, por extensão, às outras personagens, mostrando-se muitíssimo esperto na reconquista da ex-noiva.

Pedro torna-se, então, o mais astuto de todos homens de Taperoá. Enquanto Cabo Rangel, Vicente Borrote e Benedito estavam envolvidos na conquista de Marieta, Pedro aproxima-se dela, a pedido do próprio Benedito, e reata o seu noivado. Sob esse prisma, o logro coletivo funciona como alegoria do castigo aos três valentões pela cobiça e disputa amorosa. Nesse ponto, temos a farsa encadeada em que uma burla encerra e desencadeia outra e assim sucessivamente. Ao fato de o embuste resguardar, além do riso, o efeito moralizador, temos a “farsa de moralidade”, assim denominada por Ariano Suassuna, sendo reforçada pelas alegorias dos vícios e dos castigos infligidos aos enganadores.

Mas, com que intuito, Pedro e Marieta ficam isentos da pena moralizadora, já que ambos incorreram em erros como as demais personagens, sendo protagonistas da farsa maior? Por que ao casal é dado o benemérito da inculpabilidade, pelo menos, no primeiro ato?

Levando-se em conta que Ariano utiliza do recurso metateatral como procedimento estético, Cheiroso, no início do primeiro ato, esclarece ao público espectador as finalidades daquela representação. Dentre elas, destacam-se “algumas leis e castigos” inventados para dar um corretivo disciplinar aos homens que as transgridem ou desafiam-nas (Suassuna, 2005, p.12). Sob esse enfoque, ainda que casal seja transgressor, os atos praticados por Benedito, o Delegado e o Fazendeiro são apresentados, no final, como mais gravosos, sendo merecedores de uma punição mais severa. Por isso, nada mais justo ao caso,

de os três serem logrados pela própria Marieta, com a anuência e apoio do futuro marido. Assim, o casal protagoniza a farsa maior.

#### 4.2.5.3 Decálogo e alguns pecadilhos

Previsto no sétimo mandamento (Ex. 20.14), o adultério configura um dos maiores males cometido pelo homem quanto pela mulher. O ato pecaminoso é considerado deletério das famílias, por consequência, da mudança na formatação da sociedade patriarcal. No entanto, a prática do adultério é, de alguma maneira, concedida ao homem desde o tempo de Moisés, que se viu obrigado a criar normas de conduta social e moral para o seu povo. Portanto, ao mesmo tempo, que o adultério era um pecado abominável, as Leis Mosaicas não o coibiram totalmente para os homens casados. Com efeito, o marido poderia desposar outra mulher e viver com ela no seio de sua família, caso sua primeira esposa não lhe pudesse dar descendentes. Em contrapartida, sobre a mulher recairia uma severíssima punição, se ela fosse pega em adultério: a morte por apedrejamento, executada por toda a sociedade.

Do discurso de Todos, infere-se o tipo de mulher que Marieta é, e representa naquela sociedade. Marieta é a Maria despersonalizada, a boneca de traços grosseiros (Cheirosa), que vai se configurando em arquétipo de mulher sedutora e corruptora dos homens. Ao ser interpelada por Cheiroso da desgraça de ela representar Marieta, Cheirosa oferece-nos o primeiro esboço do perfil daquela personagem, considerada pelo coro (Todos), um problema. A boneca assim fala: “Ah! Eu gosto! Eu gosto porque Marieta é uma mulher assim, dessas da rede rasgada, todos os homens gostam dela e eu sou louca por isso!” (SUASSUNA, 2005, p.13).

Muito intrigante e curiosa é a predisposição da boneca em assumir tal papel. Mais ainda é a sua manifesta e alegre afeição pelo comportamento lascivo de Marieta em relação à postura dos seus amantes. Há, pelo menos, dois motivos para isso. Em primeiro lugar, estamos diante de um teatro de mamulengos cuja mimetização dos atos humanos é fato. Nessa circunstância, o boneco-gente é manipulado, alienado de quaisquer tipos de conscientização. Disso resulta, a inversão do Gênesis, posto que a primeira imagem fornecida pela representação teatral de Suassuna é a da Eva decaída e do Adão, já corrompido. Em segundo lugar, a voz cordata de Cheirosa com a vida de Marieta implica uma tendência moderna de reconhecer a mulher como um ser livre, capaz de tomar suas

decisões e agir, segundo o seu livre arbítrio, ainda que, rigorosamente, contrarie as normas misóginas impostas pela sociedade de maneira hipócrita e preconceituosa.

Cheirosa e Marieta, nesse ponto, convergem-se para o mesmo esquema imagético e arquetipal de mulher pecadora, libidinosa, que se vai alterando para outra modulação, até chegarmos ao último e terceiro ato, na reconfiguração de Maria, a Madalena redimida.

A desconstrução da imagem de Maria, Virgem Imaculada, pode ser inferida da junção de duas figuras de retórica: metáfora – Marieta, mulher de rede rasgada e a sinédoque – rede rasgada. O procedimento associativo confere à Marieta uma característica típica das profissionais do sexo, que vem traduzida pelo gosto masculino do *locus* amoroso, figurado na imagem da rede rasgada.

Nessa rede, todos os de Taperoá já se deitaram. No entanto, o único a infringir o sétimo mandamento é Vicentão. O fato de ele ser casado não o impediu de perder-se de amores por Marieta e, por ela, entrar num duelo com o Delegado Cabo Rosinha, por intriga de Benedito. Contudo, a condição marital do fazendeiro não é evidenciada no primeiro ato. Só se sabe disso quando, no último ato, Benedito diz-lhe que a mulher e seus filhos choraram muito a sua morte (SUASSUNA, 2005, p. 105).

Embora a prostituição seja ironizada e banalizada por Todos, o sexo pago não é considerado um crime, punido pela justiça dos homens, mas uma transgressão ao livre arbítrio dado por Deus quanto ao exercício pleno da liberdade individual, portanto, um pecado aos olhos do Senhor. O exercício da profissão, por assim dizer, é tolerado na sociedade machista, sendo um mal social justificável.

Além disso, se considerarmos Marieta uma vítima do sistema social (como procura explicar Benedito), que foi abandonada pelo noivo, a prostituição soa como uma conduta reprovável, porém relevada e tolerada por todos. Ao reatar o noivado, ela tem a chance de mudar sua vida pecaminosa, o que poderá ser possível com o casamento.

Mas até que ponto o sacramento do matrimônio, poderá remi-la de sua devassidão? Sobre isso, nesse primeiro ato, há apenas sugestões de que haverá um casamento entre ela e Pedro, o que não se consumará nos dois últimos quadros cênicos. De qualquer maneira, haverá o resgate de sua essência feminina somente no último e terceiro ato, quando o seu nome Maria Madalena, dado em batismo é ressignificado pelo julgamento que Cristo faz-lhe. Nesse aspecto, temos novamente a doutrina teológica de Santo Agostinho, uma vez

que somente pelo batismo é possível retornar a Deus e receber a sua Graça para remir todos os pecados. Marieta, o pomo da discórdia masculina, é a Maria Madalena – prostituta de Jerusalém que se arrependeu de seus erros mundanos ao ser absolvida por Cristo. Assim, pelo nome Maria Madalena, Marieta recupera a dignidade social e espiritual.

Por isso, no primeiro ato, Marieta deslumbre os homens, “recebendo um e outro”, como afirma Benedito devido a determinadas circunstâncias (Suassuna, 2005, p.15). Ou melhor, há motivações, talvez de foro íntimo, ou de natureza socioeconômica etc., para a vida desfrutável de Marieta. Na voz do negro, a prostituição da personagem é eufemizada e justificada, enquanto é ironicamente trazida ao público por Todos. Embora Pedro o advirta daquele mal proceder da moça, Benedito desconversa e procura justificar a má conduta moral de Marieta. O seu argumento é a paixão. Talvez seja por esse motivo que ele converse com a “namorada” sobre o assunto, sem apresentar qualquer tipo de preconceito, pudor ou ciúmes pelo que ela faz. Postura idêntica das demais personagens que, também, partilham do mesmo tipo de sentimento. Até a personagem Pedro que, a princípio, procura alertar Benedito da condição espúria de Marieta, não fez um sem cerimônia antes de reassumir o seu compromisso de noivo.

Compreende-se, desse modo, que a prostituição é relevada por conta da paixão. Na peça, esse sentimento leva os indivíduos a disputas desonrosas, à cobiça desmedida, ao descaso ao próximo, ao embate de vida e de morte, ao adultério, ao falso testemunho, à apropriação indevida do bem alheio e toda a sorte de pecados. Com efeito, o primeiro ato *de A Inconveniência de ter coragem* retoma o pecado original na figuração de Marieta em relação aos seus homens e eles em relação a ela, uma vez que todos cometem erros contra o Decálogo.

Suassuna traz, assim, para a modernidade duas circunstâncias efetivas da ação feminina implicada na vida cotidiana dos homens: o adultério e a prostituição, erros consagrados desde tempos imemoriais. Todavia, alentados por uma sociedade misógina.

Seja como for, tanto em *As Torturas de um Coração* quanto na *Pena e a Lei*, Cheirosa/Maria/Marieta/Madalena é o motivo das discussões travadas entre Benedito e Cabo Setenta, Benedito e Pedro, Benedito e Vicentão. Sem reserva nos modos e na astúcia da palavra empregada, Benedito ludibria os dois pretendentes da moça: Cabo Setenta e Vicentão. Indo além dos limites da boa convivência, Benedito ganha a confiança, dinheiro e presentes dos rivais, com o que ele fará a corte à amada. Assim, no contexto do entremez:

do Cabo Setenta, ele garante um “broche lindo” e do Vicentão, o par de brincos. Tudo é oferecido à Marieta – a tal moça interesseira – que, no final da história, rechaçará Benedito por sua condição de homem simples e sem estudo (SUASSUNA, 1951, n. p.). No entanto, ele se revela muitíssimo inteligente ao protagonizar a farsa da conquista, surpreendendo a sua pretendente e neutralizando qualquer ação reversa dos seus rivais.

Portanto, é, exatamente, a cobiça insana desencadeada por uma mulher específica que torna Marieta o centro das ações de Benedito e dos demais homens de Taperoá, configurando o primeiro ato de *A Pena e a Lei*, encerrado pelos donos do Mamulengo e reiterado, no prólogo do segundo ato, como uma peça em que “alguns homens em sua ocupação habitual de disputar as mulheres e enganar os outros” (SUASSUNA, 2005, p. 55).

#### 4.2.5.4 Justiça por enganos: uma farsa cômica

Já retirados os panos e as estacas do mamulengo do primeiro ato, o cenário do segundo deve lembrar, o mais simples possível, uma delegacia. Cheiroso e Cheirosa – donos do mamulengo – entram em cena e dão novas explicações aos espectadores, ao som de música (se assim entender o encenador e se se adotar o terno).

Por via da metalinguagem, Cheiroso reafirma o espírito popular daquele ato em que “os atores fingiram de bonecos” (Suassuna, 2005, p.56). Diferente, porém, será o segundo ato – *O caso do novilho furtado*. Nele, a configuração das marionetes adquire progressivamente ares de humanização. Sem perderem a feição trôpega e grosseira, as personagens são representadas “como gente, mas imitando bonecos” (Suassuna, 2005, p. 55). Ou seja, elas resguardam ainda alguns caracteres de alienação, de inconsciência de sua humanidade e de seus erros, “para indicar que, enquanto estivermos aqui na Terra, somos seres grosseiros, mecanizados e materializados” (SUASSUNA, 2005, p.55).

Essa reorientação do espetáculo de bonecos para o humano resguarda uma finalidade moralizante que, conforme Lígia Vassalo (2000, p. 160) “ilustra assim um processo de evolução do homem, que vai do boneco irresponsável ao ser pleno que comparece diante de Deus”. Sábato Magaldi (2005, p. 153), vê na segunda cena, a representação da dualidade da natureza humana.



É justamente, nesta linha de efeito moral e cômico, que deve ser entendido o segundo ato. Assim sendo, temos em cena mais um exemplo notório do descumprimento das Sagradas Escrituras. “Não furtarás”, diz a Palavra do Senhor, no oitavo dos Dez mandamentos dados a Moisés para que o povo hebreu observasse e obedecesse (Ex 20. 1-18).

De forma didático-pedagógica, Cheirosa apresenta as finalidades da “história de julgamento e justiça denominada ‘O caso do novilho furtado’”. “Letra *a*: que os homens têm que viver com medo da polícia e do inferno; letra *b*: que, se não *houvesse* a justiça, os homens se despedaçariam entre si; letra *c*: que existem casos em que a justiça acerta seus julgamentos...”. Todavia, Cheirosa, em sua excentricidade, quebra a seriedade do discurso e emenda, *com a cabeça fora do pano*: E letra *d*: que esse sujeito é um chato!” (Suassuna, 2005, p. 56, itálico do autor). Esta petulância da boneca confirma o lema latino *ridendo castigat mores*, posto em prática por Gil Vicente. Traço que se acentuará na medida em que os fatos representados são desenvolvidos.

Além disso, pelas falas dos mamulengueiros, reiteram-se a farsa e as disputas amorosas, observadas no trajeto actancial do primeiro ato. O engano confere o dinamismo das atitudes, principalmente, de Benedito em relação aos demais atores que, com ele, contracenam. Ele é, ao mesmo tempo, agente e alvo de farsa e de riso. Conseqüentemente, o negro é sujeito embusteiro e crítico, como também sofre burlas. Na primeira cena, ele protagoniza o embuste para adquirir os presentes para Marieta, bem como viabiliza a desmoralização do Cabo Setenta e de Vicentão, no entanto, Pedro e Marieta logram-no ao reatarem o compromisso de noivado. Na segunda, Benedito auxilia os irmãos Joaquim e Mateus a enganarem o Cabo e o Fazendeiro, sendo o mentor intelectual do plano ardiloso da defesa, da reunião de provas materiais e da prova testemunhal de Padre João. Contudo, mais uma vez, Benedito é logrado. Agora, pelos dois irmãos e seus amigos.

Nessa história de farsa encadeada, participam Joaquim e seu irmão Mateus (das Cacimbas, o vaqueiro), João Benício (o cantador) e Padre Antônio (surdo e velho caduco), além das cinco personagens arroladas no primeiro ato. A ação tem início com Mateus indo ao encontro de Joaquim, na delegacia, na tentativa de impedir que o fazendeiro Vicentão o denuncie ao Delegado Rosinha pelo roubo de um dos seus novilhos: “o filho de Garça com Cacheado, aquele touro de Seu Dantas” (Suassuna, 2005, p. 57). Antes de o fato ser registrado, Mateus busca, na esperteza do amigo Benedito, a melhor saída para se ver livre

de qualquer imputação criminosa. Apesar de Vicentão apresentar a sua versão da história, o Delegado (já corrompido por Mateus e Benedito que lhe ofereceram um carneiro gordo), não vê fundamento e veracidade na denúncia do fazendeiro. Indignado, Vicentão reage e deixa clara a sua posição socioeconômica, mas tal poder se mostra ineficaz. Então, o poeta João Benício é arrolado como testemunha pelo fazendeiro. Porém, o Cabo Rangel somente demonstra interesse pela causa de Vicente Borrote depois de receber quinhentos mil-réis para “os presos pobres de Taperoá” (Suassuna, 2005, p.68). Na verdade, essa estratégia financeira é resultante do alerta de Marieta que, sabendo do carneiro-presente, informa o fazendeiro sobre a necessidade daquele suborno para que a autoridade, “absolutamente imparcial”, se mostrasse “disposta a esclarecer se houve engano da parte do senhor fazendeiro Vicente Gabão, ou se houve algum descuido da parte do honrado cidadão, vaqueiro Mateus das Cacimbas!” (Suassuna, 2005, p. 68). Diante da nova circunstância, surge Padre Antônio para testemunhar em favor de Mateus. Antes, porém, Marieta revela o real motivo de sua atitude solidária a Vicentão: vingar-se de Benedito que a deixou, fazendo uma retomada explícita do primeiro ato.

Do início ao fim do segundo ato, uma série de embustes são aplicados sucessivamente contribuindo para que se arme um verdadeiro quiproquó, bastante arretado, como diria um nordestino típico. Para livrar Mateus, além do depoimento de Padre Antônio, Benedito apresenta uma licença e um recibo para o suposto abate do novilho, no açougue do seu Biu Buchudo, provando a Vicente Borrote o seu engano. No entanto, Benedito torna-se o alvo da burla de Mateus. Este passara-lhe uma certidão vencida do abatimento de um outro novilho, filho de Garça. Logo depois, o negro descobre que Joaquim foi quem furtou o tal novilho, vendeu-o “a uns boiadeiros de São João de Cariri”, como forma de pagamento da lavoura de algodão plantada na fazenda de Vicentão, da qual o vaqueiro foi expulso injustamente.

Igualmente ao primeiro ato, Cheiroso e Cheirosa incumbem-se do encerramento da cena. Ele, assumindo a voz autoral, tece uma crítica ao título dado à peça, a qual chamou de ‘Caso’, mas foi esse um nome *raso*, precisava um mais profundo! Cheirosa, por sua parte, então, finaliza dizendo que a marca, mesmo, da peça devia ter sido essa de Justiça por engano! (SUASSUNA, 2005, p. 94, maiúscula e itálico do autor).

#### 4.2.5.5 *Via crucis* do Cristo nordestino

No terceiro e último ato, Maria Madalena será o novo nome de Marieta/Cheirosa, aquele que lhe foi dado no batismo, numa remissão direta ao arrependimento humano dos pecados cometidos, plenamente alcançado depois da Morte sacrificante do Cristo. A nova abordagem do micro-enredo bíblico advém de um procedimento metateatral bastante comum nos textos de Ariano. Trata-se da (re) composição estética, “uma espécie de facilitação” do último ato do *Auto da Compadecida* que já se tinha sido reelaborado para a peça *O Processo do Cristo Negro*. Integrado em *A Pena e a Lei*, o texto passa a chamar-se *Auto da virtude da esperança* (SUASSUNA, 2005, p.150-151).

Essa enxertia de fontes e suas transposições formais confere à obra de Suassuna a sua originalidade, corroborada, sem dúvida, pelo tipo de representação popular adotada em que se sobressai o teatro de mamulengos nos dois primeiros atos. Mas não só, Suassuna põe em cena, no último ato de *A Pena e a Lei*, o modelo medieval do auto. Com isso, ele reabilita novamente a Tradição do Teatro cristão medieval para dinamizar uma temática muito difundida e representada, por ocasião da Quaresma Santa, na Idade Média: a Paixão de Cristo.

Imbuído do espírito cristão e do estatuto da justiça divina, o *Auto da virtude da esperança* encerra a peça *A Pena e a Lei*. Sexta-feira da Paixão é o dia consagrado ao julgamento dos mortos apresentado, igualmente, aos demais atos por Cheiroso e Cheirosa. Porém, não se faz a encenação ao modo do mamulengo, mas com seres humanos submetidos as suas contingências físicas, materiais, morais e sociais. Só, então, a morte sucede a cada personagem, o que, a exemplo de Sábado Magaldi (Suassuna, 2005, p. 152) entendemos adquirir significação particularizada de desnudamento de nós mesmos em que a morte desmascara a todos indistintamente. Pela morte, somos libertos de toda e qualquer contingência material e humana. Daí que, no terceiro ato, as personagens são despojadas de seus envoltórios corpóreos de forma brutal e mutilante, restando apenas a alma desnuda (purificada), que se defrontará com Cristo.

Diferente do *Auto da Compadecida*, a Morte (ou a Caetana, conforme a sabedoria popular nordestina) é ressignificada e vem associada a uma luz de vela que se apaga e acende-se, sob a manipulação de Cheiroso, para indicar aquela ação irremediável. Este poder de vida e de morte confirma a reconfiguração do boneco e dono do mamulengo

– apresentador dos primeiros atos. Agora, ele é reconhecidamente humano e, de modo, enfático anuncia-se ator – ainda apresentador, mas assumindo um papel efetivo dentro da trama suassuniana como acusador, juiz e Criador, desdobrado na imagem do Cristo que será dado em sacrifício por Deus para a redenção dos homens.

Condensada nas cenas iniciais pelas reminiscências míticas do ato da Criação, do Pecado e da Queda, a História de Deus completa o seu ciclo, iniciado no Antigo Testamento (Gênesis), e encerra-se com a aplicação da Lei da Graça (Novo Testamento) em que o sofrimento imerecido de Jesus, na *Via Crucis*, foi tomado como pagamento pelas culpas da Humanidade.

A aliança feita por Cristo, no *shabat*, com os doze apóstolos é assegurada pelo mitema do “pedaço de pão e um resto de vinho” dado a Cheiroso, em referência direta à última Ceia (Suassuna, 2005, p. 99). Em boa verdade, os símbolos eucarísticos – pão e vinho – representam, até hoje, o momento histórico, solene, reconciliatório e simbólico daquela noite festiva do jantar da Páscoa, preparado, previamente, pelos discípulos Pedro e João a pedido de Jesus. Não é excessivo lembrar que, naquela noite da Quinta-feira Santa, Cristo afirma, claramente, que o seu sangue e corpo, consumidos pela morte, significam a nova aliança de Deus com os homens cujos pecados serão perdoados, garantindo-se lhes a salvação (Jo. 3). Como homem, Jesus, que é o próprio Deus encarnado, descansa antes do suplício por que passará até chegada a hora de sua morte. Ao enfrentá-la, o Filho do Homem toma o lugar do cordeiro cujo sangue foi derramado e usado para o livramento do povo eleito: os hebreus, conforme descreve o Êxodo do Antigo Testamento, o que nos revela as Dez Leis dos mandamentos.

Em *A Pena e a Lei*, a Morte é aquele “mal irremediável que iguala todos num só rebanho” como filosofa Chicó, na *Compadecida*, a que sucumbe o povo de Taperoá. Por intervenção direta do Cheiroso-Criador, todas as personagens são submetidas ao ritual de passagem, metaforizado pela vela. É muito interessante a retomada que se faz do povo eleito por Deus, posto que o livramento das amarras do Mal do mundo não advém da morte do cordeiro, mas da de cada um, individualmente. No entanto, as almas somente alcançam liberdade plena no outro mundo, quando Cristo é condenado a viver os martírios do calvário novamente. Agora, seu sacrifício redime a todos da cidade de Taperoá – numa reconfiguração mítico-simbólica e condensada do mundo humano.

Na proporção que os mortos vão surgindo, num espaço “por ali por perto” do céu, várias peripécias cômicas desenvolvem-se (Suassuna, 2005, p.98). A cada entrada de um defunto, os demais mortos paradoxalmente expressam seus medos de almas penadas, o que provoca muitos risos. Reconhecido o morto recém-chegado, o discurso encaminha-se para a revelação daquela nova fase de vida, seguida do detalhamento da causa *mortis* física. Da tensão entre a causa da morte objetiva (física) e da subjetiva (carnavalizada) surge o cômico de situação.

Com esse procedimento descritivo, Suassuna agrupa feixes de imagens de rebaixamento, próprias daquelas que Mikhail Bakhtin (2008, p. 310) chamou de concepção grotesca do corpo em voga ao tempo medievo. A descrição anátomo-fisiológica dos corpos feridos, despedaçados, esvaindo-se em sangue e em humores pode ser comparada “à anatomia épica” de que nos fala Bakhtin (2008, p.310) a que “a epopeia da Antiguidade e da Idade Média e o romance de cavalaria não eram estranhos”, sendo neles comuns os corpos dilacerados e a exposição minuciosa das feridas e dos golpes sofridos nas batalhas.

Assim como Gil Vicente recuperou e ressemantizou em seu teatro motivos, temas e formas da Tradição precedente, como é o caso emblemático do teatro alegórico das *Barcas do Inferno, do Purgatório e da Glória*, que reenvia o espectador a tripartição cósmica do imaginário cristão, Suassuna encaixa uma tradição dentro da outra para criar a sua própria e reatualiza o temário medievo, apoiado nas inovações de Gil Vicente, além de efetivamente reaproveitar alguns de seus motivos dramaturgicos.

Se, no *Auto da Compadecida*, as personagens são julgadas por seus atos, após seus passamentos para o além, em *A Pena e a Lei*, cada morto assume um papel mítico-religioso, como forma de adequação contextual para o julgamento de Cristo, no final da peça. Por conseguinte, a morte e a ressurreição do Filho do Homem redimem as culpas dos que o condenaram à cruz.

Já vimos que a representação de episódios bíblicos desde o Gênesis ao Apocalipse, como versa Gil Vicente (2002, v. I, p. 295-326; 327-337; 339-362) em seus autos *o Breve sumário da história de Deus, a Ressurreição de Cristo e Cananéia*, tem “tais profundezas que nunca se perdem serem recontadas”. De tal forma que a matéria bíblica tornou-se atemporal, sendo universalizada em inúmeros textos: literários, pictóricos, esculturais, críticos etc. Por isso, não é de se estranhar que a encontremos recapitulada nos autos nordestinos, sobretudo nos mistérios de Natal e nos da Paixão.

*A Pena e a Lei* contempla as três Leis Divinas: da Natureza, da Escritura e da Graça. No processo de julgamento, no terceiro ato, a alusão ao ato da criação do mundo nos é dada expressamente por Benedito que, ao saber que será julgado por Cheiroso – o Cristo mamulengueiro -, assim lhe diz:

Então, Vossa Excelência vai me desculpar, mas antes disso, quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência, Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor criou a gente e inventou o mundo! Foi o senhor quem inventou a confusão toda, de modo que deve ser julgado primeiro! (SUASSUNA, 2005, p. 141).

Antes de ser advertido da culpa por sua criação, Cristo é rechaçado por Vicentão, Pedro e Benedito. Pensando se tratar do dono do mamulengo que surge ao toque de sinos e de tambor, causando comoção e medo a todos (ao modo *da Compadecida*, encontram-se ajoelhados), Benedito chama atenção de Joaquim pela falta de coragem e pelo “medo de um palhaço” daquele. Cheiroso, muito embora, anuncie-lhes o seu papel sagrado naquele momento, os três desacreditam e escarnecem dele. Assim, entre insultos, tapas e catolés, Jesus Cristo – agora em tempos modernos – não é novamente reconhecido e aceito pelos homens, devido a sua simplicidade e por sua condição de Filho de Deus.

Vicentão disso nos dá conta quando vê Marieta colocar o manto por sobre os ombros de Cheiroso: “[...] Agora a gente vê melhor. Também, com aquela roupa, quem ia ligar? O senhor me desculpe, eu não sabia: agora, a gente vê logo que é uma pessoa de certa ordem, um juiz, um professor, uma coisa assim! O senhor é o Cristo mesmo, é?” (SUASSUNA, 2005, p. 140).

Pela conduta das personagens Vicentão e Benedito, sobretudo, rememora-se o espírito da indiferença e da intolerância vivenciado por Cristo, sobretudo, quando foi zombado e submetido à violência física e psicológica pela guarda romana, conforme narram São Mateus (26.67-68); São Marcos (14.65) e São Lucas (22. 63-65).

Aos poucos, as cenas consubstanciam duas histórias paralelas. A primeira trata-se do resgate de episódios fundamentais dos últimos momentos da vida de Cristo, com destaque para o julgamento, paixão, morte e ressurreição. Já, a segunda, assenta no juízo final de todas as personagens da peça, exceto o Padre, praticaram algum pecado: prostituição, inveja, cobiça, furto etc, o que pesará na sentença dada pelo próprio Cristo,

jugador de si e de todos. Nessa proposta dramática, Suassuna escolhe para o seu arquiteyto dois gêneros fundamentais: o mistério da Paixão e a moralidade alegórica.

A falta de seriedade com que as personagens conduzem o assunto em função da aparição de Cristo leva Cheiroso a pedir a todos que se lhe façam “um inventário de seus infortúnios” e digam-lhe “se valeu a pena ter vivido ou não”. E, assim, far-se-á o julgamento do ato praticado por Deus, “criando o mundo” (Suassuna, 2005, p. 142). Do processo acusatório, Cheiroso responsabiliza-se. No que se inclui a feitura dos quesitos essenciais à condução processual de se “lançar sobre o rosto de Deus” todas as “faltas” cometidas diante da multidão a que se lhe impõe naquela cena (SUASSUNA, 2005, p. 142).

Seguindo a linha hierárquica, Padre Antônio é o primeiro a ser convocado por Cristo/Cheiroso para explicar a causa de sua morte. Na sequência, vem Marieta, Pedro, Benedito, Vicentão Joaquim, João. Após o desfile dos mortos, Cheiroso conclui o primeiro argumento da acusação: “os homens morrem do convívio dos demais”. Nesse ponto, continua Cheiroso: se não houvesse a herança do pecado e da morte, se não fôssemos “obrigados às injunções de um só rebanho”, não haveria morte, “e Deus não seria acusado nesse ponto” (SUASSUNA, 2005, p.143).

Com a morte, o julgamento das almas e a posterior remissão dos pecados (prostituição, mentira, trapanças, furto, corrupção) no ato final, a moralidade potencializa-se enquanto um dos gêneros dramáticos da peça, em que alegoria constitui-se o recurso formal básico.

Na *História de Deos*, Gil Vicente (2002) apresenta tal herança como um Mal proveniente da tentação de Satanás que, a mando de Lúcifer, leva ao pecado Adão e Eva, levando-os ao incumprimento da primeira lei de Deus, como se infere do diálogo estabelecido entre os diabos:

SATANÁS Pois que remédio que este mal é muito?  
LUCIFER Deos lhe mandou mandado mui forte  
sob pena de dores, trabalhos e morte  
que nam lhe tocassem em um certo fruto  
fruto da ciência  
porque perderão sua ~inocência  
angélica em parte subtil e ~imortal  
e a posição do paraíso terreal.  
Isto em pecando a primeira audiência  
Sentença final. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 296-297)

A queda do gênero humano provocada por Lúcifer é razão de muita alegria ao tentador Satanás que, assim, proclama:

Senhor Lucifer prazer i nam há  
Que dê pelos pés ao vencimento  
Alegrai-vos muito e o nosso convento  
Que vosso desejo comprido está.  
Já são derrubados  
Adão e Eva os primeiros casados  
Voltas as vodas em pranto mui forte  
O gozo em lágrimas, a alegria em morte  
A vida em suspiros, prazer em cuidados  
Ventura sem sorte. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 299)

Terminada a primeira secção processual em que Deus é culpabilizado no lugar de todos, Pedro é indagado se ele seria capaz de morrer no lugar de Cristo. As evasivas do caminhoneiro, agora, encarnado na figura do profeta Simão Pedro reconduz-nos ao mito da Paixão de Cristo. “Não conheço, não quero conhecer e tenho raiva de quem conhece” diz Pedro em resposta à pergunta de Cheiroso: “\_ Você me conhece Pedro?”.(Suassuna, 2005, p.144). Esta pergunta direta de Cristo/Cheiroso para o discípulo traduz-se o mitema da negação que, nos Evangelhos (Mateus **26.69-75**; Marcos **14.53-54, 66-72**; João **18.15-18, 25-27**, Lucas **22. 54-62**), vem desdobrado em três indagações: uma feita pela empregada da casa do Grande Sacerdote; e duas, por homens que se encontravam, como Simão Pedro, no pátio daquela casa.

Rearticuladas na peça, as imagens mítico-bíblicas consubstanciam os derradeiros passos de Cristo e dos Apóstolos, depois do ato da prisão pelos “oficiais da guarda do templo”, testemunhado pelos “líderes dos judeus” (Mt **26.47-56**; Mc **14.43-52**; Jo **18.3-12**, Lc **22. 47-53**). Por três vezes, o canto do galo – sinal profetizado pelo próprio Cristo – é emitido por Benedito (Lc **22.60**). Cheiroso – na condição de apresentador – confirma a triste sina de Cristo que, novamente, caminha para a sua Paixão. O poeta João e a ex-prostituta Maria Madalena seguem-lhe os passos. A Via Sacra é, então, lembrada desde o encontro com Pilatos, passando por Herodes, pela soltura de Barrabás até o Cristo ser “entregue aos homens para ser crucificado” e render seu espírito. (SUASSUNA, 2005, p. 145-146).

Desse modo, a Lei da Graça cumpre-se. Mas para que ela atinja a sua essência, as personagens são questionadas por Cheiroso – o Juiz Acusador – sobre a aceitação do peso



do mundo cujo centro é a cruz. Cada uma delas reafirma que viveria mais uma vez, se lhe fosse oportunizado e suportaria aquele peso, representado pela vida num mundo cheio de contradições e sofrimentos, “suportados na esperança” (Suassuna, 2005, p. 146). Assim, “tudo foi consumado. A carne do homem também será glorificada e o espetáculo terminou”. (Suassuna, 2005, p.148). Despido da sacralidade do manto, Cheiroso conclui lacônico que apenas Deus tem o poder de decifrar o mistério do mundo. Mas, a história não se encerra com essa premissa teológica, Todos trazem à tona o tema de Marieta com seus homens, com aquela mesma indagação da abertura do primeiro ato. A Cheirosa cumpre informar que eles “venceram toda a batalha” ao que arremata Cheiroso: “Marieta e seus homens encontraram seu lugar” (Suassuna, 2005, p.149). Antes de descer o pano, Todos reconhecem que cada um, inclusive Marieta, encontrou o seu lugar, conseqüentemente, “resolveu-se o seu problema” e “não mais vive ao Deus-dará!” (SUASSUNA, 2005, p. 149).

Em suma, *A Pena e a lei* retrata o homem do Nordeste, travestido por personagens emblemáticas da cultura local, envolto com circunstâncias cotidianas que o obrigam a buscar saídas, nada ortodoxas, para sobreviver e conviver numa realidade de seca, de fome, de miséria, corrupção e exploração da sua força de trabalho. Porém, diante de Deus é preciso redimir-se, encontrar-se com sua própria essência e fé, só assim haverá o reordenamento da lei divina, transformando o que seria um nefasto castigo: a morte, em verdadeira oportunidade de reconstrução do homem pela sua tomada de consciência de que a vida é efêmera e a morte é o único caminho a conduzir-nos ao encontro definitivo com o mundo celestial.

#### 4.2.6 As Múltiplas Versões do Natal Nordestino

No capítulo 1, enfatizamos a origem do auto e sua relação primeira com a Igreja Medieval. Nesta, o altar passou a ser o palco das representações teatrais, tendo como pontos norteadores as duas festas cristãs do Natal e da Páscoa. Estas festividades europeias foram incorporadas na cultura brasileira com o processo de colonização portuguesa.

Seguindo a Tradição, o Teatro popular brasileiro conservou o ciclo natalino na composição dos autos. O tema constitui uma das mais significativas reminiscências dos mistérios, sendo adaptado de acordo com o lugar da representação, perfazendo mais de 51% (cinquenta e um por cento) do total dos textos inventariados, sendo 48% (quarenta e oito por

cento) de origem nordestina, indo de obras literárias robustas, passando por outras de menor envergadura criativa, até aos inúmeros espetáculos, cujos textos são cifrados e representados exclusivamente para as celebrações natalinas de cada cidade ou estado brasileiro, em particular. De maneira geral, as peças estampam em seus títulos ou subtítulos o determinante natal, ainda que outras temáticas venham a se desenvolver juntamente com aquele evento.

Tendo como foco o tema natalino e suas diversas formas de abordagens e ressignificações pelos escritores nordestinos, segue esta secção.

#### 4.2.6.1 *Sete Portas do Céu*

Uma “ópera popular”, assim foi batizado e considerado por seus autores, Ronaldo Correia Brito (2000, p.11), Francisco Assis Lima e Everardo Norões (2000, p. 13), o *Auto das Portas do Céu*<sup>83</sup>. O termo ópera, segundo José Renato Accioly no *Suplemento Cultural* (2000, p. 12) não significa uma “liberdade semântica” dos autores do auto. Pelo contrário, é uma nomeação previamente pensada e adotada para um tipo de manifestação artística e cultural que possui elementos caracterizadores daquele gênero musical a dar-lhe identidade específica. É, nesse aspecto, que se deve entender o conjunto de câmara e o pequeno coro a funcionarem como solistas em ocasiões eventuais.

Além disso, os autores revelam que a classificação do auto enquanto ópera popular deve-se, também, ao fato de o texto apresentar elementos teatrais e ser perpassado amplamente pela música, dança, declamações e por recitativos. Por conseguinte, estamos diante de um “drama encenado, com música cantada acompanhada por conjunto instrumental com intervenções faladas” (ACCIOLY, 2000, p. 12).

Ao tratarem do *Auto das Portas do Céu*, Ronaldo Correia Brito (2000, p.11), Everardo Norões (2000, p. 13) e José Accioly (2000, p. 12) demonstram a sua filiação à tradição do teatro popular, aos autos sacramentais e aos mistérios medievais. Para Ronaldo Brito (2000, p. 11), o encantamento pela “tessitura de autos populares” deve-se ao fato de haver a convergência “de motivos e culturas, a crítica social, a afinidade com a *Commedia*

---

<sup>83</sup> O texto original foi nos cedido por Ronaldo Correia Brito, em formato PDF, via e-mail.

Sobre algumas parcas considerações críticas acerca do referido auto, há os ensaios *Dramaturgia do popular, Uma classificação difícil*, ambos de Ronaldo Brito; *um auto do auto*, de Everardo Norões; *A música no Auto*, de Carlos Sandorni; *Ópera popular nos confins do séc.* Suplemento Cultural (2000).Diário oficial/Secretaria de Cultura-Estado de Pernambuco. Ano XV, respectivamente p. 10-15. Entretanto, a publicação deste suplemento está esgotada.

*dell'arte* e com Gil Vicente”. Em outras palavras, José Accioly (2000, p. 12) ratifica o pensamento de Ronaldo Brito e reforça a harmonia entre o sagrado e o profano perseguido pelos autores da peça, bem como os seus objetivos de criarem uma obra com tom hierático. Por sua vez, Everardo Norões (2000, p.13) afirma o pertencimento do *Auto das Portas do Céu* à “linhagem vicentina” e alude à religiosidade popular do auto e seu caráter de crítica social, a não ligação com uma ‘escola’ e à ausência da estilização das personagens, além de enfatizar alguns temas caros ao Teatro de Gil Vicente, tais como: a universalidade de conteúdos, “a corrupção de costumes, a espoliação dos camponeses pela nobreza e pelo clero, as fragilidades da fortuna, ou o amor contrariado”.

Para a configuração básica da ópera popular, a tradição nordestina do *reisado* é convocada como matiz principal do auto. O texto segue a divisão típica de sete partes, as quais são apresentadas por Cravo Branco (o Mateus) e, mais tarde, por Flor do Dia (o Mestre):

As sete portas do céu  
Têm a mesma fechadura  
As chaves estão na terra,  
Não têm cor nem espessura.  
Com elas vão se abrir  
As cenas dessa gravura. (BRITO *et al*, 2002, p. 3)

Cada entremez corresponde a sete portas, retábulos ou gravuras que se apresentam encantadas: a primeira porta é a da casa; a segunda, a da família, a terceira, a do firmamento; a quarta, a do paraíso, a quinta, do amor fiel; a sexta, a do anjo e do diabo, encerrando-se o auto simbolicamente com o ato da sétima porta: a da fraternidade.

Quanto ao seu conteúdo, a peça define-se em quatro *topoi* principais. O primeiro diz respeito ao mistério do nascimento; o segundo repercute o heroísmo sacrificante de um cavaleiro que retorna a Bela Infanta, sua noiva; o terceiro trata do resgate da alma pelo anjo Gabriel; o quarto e último reconfiguram-se os derradeiros passos de Cristo rumo a sua Paixão.

#### 4.2.6.1.1 O presépio animado do *Mamulengo*

O *Auto das Portas do Céu* começa seu enredo a partir da imagem de uma porta trancada. Para ela, dirigem-se músicos e cantores, sendo acompanhados pelos protagonistas Cravo Branco a tocar um pandeiro e Flor do Dia a brandir uma espada.

No recitativo inicial, os versos indicam o tipo de representação a que se destina a peça:

Acorda, Maria  
Saia na janela  
Chegou o Reisado  
Chegou a barca bela. (BRITO *et al*, 2002, p. 2)

Com a introdução da figura mariana começa a se esboçar o caráter religioso da peça, o que vem a seguir confirmado nos seguintes versos:

Quando eu cheguei na ponta da rua  
Avistei a torre da igreja.  
Beleza, cheguei agora  
Nossa Senhora  
É nossa defesa. (BRITO *et al*, 2002, p. 2)

Entretanto, o tom sacralizante conotado pela “torre da igreja” e por “Nossa Senhora” não progride linearmente neste primeiro entremez, sendo retomado e intensificado nas portas seguintes: da família e do firmamento. Isso se deve à introdução de um novo assunto por Cravo Branco, a história de um cavaleiro que perpassa todo o auto. Após o detalhamento de algumas qualidades da tal figura, o discurso dialogado da abertura da porta do reisado é constituído. Dele, participam Flor do Dia e Cravo Branco.

Os dois constatam que aquela porta tem algum encantamento, pois ela não se abre mediante força ou reza. Então, é hora de cantar o viva aos donos da casa, como ensina o bom *reisado*. O encanto desfaz-se e a porta abre-se. No umbral, Flor do Dia e Cravo Branco ficam parados, enquanto uma música de câmara (Romaria, de Antônio Madureira) é entoada durante a entrada e acomodação do público, encerrando, com isso, a primeira cena.

Na sequência da abertura da primeira porta, a Igreja surge como espaço de representação do reisado. No interior dela, encontram-se as demais portas figuradas, conforme indica a rubrica do segundo entremez. No altar principal, por exemplo, há um

tríptico de três portas fechadas. Nele, José e Maria estão com o menino. Este é apenas sugerido por um pano estendido ao chão a representar a manjedoura.

Com essas imagens, o presépio é revelado e animado, dando andamento ao segundo entremez. Enquanto o coro enaltece a beleza daquela casa tão iluminada e, posteriormente, louva a Sagrada Família, Flor do Dia relembra a marcha “de sul ao norte, do norte sul a poente” dos Santos Reis do Oriente (Brito *et al*, 2002, p. 9). Ao trazer à luz do reisado, o mito do Nascimento de Jesus, o auto dinamiza e ressemantiza as imagens consteladas nos Evangelhos de São Mateus e São Lucas (já citados), como também, as construídas no imaginário popular medieval tanto veiculadas nos mistérios quanto nos atos devocionais instituídos pela igreja.

Vale assinalar que essa devoção ao Cristo-Menino e a Virgem-Mãe consolida-se na Idade Média, no século XII, segundo informa Jacques Le Goff (1995, v.I, p. 198). A partir desta época, “o Cristo-Salvador abre os braços à humanidade de modo mais amplo. Cristo passa a ser a porta pela qual se chega à Revelação e à Salvação” (Le Goff, 1995, v.I, p.198). A concepção do Cristo humanizado, da Anunciação à Ascensão, torna-se o elemento-chave do desenvolvimento dos mistérios.

Sem dúvida, o *Auto das Portas do Céu* dinamiza este espírito devoto medieval. E a Igreja – alegoria da casa de Deus – encerra um sentido profundo ao ser tomada como palco do evento bíblico, conferindo ao espetáculo um tom verossímil. Além disso, não devemos nos esquecer de que uso da Igreja como lugar de representação de um auto pode ser considerado uma marca da Tradição do Teatro hierático da Idade Média em que os mistérios do Natal e Pascal eram encenados diante do altar e ao seu redor.

Ao convocar a todos para louvar o divino, Flor do Dia evoca outra herança da cristandade medieval adotada nas práticas e festas religiosas brasileiras (Brito *et al*, 2002, p. 9). Estamos falando da adoração a Santíssima Trindade que se consolidou e ampliou-se, sobretudo, após o Concílio de Niceia, conforme indica Le Goff (1995, v. I, p. 193).

Encerrada esta primeira fase celebrativa, a porta do santuário é amplamente aberta por duas pessoas do coro. Lá, em seu interior, o mamulengo contorna os gestos de Maria e José, enquanto o Menino (representado por Cravo Branco) responde ao canto. Na medida que a criança fala uma “portinhola”, ao fundo, abre e fecha (BRITO *et al*, 2002, p.3).

Tudo se passa rapidamente, mas há tempo para um curto diálogo. Alternadamente, Maria e José fazem indagações ao Menino sobre os atributos físicos e dos

acessórios que possui: os cabelos louros, o chapéu e o chapim. Em meio ao canto do coro, a criança revela que os seus bens foram dados por seus avós: Santana e São Joaquim. Com o canto, esse momento é finalizado. Vemos que a interlocução entre as três figuras emblemáticas da Sagrada Família em nada se compara com as narrativas bíblicas. A inserção do *Mamulengo* como modelo actancial das personagens, o que lhes confere dinamismo e um certo ar grotesco, demarca o diferencial entre o texto referente e o dramatizado.

Se, na primeira porta, a presença dos Reis Magos é resgatada expressamente por Flor do Dia, na cena do presépio, os avós do Cristo tomam seu lugar simbólico. Há, com isso, um processo de rearticulação do contexto evangélico. Caso semelhante ocorre com os presentes tradicionais, oferecidos por aqueles sábios. No lugar de incenso, ouro e mirra, o Menino Jesus da Lapa nordestina ganha os cabelos louros como tesouro e herança familiar, o chapéu – trazido do céu – uma espécie de proteção divina e um chapim – a ave bastante comum na Ásia e na Europa.

As alterações observadas não afetam a essência do mito. Isso justifica-se porque a troca de alguns elementos típicos do evento natalino não interfere na funcionalidade dos mesmos. Os presentes recebidos pelo Menino reiseiro, por exemplo, resguardam semelhante carga semântica, simbólica e utilitária que aqueles enumerados por São Mateus (já citado). Aliás, esse é um traço comum nos autos já vistos. Modificam-se as imagens convencionais da história do nascimento, mas conserva-se a sua pragmática de fundo teológico e doutrinal.

Realizados os atos simbólicos do Nascimento, parte do presépio é desfeita por Maria e José, como indica a rubrica no final da jornada. Além desta mudança do cenário, a indicação cênica evidencia uma tendência do entrelaçamento formal dos espetáculos populares nordestinos, antes demonstrada pela introdução do mamulengo. Agora, é o momento dos pastoris associado com blocos de carnaval que determina a ação das duas personagens que executam uma “dança em marcha” de dentro da casa para o corredor da igreja, após a desarrumação da manjedoura (BRITO *et al*, 2002, p. 10).

Outra informação, ainda, evidenciada na rubrica refere-se à porta dos fundos da igreja completamente aberta por Cravo do Dia. Ele acompanha a saída de José e Maria e traz nas mãos uma pomba articulada na ponta de uma vara de mamulengo, como representação alegórica do Espírito Santo. Juntando-se a eles, Flor do Dia e um coro de pastoras formam um cortejo. Ao final da dança, o casal volta ao presépio. Ao seu lado, ficam os protagonistas, Flor do Dia e Cravo Branco. A casa, então, fecha-se e encerra-se a presente jornada.

Na verdade, essa movimentação prepara o espectador para o que virá na próxima porta: a do firmamento. O fim desta jornada é o louvor ao Divino feito sob novo cenário: “um retábulo em forma de biombo” que até, o momento, mantinha-se fechado na parte “lateral do presépio” (BRITO *et al*, 2002, p.11).

Cabe a Flor do Dia, o mestre, dar início à jornada. Nela, além do pedido de licença tradicional do *reisado* ao dono da casa, evoca-se para efeito comparativo o ato lendário praticado por São Francisco de Assis ao adorar a Sagrada Família, formando o primeiro presépio de que se tem notícias, em 1223 (já citado em capítulo anterior). Essa reminiscência é importante na medida que fortalece o vínculo do auto brasileiro às origens das festividades do ciclo natalino, particularmente, aquelas relacionadas com os nossos espetáculos populares.

Na contramão do Mestre, Cravo Branco surpreende com sua total descrença perante aquele ato solene. A seca e a fome são as razões apresentadas como justificativa. A réplica de Flor do Dia, porém, prossegue o ritual do pedido e afirma a força divina da oração do terço para desafiar a chuva e a seca. Nessas duas circunstâncias, vemos a crítica social seguida do desvirtuamento religioso de Cravo Branco e o respeito ao sagrado configurado nos gestos cristãos e, também, da confirmação da Fé de Flor do Dia.

Um canto profano, permeado de paralogos, entoado por um pastor e uma pastora dá seguimento à jornada. Enquanto isso, o coro das pastoras dança rumo à porta que se abrirá, enquanto Cravo Branco faz “presepadas” (Brito *et al*, 2002, p.12), acentuando o aspecto cômico da peça.

No retábulo armado, um sol, uma lua e uma estrela são colocadas por pastoras. À medida que os atores projetam seus rostos pela abertura do biombo, cada astro é personificado. Alternadamente, cada um diz a que veio. Visitar e aquecer o menino, é o objetivo do sol. A lua traz flores “do celeste jardim” “para o meninim” e vem para amenizar os efeitos do calor excessivo provocado pelo fenômeno El Niño. No lugar do anjo anunciador, a estrela conclama as pastoras para irem ao encontro de Jesus nascido (BRITO *et al*, 2002, p.12-13)

Esta novidade, no espaço cênico, dos painéis com rostos vazados, dando-lhes vida, corresponde a um efeito modernizante do auto, o que lembra bastante a prática fotográfica dos “lambe-lambe”, embora quase extinta pela concorrência digital, que ainda pode ser encontrada em festas populares, principalmente, no interior brasileiro.

Após a representação dos três astros visitantes, a louvação e a adoração ao presépio prosseguem na voz do coro que, também, canta o seu louvor à Sagrada Família no Presépio, dando por encerrada a terceira jornada.

#### 4.2.6.1.2 O ideal cavalheresco e a Bela infanta

Logo, na primeira jornada, a matéria cavalheiresca surge na boca de Cravo Branco que se diz o narrador da história de um cavaleiro. Este é representado por Flor do Dia e, ao contrário do apresentado, é ele quem nos contará algumas aventuras e desventuras de sua vida errante. Aos poucos, um retrato geral daquela figura é delineado a partir de um motivo literário essencialmente oriundo da Idade Média: o ideal cavalheresco, que se confunde com o ideal do *reisado* no que respeita às lutas de espadas e embaixadas comandadas pelo rei e pelo mestre.

Entre uma fala e outra, Flor do Dia demonstra ter perseguido o seu ideal como cavaleiro peregrino e solitário cuja vida sublime devia ser alcançada por meio da justiça, da honra e da lealdade. O sangue em sua espada metaforiza a sua força, coragem e destemor pela morte, ao que pode ser acrescido o fato de ele (o cavaleiro) ser também um matador de dragões. Porém, o saldo de todo o seu esforço é negativo, sendo por ele traduzido em má-sorte, desilusão, solidão, muito sofrimento e tristeza.

Ao tratar do ideal da cavalaria, Johan Huizinga (1996, p. 69) corrobora o entendimento do perfil do cavaleiro justiceiro, uma vez que

o pensamento medieval estava na generalidade saturado das concepções de fé cristã. De igual modo, e numa esfera mais limitada, o pensamento de todos aqueles que viviam nos círculos da corte ou dos castelos estava impregnado do ideal da cavalaria. Todo o seu sistema de ideias se baseava na ficção de que a cavalaria governava o mundo. Esta concepção tende mesmo a invadir o domínio do transcendente. (HUIZINGA, 1996, p. 69)

É justamente, neste influxo incontornável da Fé cristã, que a Tradição literária do cavaleiro medieval há de se consagrar. Ramón Menéndez Pidal (1943, p. 10), em *De Cervantes y de Lope de Veja*, assegura-nos que a França foi a pioneira na matéria a partir do século XII,

fundándose por lo común em leyendas bretonas, había dado el modelo de una novela caballeresca, escrita em verso, cuyo gusto se difundió por toda Europa, gracias al encanto de obras como el Tristán, el Lancelot, el Perceval, el Merlín, de



Crhetien de Troies o de Robert de Boron y al de toda uma literatura posterior, em prosa, aparecida em la primera mitad del siglo XIII (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 10).

Na Península Ibérica, por exemplo, a infiltração e disseminação do gênero literário deu-se tardiamente no decorrer dos séculos XV e XVI. No entanto, a ideologia vinculada ao cavaleiro faz parte da mentalidade social desde o século XII, na Espanha, e, em Portugal, com as Guerras de Reconquista dos territórios ocupados pelos árabes.

Controversas à parte sobre a nacionalidade do texto (Teófilo Braga, Menédez Y Pidal, Mendes dos Remédios), o *Amadis de Gaula* torna-se modelo literário ibérico. Com exceção dessa obra, Mendes dos Remédios (1930) agrupa as novelas de cavalaria em três ciclos: o carolíngio, em que se destaca o Imperador Carlos Magno e seus cavaleiros; o bretão, relacionado com os feitos do Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda; o clássico, voltado para os heróis greco-romanos.

Num intertexto claro, em duas estrofes, o *Auto das Portas do Céu* rememora a saga heróica do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França contra os sarracenos, dentre os quais é citado Ferrabraz. Consideremos a primeira estrofe:

Eram doze cavaleiros  
Homens muito valorosos  
Destemidos e animosos  
Entre todos os guerreiros.  
Como bem fosse Oliveiros  
Um dos pares de fiança  
Que sua perseverança  
Venceu todos infiéis  
Eram uns leões cruéis  
Os Doze Pares de França. (BRITO *et al*, 2002, p.13, *sic*)

Na hoste dos cavaleiros do Imperador, inclui-se Flor do Dia que, simultaneamente, é a imagem desdobrada do Mestre do *reisado* e, no final do auto, de Cristo prestes a ser crucificado. Enquanto cavaleiro, a personagem reúne em si todas as características modelares e literárias do perfeito cavaleiro medieval, como descrevemos antes. Nos versos subsequentes, o batismo e o heroísmo do cavaleiro são duas circunstâncias notáveis:

Flor do Dia  
Batizaram-me Juvenal, o matador de dragões.

Cravo Branco  
Isto é besteira, hoje em dia nem existe dragão.  
Flor do Dia  
Naquele dia pensei: o nome faz o homem. Corri atrás de minha sina.  
Cravo Branco  
Sina mais besta: sair a cavalo pelo meio do mundo, com a uma espada na mão.  
(BRITO *et al*, 2002, p.4)

Numa visão realista, Cravo Branco, ao desdenhar da sina do cavaleiro e de seus feitos, demonstra um distanciamento do passado, embutido na tradição cavaleiresca, com a modernidade vivenciada no *reisado*. Essa constatação é antecipada desde a abertura da porta do paraíso que, por sinal não diz respeito a qualquer significado religioso e transcendente. O primeiro contraponto dialógico é estabelecido entre Flor do Dia e Cravo Branco por meio das galhofas que este faz em relação àquele. A razão do riso debochado assenta-se no argumento dele da inexistência de casas por abrir portas, do sertão e do *reisado*. Por outras palavras, Cravo Branco procura esclarecer que nada do que Flor do Dia acredita existe mais neste mundo, pois tudo é acabado. Na verdade, o mundo mudou no entendimento de Cravo do Dia. Por isso, na sua visão, é ridículo o modo como estão vestidos, numa evidente contraposição do velho x novo, da tradição x a modernização. Entretanto, Flor do Dia mantém-se firme e propõe ao companheiro uma luta de espadas, de embaixadas próprias do *reisado* como boa lembrança daquele divertimento.

No ritmo de um “baião gigante”, Cravo Branco enfrenta um gigante enfurecido. Porém, é preciso que Flor do Dia intervenha na batalha, demonstrando a sua coragem de cavaleiro invencível. Assim, a porta do firmamento fecha-se e abre-se a do paraíso. Outra temática é desenvolvida nesse entremez.

Na próxima porta, a do amor fiel, a história do cavaleiro volta a ser o fio condutor dramático. Para tecer o entreato, a Tradição medieval é mais uma vez requisitada. Agora, a base está apoiada textualmente na xácara portuguesa, conhecida popularmente como *a Bella Infanta*, recolhida por Almeida Garret, no seu volume II, do *Romanceiro*, dedicado aos romances cavallerescos antigos, em 1851.

Antecedendo o discurso da Bela Infanta com o cavaleiro desconhecido, depois revelado seu esposo há tempos distante, temos, ao modo de introdução, duas composições poéticas: uma cantiga entoada por um coro de mulheres a acompanhar a bela dama e uma declamação de Cravo Branco a enaltecer o amor fiel. A estrutura formal da cantiga é quadripartida em duas estrofes de oito versos e duas quadras, dispostas de modo intercalado.

O padrão métrico da cantiga é predominantemente de versos heptassílabos, próprios da lírica trovadoresca. Já a declamação de Cravo Branco é apresentada em duas estrofes irregulares: a primeira com oito versos e a segunda, com quinze. Nesta, a redondilha maior prevalece.

Depois disso, a xácara é (re) contada em dezoito estrofes. As duas primeiras ficam ao encargo de um solista narrador que faz a apresentação da Infanta, ao passo que as dezesseis estrofes restantes são determinadas pelo diálogo entre a Bela e um cavaleiro. O motivo inicial da conversa é o paradeiro de “outro” cavaleiro, esposo da Bela Infanta.

Nessa nova versão, o texto medieval é mantido quase na íntegra, porém, não se segue a sequência dos seus versos. Além disso, ligeiras modificações são feitas ao nível da linguagem, sem prejuízo do sentido do original. Tomemos os exemplos:

‘Dize-me, ó capitão  
D’essa tua nobre armada.  
Se encontraste meu marido  
Na terra que Deus pisava.’(GARRETT, 1851, p. 7)

Infanta  
Dizei-me vós cavaleiro  
Dessa tão formosa armada  
Se vistes o meu marido  
Na terra em que Deus pisava. (BRITO *et al*, 2000, p. 20-21)

Importa ainda distinguir duas diferenças essenciais entre a fonte matriz e o entremez que se deve a inserção da figura do solista e de outro sentido para o desaparecimento do cavaleiro: se, na xácara, este é declarado morto; no auto, ele está vivo, mas de paradeiro incerto. Vejamos como isso se processa nas duas obras:

Lá o vi n’uma estacada  
Morrer morte de valente:  
Eu sua morte vingava.’  
‘\_Ai triste de mim viúva. (GARRETT, 1851, p.8)

Cavaleiro  
Pelos sinais que me deste  
Tal cavaleiro não vi  
Mas quanto darás, senhora  
A quem o trouxe aqui? (BRITO *et al*, 2000, p.21)

Nas duas histórias, o cavaleiro, até então, desconhecido indaga a Senhora quais bens ela estaria disposta a oferecer para que o seu marido fosse levado de volta à casa (morto ou vivo). Vários são listados por ela, mas todos são recusados por ele, inclusive as três filhas

dela. Ao saber que o prêmio seria ela mesma, a Bela Infanta mostra-se indignada e chama por seus vassallos. Nesse momento, o esposo errante revela-se, apresentando-lhe a metade do anel de sete pedras. Com o reconhecimento do marido, a xácara termina. No entanto, o auto acrescenta um final mais romântico para aquele par: os dois abraçam-se, beijam-se e dançam. Assim, chega-se ao fim o entreato da porta do amor fiel.

#### 4.3.1.3 Anjo e Diabo: na disputa pela alma

Inscrita no quadro das moralidades, o *Auto da Alma*, uma das produções mais bem realizadas da *Copilaçam* de Gil Vicente, tem como protagonista uma alma caminheira que, durante sua trajetória, é confrontada em sua essência, origem, sina (“de nenh~ua cousa feita/mui preciosa”) e fraqueza humana (“Gozai gozai dos bens da terra/procurai por senhorios/e haveres”), respectivamente, pelo “Anjo Custódio” e por “Satanás” (Camões, José (ed.), 2002, p. 190-194). Cõnscia de seus atos pecaminosos, a alma arrepende-se e aceita o abrigo da Igreja, alcançando a sua salvação.

Na sexta porta do céu, abrem-se as portas de um inferno terreno, no qual surge o Arcanjo Miguel (um tenor), em disputa por uma alma (um falsete, que não canta) com o diabo (um baixo). Trata-se do reaproveitamento da ideia central do auto de Gil Vicente: o embate entre o bem e mal, adaptando-a ao contexto nordestino. Neste processo de acomodação, as almas diferenciam-se em termos do desenrolar da ação. Se a alma vicentina participa ativamente do processo argumentativo do anjo e do diabo, a do *Portas do Céu* fica à parte da dialética instaurada pelo arcanjo e o diabo. As atitudes da alma nordestina são pontuais e calcadas na linguagem não-verbal. A primeira manifestação ocorre quando o diabo denuncia seu vício para o mensageiro divino. “À menção do vício, a Alma retira de dentro da mortalha uma garrafa/e toma uns goles/depois, esconde-a, novamente (BRITO *et al*, 2000, p. 25).

Essa conduta da alma reforça a sua condição essencialmente humana, corrompível pela fraqueza, pelo pecado e, ainda, gera um efeito cômico na cena. Em Gil Vicente, o caráter imaterial e material da alma é amplamente demonstrado, seja pela boca da própria alma, seja por seu algoz ou seja por seu emissário protetor. Ao contrário do *Auto das Portas do céu*, o tom vicentino é sério e moralizante:

Alma Anjo que sois minha guarda  
olhai por minha franqueza  
terreal  
de toda a parte haja resguardada  
que nam arda  
a minha preciosa riqueza  
principal. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 191)

Diabo Oh descansai neste mundo  
que todos fazem assi.  
[...]  
  
descansai pois descansaram  
os que passaram  
por esta mesma romagem  
que levais. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 194)

É interessante que o código da moralidade vicentina é alterado para a farsa cômica no *Auto das Portas do Céu*. Esta mudança da base genológica permite a flexibilidade dos assuntos tradicionais como, por exemplo, a edificação espiritual da alma, tão impressivamente marcante no *Auto da Alma* e nas *Barcas*, de Gil Vicente. No texto brasileiro, não se apresentam preocupações com o arrependimento como meio de aproximação de Deus. O móvel da ação do auto é o engano do arcanjo Miguel em relação à alma, que ele defende, protege e leva para o céu, embora o diabo fale expressamente do pecado (do vício) por ela praticado.

Essa farsa nordestina vem estruturada num intenso e acirrado debate sobre quem (anjo e diabo) ficará com aquela alma pecadora. Diante das investidas do diabo, o anjo Miguel alega:

Esta alma já sofreu de tudo  
Abandono, miséria, degredo  
Tristeza, fome, doença  
Do inferno ela não tem medo. (BRITO *et al*, 2000, p. 24)

Os argumentos angélicos para o favorecimento da salvação da alma são rebatidos, pelo diabo, que assim se manifesta:

Esta alma que levo comigo  
É alma de um cachaceiro  
Feio, velhaco, safado  
Ardiloso, nojento e ronceiro. (BRITO *et al*, 2000, p. 24)

O emissário divino, porém, ignora os pecados e imprecações ditos pelo arrais do inferno e faz-lhe uma ameaça e um esconjuro:

Eu te prendo serpente agourenta  
Com as minhas correntes de fé  
Te esconjuro: foge, te esconde  
Vai-te Cão estourar no inferno. (BRITO *et al*, 2000, p. 25).

Assim, termina o breve diálogo entre os dois entes do maravilhoso cristão. Na voz do coro que dá seguimento à cena, ficamos a saber que o diabo acovardou-se diante do tremer da terra e fugiu correndo. A justiça divina é cumprida pelo anjo Miguel, sem que a alma seja interpelada por seus comportamentos mundanos.

Isso é ratificado pela rubrica de encerramento do entrecho. Neste, o registro da farsa é mais uma vez potencializada por três gestos da alma: antes de deixar o palco, arrastada pelo Arcanjo Miguel. Primeiro, ela “bebe um gole”; depois dá uma “garrafada na cabeça do Diabo” e a seguir, “estira a língua”. Se ao beber, a alma comprova as alegações do diabo, confirmando o logro praticado contra o anjo, predominando o farsesco, as últimas duas atitudes dela assentam no cômico de situação. Nesse mesmo substrato, enquadra-se a postura do Arcanjo Miguel ao mostrar “o muque” para os espectadores e depois levar consigo a alma, arrastando-a. Nos dois exemplos (anjo e alma), o cômico advém da própria situação instaurada (BRITO *et al*, 2000, p. 25).

Despertado o riso da plateia, a sexta porta do céu fecha-se ao som de música do conjunto de câmara: *Per Singularis Dies do Te Deum Laudamus*, de Luiz Álvares Pinto. Ao se inserir o *Te Deum*, depois da representação do entremez, os autores do *Portas do Céu* buscam na Idade Média uma prática litúrgica associada ao teatro hierático, qual seja, depois da representação do drama de Epifania, seguia o canto *Te Deum*. (Castro Caridad, 1996, p. 211). Esse procedimento medieval foi redimensionado por Gil Vicente, que incorporou o canto ao enredo de várias peças. Em geral, a expressão *Lau Deo* antecede ou procede o quadro cênico cantado.

#### 4.3.2 *O mistério da morte em um auto de Natal*

Filho do Recife, João Cabral de Melo Neto (1920-1999) difere-se, sobretudo, de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna por sua metapoesia das “abelhas domésticas” que,

na “folha branca, proscreeve o sonho”, “incita ao verso nítido e preciso” da *Psicologia da Composição*<sup>84</sup> – rígida e seca como a flauta de Anfíon, jogada ‘aos peixes surdos-mudos do mar’ (Oliveira, Marly; Neto (orgs.), 1994, p. 92-93). Na contrabalança poética, surge o Capibaribe – Rio<sup>85</sup> vertido em *Cão Sem Plumas*<sup>86</sup> que “nada sabia da chuva azul, [...]da brisa na água”, um mitema marcante e ressignificado ao longo do projeto estético do autor. Tais composições, além de outras, integram a primeira vertente do que o próprio João Cabral chamou de “Duas águas” (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 105-143).

No entanto, o Capibaribe flui para a constituição de um novo delta estético e oferece sua companhia silenciosa a Severino, indicando-lhe o caminho “seguro” na direção do mar do Recife até que, no verão, cortou sua rota e secou. Agora, o discurso e o curso do rio são os da vida de Severino que protagoniza um dos mais belos espetáculos da Literatura Brasileira, em versos de *Morte e Vida Severina: Um Auto de natal Pernambucano*, escritos entre 1954 e 1955. Nesse novo contexto, o tópico temático do rio agrega-se a um fazer poético mais amplo e diferenciado: ser modelo imitativo para o êxodo de um retirante, sob as luzes do palco teatral.

A bem da verdade, esta primeira experiência dramatúrgica não nasceu de um voluntarismo criativo de João Cabral, mas de uma solicitação que se lhe fizera Maria Clara Machado para compor um auto popular para ser representado pelo Grupo Teatral Tablado, o qual ela dirigia no Rio de Janeiro. Todavia, segundo o escritor, a diretora recebeu a peça, mas depois lhe devolveu o texto e optou por não montar o espetáculo.

Somente após dez anos, em 1965, a peça é representada no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), no Rio de Janeiro, sob a direção de Sidnei Siqueira e musicada por Chico Buarque de Holanda. Embora considerada pelo próprio autor uma obra sem originalidade, por que o auto, não a permite, *Morte e Vida Severina* consagrou João Cabral como um dos maiores poetas da Literatura de Língua Portuguesa, no Brasil e no exterior<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> Na edição da Nova Aguilar (1994, p. 15-17) que trata da *Obra Completa* do escritor, a *Psicologia da Composição* reúne o poema de título homólogo (dividido em oito estrofes) com mais duas poesias: *A Fábula de Anfíon e Antiode*, escritos entre 1946 e 1947. Os textos integram o primeiro livro de João Cabral, *Pedro do sono*, publicado em junho de 1942.

<sup>85</sup>Poema escrito em 1953. Texto que rendeu a João Cabral o Prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo.

<sup>86</sup> Publicado três anos antes de o *Rio*, em 1950, *O Cão sem Plumas* é considerado uma das mais belas produções poéticas do recifisense.

<sup>87</sup> O ano de 1966 marca a estreia da peça em várias cidades brasileiras, indo depois para a Europa. Primeiro na França, onde a peça teve lugar no festival de Nancy, no Théâtre des Nations, em Paris, em que João Cabral

No entanto, a primeira edição é publicada em 1956, quando João Cabral resolve incluir o auto no livro *Duas Águas*. Para acomodar a peça ao poema, o escritor empreende algumas rasuras e supressões indicativas de procedimentos próprios do gênero dramático e publica o texto como parte da segunda fase (ou água) de sua *Obra Completa*. A segmentação das “Duas Águas” é validada pela Crítica acadêmica como ponto assente. Apesar de este plano divisor ser insuficiente e muito restritivo para o que realmente representa a complexidade da produção cabralina, não aprofundaremos o assunto, além do que for estritamente necessário ao entendimento de nossa abordagem analítica. Nossas razões são bem simples. Primeiro, a matéria exige um excuro sobre todas as obras publicadas de João Cabral, bem como seria necessário apresentar uma a uma as posições críticas e demonstrar o que cada estudioso (a), por exemplo, Benedito Nunes (1971), João Alexandre Barbosa (1978), Antônio Carlos Secchin (1985), Zila Mamede (1987), Haroldo de Campos (1992) discorrem a respeito, para em seguida, refutar (se for o caso) total ou parcialmente as suas teorias e, enfim, firmar nosso ponto de vista. Segundo, tamanho parêntese inviabilizaria o nosso principal objetivo: reler apenas o auto no que ele apresenta de cultura medieval e popular, além de explicitar os versos, em especial, do *Auto do Purgatório*, de Gil Vicente que são reaproveitados na composição nordestina, estabelecendo entre eles um confronto dialógico.

No entanto, esclarecemos que seguimos na esteira de Délcio Pignatari para quem a dicotomia é reducionista, o que prejudica o entendimento da Obra do pernambucano em sua globalidade. Visão essa, recentemente, partilhada e comprovada por Waltenir Alves de Oliveira (2008, p. 63) ao redefinir “as duas águas”, já que considera João Cabral, um autor de uma poesia radicada em um solo tenso e dialético, que esgota formas poéticas eruditas e populares, visando atacar o real em toda sua complexidade, não descartando nem mesmo a autobiografia. Possibilidade única de adesão – ou diluição – do individual no coletivo, do eu no outro.

Com base nesta perspectiva tensional e dialética das formas poéticas, trataremos da peça, na medida em que se adota o auto natalino como forma estruturante, mas é a morte

---

fora premiado como o Melhor Autor Vivo daquele festival. Posteriormente, segue a encenação em Lisboa, Coimbra e Porto.

O raio de alcance da notoriedade desta composição poética-dramática, no exterior, pode ser percebido pelas várias traduções em alemão, espanhol, italiano, inglês, holandês, conforme se nos apresenta a Introdução Geral, no que inclui a bibliografia do autor, na edição da *Obra Completa*, da Nova Aguilar, 1994, p. 32-34.



que comparece em primeiro plano, numa inversão sintagmática do itinerário de vida percorrido por Severino em seu êxodo ao longo do Rio Capibaribe, no limite da Paraíba, descendo para o Recife, em Pernambuco.

Nosso interesse concentra-se no mistério da vida que começa a ser esboçado a partir da décima segunda jornada, quando Severino, na iminência de provocar a própria morte, ouve uma profunda lição de vida do Mestre Carpina: seja em que forma de “retalho” for, pouco ou muito, ela deve ser vivida e não abandonada. O quadro mórbido e de sombrio pessimismo que vinha se desenhando até então, altera-se por completo, pois uma mulher vem ao encontro do Mestre e anuncia-lhe que o seu filho nascera. Com a inclusão dessas novas personagens, o repertório laudatório e celebrativo, não menos chocante do que as jornadas anteriores, instala-se no curso da ação, como maneira mais apropriada para formatar o auto de natal.

Seguindo na direção da proposta natalina, a visitação e oferendas são as jornadas após o nascimento. Ambas conferem ao discurso um lirismo telúrico, racionalizado e desapegado do emocionalismo de cunho religioso. Duas ciganas do Egito predizem o futuro daquela criança “pálida”, [...] “franzina”, mas que traz “a marca do homem”, [...] “de humana oficina”. Os visitantes (pessoas, vizinhos e amigos) confirmam aquela predição de esperança. Todavia, o arremate final do auto reacende o questionamento de Severino feito ao

Seu José, mestre carpina,  
Que diferença faria  
Se em vez de continuar  
Tomasse a melhor saída:  
A de saltar, numa noite,  
Fora da ponte e da vida? (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 195)

Novamente o binômio vida e morte interpõe-se no discurso dramático. Mas, é a vida, mesmo severina, que deve ser valorizada em sua beleza natural como ensina Mestre Carpina:

E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfiar seu fio,  
que também se chama vida,  
ver a fábrica que ela mesma,

teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco  
em nova explodida;  
mesmo quando é assim pequena  
a explosão, como a ocorrida;  
mesmo quando é uma explosão  
como a de há pouco, franzina;  
mesmo quando é a explosão  
de uma vida severina. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 201)

#### 4.3.2.1 Identidades teológicas

Dezoito jornadas configuram os passos de Severino na sua trajetória retirante. Na realidade, os doze momentos iniciais funcionam como entrecchos antecipatórios do auto natalino, que decorrerá a partir da décima segunda cena. Na primeira jornada, dois fatos distintos são apresentados pelo protagonista: um demarca a sua identidade, enquanto a morte dos seus iguais configura o segundo tópico discursivo.

A princípio, nossa análise assentar-se-á na (re) leitura de dimensão teológica com que se apresentam determinados epítetos na constituição identitária que o próprio Severino busca, insistentemente, demarcar ao longo dos primeiros quarenta versos, da primeira jornada.

O monólogo é o código básico nesta primeira enunciação de Severino. Nele, a personagem apresenta-se e diz quem é e a que propósito segue, exatamente como o título da jornada antecipa. No processo de individuação, Severino alude aos vários traços que o possam diferir dos outros severinos, mas simultaneamente revela a semelhança entre eles. Por meio da apófase – característica singular de João Cabral – o protagonista não vê suficiência identificadora em seu nome de batismo (“– O meu nome é Severino/não tenho outro de pia”), diante da abundância de Severinos espalhados pelo sertão. No entanto, a referência ao primeiro sacramento acrescenta um dado relevante à personagem: sua primeira herança religiosa, provinda de sua família, certamente de tradição cristã.

Sobre esta presença teológico-cristã subjacente no texto cabralino, corrobora conosco, Eli Brandão<sup>88</sup> (2007, p.107). Amparado nas teorias de Genette (1982), Maigueneau (1989) e Ricouer (1995), o estudioso brasileiro demonstra que o *Auto de Natal*

---

<sup>88</sup> Eli Brandão da Silva é Doutor em Ciências da religião, professor titular da Universidade Estadual da Paraíba, Departamento de Letras, com Mestrado em Literatura e Interculturalidade.

*pernambucano* é constituído numa complexa relação entre o texto literário e o teológico, enquanto revelação do palimpsesto bíblico.

A partir dessa perspectiva de abordagem, analisaremos as interposições de Severino na tentativa de se auto representar, evidenciando os possíveis diálogos estabelecidos, na peça, considerando os Dois Testamentos.

Ao revelar que não tem outro nome “de pia”, Severino conecta a si e ao leitor com a História de Deus. O elemento linguístico que nos permite essa leitura é o termo pia – objeto de valor epifânico instituído pela Igreja para a realização do batismo, na Alta Idade Média. Dizer-se batizado implica reconhecer Cristo, como nosso único Senhor e Salvador. Em reconhecendo-o, o arrependimento dos pecados promove a renovação espiritual. Isso nos reenvia aos Evangelhos (Mt 1.9-11; Lc 3.21-22), quando Jesus sai da Galileia e segue para o rio Jordão para ser batizado por seu primo e profeta João Batista. A partir daquele momento, Jesus recebe o Espírito Santo e coloca em prática a sua missão redentora.

A evolução do Cristianismo, diga-se de passagem, permitiu à Igreja instituir o batismo como primeira conduta do fiel no trato das coisas sagradas. Com isso, elevou-se o ato de João Batista e perpetuou-o ao atribuir-lhe estatuto litúrgico e sacramental imprescindível da consagração do homem a Deus e a tudo que ele represente no mundo terreno e espiritual. A pia, além da água, da vela, do sal e do óleo constitui-se, assim, em sinédoque do rito primordial.

A esse nível simbólico, o simples detalhe que Severino parece não conferir muito valor identitário – não ter outro nome fora do batismo – configura-se em um dado de extrema representatividade no contexto da obra, porque aquele sacramento indissolivelmente implica a morte e a ressurreição do pecador, ou melhor, a sua profunda transformação interior, espiritual (At. 19.1). Na peça, o jogo metafórico que se estabelece entre o fim e o recomeço da vida representa esta dicotomia paradoxal decorrente do batismo.

Apesar de Severino encaminhar-se para a sua morte desde o princípio de sua jornada, o ápice do embate com seu destino, na ponte do Cais, perde a pujança dramática com a intervenção de Mestre Carpina – arquétipo de São José, sendo adensada pelo anúncio do nascimento de seu filho (do Mestre). Nesse intercurso, a morte esvanece-se e, em seu lugar, constituem-se os eventos natalinos. Com eles, a carga semântica e teológica do nascimento amplifica-se e o recém-nascido encarna a figura do cordeiro, que veio ao mundo para redimir os pecados humanos. A alegria proveniente da Graça da vida contagia a todos

e Severino parece se esquecer do passo que estava prestes a dar, o que metaforiza a sua mudança pessoal e reorientação espiritual diante daquela Boa Nova.

Outro aspecto a ser considerado são as subseqüentes adjetivações para o nome Severino:

Como há muitos Severinos,  
Que é santo de romaria,  
Deram então de me chamar  
Severino de Maria (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 171)

Ao se identificar como “santo de romaria”, o protagonista revela uma prática cultural e religiosa herdada da Península Ibérica, bastante comum no Brasil e, de maneira mais específica, no Nordeste: as peregrinações de fiéis a uma igreja, ou a outro local, considerado sagrado. Entretanto, ser um “santo de romaria” que vai e vem, neste ato de fé, também não define a personagem, pois pode-se confundir com os tantos Severinos na mesma condição (Oliveira, Marly; Neto (orgs.), 1994, p.171). Por isso, outro traço definidor de sua construção identitária é acrescentado: o nome de sua mãe, Maria.

A carga mítica e semântico-simbólica que recai sobre o nome Maria explícita a nova ponte teológica do discurso com os Evangelhos (Mt 1.18, 2. 1-23; Lc 2.1-7) em que se narram os mistérios da Anunciação e do Nascimento. Severino é filho de Maria – a mãe de Jesus. Ele é, então, o Cristo? Esta dimensão simbólica não nos parece absurda ou forçada. Severino é o arquétipo do Nazareno, concebido pela Virgem, batizado por João, o Batista, filho de Zacarias, tendo em vista que os elementos figurativos e composicionais do seu perfil identitário resgatam o Ser do homem, na sua relação direta com Deus, num exercício preparatório do que virá nas últimas cenas: a proclamação da vida severina, no dia de Natal.

Ainda que o nome, por si só, de Maria atribua-lhe ampla significação, o protagonista não se dá por satisfeito e reitera, mais uma vez, da recorrência daqueles nomes naquela região e apresenta-se pela figura paterna:

Como há muitos Severinos  
Com mães chamadas Maria,  
Fiquei sendo o da Maria  
Do finado Zacarias. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 171)

Novamente o discurso dramático evoca o bíblico (Lc 1.39-80). Zacarias era o esposo de Santa Isabel, prima de Maria, pai de João Batista. Ele tornou-se um profeta após a visita de Maria e do nascimento de seu filho. Nessa nova simbologia, Severino deveria ser o profeta que sai pelo mundo a divulgar a chegada do Messias e a necessidade de haver o arrependimento dos erros, o quanto antes, pois o fim se aproxima. Apesar de Severino pintar seu auto-retrato com tintas teológicas, a sucessão de eventos mortuários parece o impedir de se reconhecer como ente dotado do Espírito Santo, capaz de superar os sofrimentos humanos e anunciar a boa nova, chegando ao ponto de vislumbrar na própria morte a saída para todos os seus malefícios.

É bastante curioso o fato de João Cabral usar o nome do esposo da prima de Maria, para ser o pai de Severino e não José, nome também bastante comum e um referencial teológico claro da vida de Cristo. Mas, como acontece com todos os adjetivos, Zacarias é sobrenome insuficiente, além do que é um signo de poder socioeconomicamente instituído no sertão:

Mas isso ainda diz pouco:  
Há muitos na freguesia,  
Por causa de um coronel  
Que se chamou Zacarias  
E que foi o mais antigo  
Senhor desta sesmaria. (OLIVEIRA, Marly; NETO (org.s), 1994, p.171)

O fato de Zacarias, também, ser o nome de um famoso Senhor e Coronel nordestino demarca o nível social em que Severino integra-se e passa a configurar-se. Por isso mesmo, não lhe é permitido ter qualquer tipo de homologia com o coronel, nem mesmo no nome. Para se distinguir dele, o protagonista explica ao leitor que ele é:

o Severino  
da Maria do Zacarias,  
lá da serra da Costela,  
limites da Paraíba. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p.171)

Em suma, no processo de formação identitária, a personagem apela para o aspecto teológico, social e geográfico com que seu nome está relacionado. Este traço peculiar evidencia o recurso ao intertexto bíblico e histórico em que as narrativas dos Evangelhos

somam-se ao contexto da colonização do Brasil (“E que foi o mais antigo/Senhor desta sesmaria”) que se interpõem na vida de Severino.

Do ponto de vista teológico, as imagens identificadoras de Severino conferem a ele o atributo cristão de filho consagrado por Deus cuja vida será poupada pela chegada do Messias nordestino.

#### 4.3.2.2 A morte no decurso da peregrinação nordestina

Ao longo da autoapresentação de Severino, sabemos que a morte é um fenômeno equitativo entre os muitos Severinos. Além dela, todas as outras circunstâncias da vida, como a compleição física, a mesma pobreza e a “pouca tinta” usada no sangue, nivelam o homem do sertão (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 171-172).

Com um distintivo peculiar, Severino apresenta-nos a morte severina em suas várias facetas:

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). (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 172).

Notamos, por esta lista tipificadora, que a “morte severina” é um mal social e acomete, indistintamente, os sertanejos pobres. Sob esse prisma, Severino aponta o lado terrificante da morte, não tendo, a princípio, qualquer ligação com o desígnio divino. Quando se trata do nordestino, a morte é causada pelo próprio homem, principalmente, pela questão agrária, acirrada pelos latifundiários. Se não for por isso, a morte advém das doenças, da fome e da seca, em geral, fatores de natureza socioeconômicos, gerados pela desigualdade social. Os versos, então, tornam-se denunciativos e prenunciam o que virá: o confronto de Severino com a presença implacável da morte no percurso entre a Serra da costela e o Capibaribe.

Mal termina de identificar-se, a personagem depara-se com dois “irmãos das almas” que conduzem “Severino Lavrador”, morto “de morte matada, numa emboscada”, por “uma ave-bala” (Oliveira, Marly; Neto (orgs.), 1984, p. 173). O corpo segue em uma

rede – caixão-tecido para os pobres nordestinos. Este tipo de invólucro fúnebre e a recorrência de seu uso nos enterros dos sertanejos levou, em 1944, Cândido Portinari a immortalizar o fato na tela *Enterro na rede*. Apesar da incidência desse tipo de cena ser bastante acentuada no Nordeste, João Cabral revela que esse episódio provém do folclore catalão (Secchin, 1999, p.330). No entanto, não encontramos uma fonte matricial que confirmasse a filiação do enterro pernambucano à cultura catalã.

Em nota introdutória da *Obra Completa*, publicada pela Nova Aguilar, Marly de Oliveira (1994, p. 18) com a assistência de João Cabral – seu marido desde 1986, informa-nos que este episódio Irmão das Almas trata-se de uma homenagem a “um romance catalão” do Comte Arnau<sup>89</sup>. No intuito de verificar o grau desta conexão pontual, analisamos a primeira variante da lenda apresentada por José Romeu Figueras em sua obra *El mito de ‘el Conde Arnau’*, laureada com o prêmio Mendéñez Pelayo, em 1947.

Segundo esse estudioso (1946, p.20), a canção é inteiramente dialogada e algumas modalidades vem precedidas de versos narrativos como forma de preâmbulos. Embora seja uma balada europeia tradicional, sua repercussão na tradição oral está muito associada à cultura catalã, não tendo, portanto, eco no restante da Península Ibérica.

Consideremos, então, o quadro referido. Diferente da primeira, a segunda cena do auto transcorre em novo código: o diálogo, estabelecido entre Severino e os condutores do defunto:

– A quem estais carregando,  
irmãos das almas,  
embrulhado nessa rede?  
dizei que eu saiba.  
– A um defunto de nada,  
irmãos das almas,  
que há muitas horas viaja  
à sua morada. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 172-173)

Entre uma pergunta e outra, Severino descobre quem é o conduzido, de onde vem, como morreu e por que foi emboscado: “Severino Lavrador” morreu por “ter uns hectares de terra” e quem o matou “queria mais espalhar-se” (Oliveira, Marly (org.) 1994,

---

<sup>89</sup> Provavelmente por um equívoco, o nome do tal conde vem grafado incorretamente naquela edição (Arnault), o que já corrigimos no corpo de nosso texto (Arnau).

p.172-174). Por metáforas amplificadoras, João Cabral tece críticas ao sistema social vigente e a seus integrantes. A crítica social e política estrutura o discurso do entrecho.

No romance catalão, o Conde Arnau regressa a casa, no dia dos mortos, e estabelece um vivo diálogo com a sua viúva, a abadessa Adalaiza. À medida em que a conversa transcorre, o defunto é identificado:

– Tota sola feu la vetlla, — mulier lleial?  
Tota sola feu la vetlla, — viudeta igual?  
– No la faig jo tota sola, — comte l'Arnau,  
No la faig jo tota sola, — zalga'm Déu, -val! (FIGUERAS, 1948, p. 18)

Desses exemplos, o recurso ao diálogo parece configurar um aspecto ressonante do romance popular catalão no auto nordestino. João Cabral adota uma sequência dialógica parecida com o texto espanhol, entrecruzando perguntas e respostas, até que se revele a identidade do lavrador.

Fora isso, a segunda jornada só é comparável ao *romance do Comte Arnau* quanto à figuração da morte violenta: tanto o lavrador Severino quanto às protagonistas romancescas são assassinadas, porém as causas desse infortúnio são completamente diversas.

Ainda que o diálogo e a morte configurem dois possíveis traços reminiscentes adotados por João Cabral, não vemos neles suficiência efetiva para constatarmos a tal homenagem afirmada por Marly de Oliveira ao dito romance catalão, tendo em vista que a confrontação textual não nos permite afirmar se os dois aspectos foram os contemplados e valorizados por João Cabral no contexto de sua peça teatral.

Embora a referência direta à lenda catalã não se consubstancie em um exemplo claro da dita homenagem, fato é que, além da origem e de seu norcionamento medieval, ela ratifica (de maneira tangencial) o que o escritor havia dito a Antônio Carlos Secchin, em entrevista, no final do ano de 1980, sobre a intenção deliberada de “prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas”, por conseguinte, impregnar seu influxo no processo de construção de sua poesia e dramaturgia (SECCHIN, 1999, p. 330).

Nessa entrevista, João Cabral (Secchin, 1999, p.330) deixa claro o seu propósito composicional e consigna alguns elementos folclóricos da literatura espanhola que foram compulsados em *Morte e vida severina*. Segundo o escritor, o romance castelhano fornece a



base dos monólogos do retirante. Já o diálogo entre Severino e Mestre Carpina, “antes de o menino nascer, obedece ao modelo de tenção galega”.

Vale relembrar que “tenção galega” é a denominação dada a uma estrutura das cantigas trovadorescas medievais. Ao tratar do assunto, João D’Assunção (2005, v. 6, p. 15) sintetiza os aspectos fundamentais da modalidade genológica, definida pelo confronto dialógico (predominantemente lírico) de dois trovadores, sendo demarcado pela alternância estrófica em que as perguntas e respostas são mútuas.

Na conversa “tençoadá” entre as personagens cabralinas, a princípio Severino indaga o Mestre Carpina sobre a profundidade do rio, com a finalidade de assegurar-se do êxito do suicídio pretendido. À medida que Severino confronta o seu interlocutor, este lhe responde incisivamente sobre a necessidade de se “comprar a vida” seja ela qual for (Oliveira, Marly; Neto (orgs.), 1994, p. 194). Para construção do percurso dialógico, João Cabral segue a intercalação das estrofes a exemplo das cantigas trovadorescas. Porém, na décima segunda estrofe, no lugar da resposta do Mestre Carpina, vem outra pergunta de Severino, rompendo a regularidade anterior, o que é reestabelecido a partir da próxima sextilha. A referida cena será discutida com maior desenvoltura em item posterior.

Salvo as análises feitas, se cruzarmos os dados fornecidos por Marly de Oliveira (1994) com os de duas entrevistas dadas por João Cabral, sendo a primeira datada de 1980 e a outra concedida a João Alexandre Barbosa, em 1996, publicada no Caderno do Instituto Moreira Salles, vemos que há uma certa incompatibilidade nas informações. Marly mostra aquele objetivo de João Cabral em fazer uma homenagem às várias literaturas ibéricas ao criar o *Morte e vida severina*. No entanto, ela não se refere ao romance castelhano na feitura dos monólogos, mas sim do uso do verso heptassílabo e da assonância marcadamente comum no romanceiro ibérico e, não apenas, castelhano. Na primeira entrevista aludida, a fala do escritor pressupõe que, do romance castelhano, surjam os monólogos de Severino e não a sua estrutura métrica, como diz Marly.

E quanto ao romance catalão referido por Marly? João Cabral não o menciona, mas afirma, em 1996, que a organizadora empenhou-se bastante no assunto da presença da tradição ibérica em sua obra, estudando-o profundamente. Mas, o *Morte e vida severina*, como esclarecemos, não reúne marcas expressas da lenda catalã.

Importa dizer que, na tentativa de encontrar os rastros tradicionais aludidos por João Cabral e por Marly de Oliveira, buscamos elementos culturais e literários com que

podéssemos confrontar o auto pernambucano. Além do *romance do Comte Arnau*, literalmente consignado como uma fonte inspirativa, não localizamos uma obra, em particular, que nos levasse ao entendimento, mais consistente, da dimensão do influxo da dita tradição romanesca assegurada por Cabral.

Seja como for, a presença da Tradição hispânica perpassa vários textos da *Obra Completa* de João Cabral. Sobre o universo espanhol e sua infiltração na abordagem temática e linguística da poética cabralina, contribui significativamente a tese de Nylcéa Thereza Pedra, defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2010. Para a prossecução do trabalho, a estudiosa faz um apanhado minucioso da fortuna crítica do escritor, fornecendo-nos uma revisão crítica de, praticamente, todas as colaborações relevantes à compreensão globalizante de sua produção literária, no que se incluem autores brasileiros renomados, tais como Benedito Nunes (primeira edição em 1971, renovada e atualizada em 2007), Lauro Escorel (1975, com republicação em 2001) Antonio Carlos Secchin (1982, reeditada em 1999), João Alexandre Barbosa, Zila Mamede, Haroldo de Campos (cujo capítulo foi escrito em 1967 e reeditado em 1992, no livro *Metalinguagem & outras metas*, Félix de Athayde (1995), Ricardo de Carvalho (2006) e Helânia Cardoso (2007). A estudiosa, também, discute alguns estudos espanhóis que se dedicaram à obra de João Cabral. Nesse campo, ela inclui Ángel Crespo (1973), Pilar Gómez Bedate (1964), Nicolás Extremera Tapia (2000).

Ao considerar e comparar os estudos críticos, Nylcéa aponta para uma questão relevante: a relação constante da obra de João Cabral com *o Cantar do Mio Cid*. A influência desse épico, assim como a obra de Gonçalo de Berceo, é fato consagrado e atestado pelo próprio João Cabral em, pelo menos, duas entrevistas: a de 1980 (já citada) e a concedida a Félix Athayde, em 1992 (p.31). Em ambas, *o Cantar* revelou-se ao poeta de modo impressionante ao ser tomado como ponto de partida para o estudo da Literatura ibérica clássica.

Nylcéa traz à tona o assunto do épico espanhol, logo após ter comentado o que Nicolás Extremera Tapia (2000) avalia em seu artigo *João Cabral: de Brasil e Espanha* sobre identificação do escritor pernambucano com a literatura espanhola. Para Extremera Tapia, a via de contato entre eles ocorre pela tradição popular, fato que Ángel Crespo já o havia pronunciado.

Esse vínculo com o popular, no contexto geral da obra cabralina, pouco tem aguçado o interesse dos estudiosos. Geralmente, o escritor e sua produção são vistos prioritariamente pelo caráter erudito. Para Nylcéa (2010, p.50), quase não houve avanço da crítica em relação aos poemas cerebrais e sociais, depois da constatação de Benedito Nunes, em 1971, e não há um só estudo de aspectos populares naquelas obras ditas cerebrais, como é o caso de *Medinaceli* cuja presença do *Cantar Mio Cid* é evidente. `

Fora o preconceito indisfarçado, que ainda resiste ao reconhecimento do valor do popular nas produções eruditas e vice-versa, não há razão para este estado de aparente letargia da crítica. Desde o século XIX, o popular ter sido objeto de estudo, sobretudo, na área da literatura brasileira. Quanto à obra de Cabral, a situação deveria ser bem outra, uma vez que o escritor já deixou claro que agrega o popular e o erudito na feitura de seus poemas:

(...) o conjunto de minha poesia é mais simples que a poesia popular, sem rimas; minhas estrofes são mais curtas, porque não quero “distrair” o leitor, mas, em se tratando de uma obra que pretende contar o povo e se contar para o povo [*Morte e vida severina*], eu deveria utilizar a forma mais adequada, que é o metro popular do *romancero*, sempre vivo. É a nossa sorte: nós, artistas de tradição ibérica, podemos recorrer a esta mistura de popular e erudito, que vem das fontes. (ATHAYDE, 1998, p. 23).

É interessante notar que os críticos espanhóis ratificam esta característica poética de João Cabral. Vejamos o que nos dizem sobre isso:

Cabral de Melo Neto é um poeta intelectual, disso não se pode ter dúvida, mas tem a mesma vontade de aproximar seus leitores da aventura mental que realiza que o poeta épico tinha de tornar vivas aos seus ouvintes as aventuras que narrava. Neste sentido, é um escritor realista e *popular pela sua atitude*, por não considerar a elaboração dos conceitos sobre os acontecimentos como privilégio de uma elite, mas como algo comum a todos, sendo que, para ele, o campo mental possui é tão real quanto o dos acontecimentos físicos (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 9).

Seguindo o viés traçado pelos pelos autores espanhóis quanto ao tradicionalismo popular em João Cabral, Nylcéa (2010) afirma que:

É nesta fusão entre o coletivo e individual, encontrada sobretudo nos poetas medievais espanhóis, bem como na tradição literária espanhola presente nos romanceros e cancioneros, que o poeta se nutre para escrever pelo menos três das

suas obras: *O rio* (1954), *o Cão sem plumas* (1950) e *Morte e vida Severina* (1956). (PEDRA, 2010, p. 35).

Justamente por esta interlocução constante com a obras tradicionais populares da Espanha, Nylcéa afirma a influência do *Cantar Mio Cid* no auto de João Cabral, uma vez que ela assim argumenta:

Além da apresentação temática organizada pela relação entre o social e o individual, são igualmente localizáveis no Cantar os versos octossílabos assonantes, os recursos narrativos quase de prosa, que marcam *O rio* (1954) e *Morte e vida Severina* (1956) e que, como as obras presentes nos cancioneiros, foram feitas para serem lidas em voz alta. (PEDRA, 2010, p. 35)

Antes, porém, de compararmos as duas obras, é pertinente sumariar a história épica do Mio Cid para que possamos compreender como o texto medieval serve de base para o auto pernambucano. O medievalista Ramón Menéndez Pidal (1913, pp. 9-14) divide o poema em três cantares. No primeiro, constitui-se *El disterro* de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, que acusado de guardar, indevidamente, para si muitas riquezas de “los parias mouros” cujos impostos deveria cobrar, é banido de Castilha por ordem do rei Afonso, sendo obrigado a partir sem despedir-se da mulher Jimena e das filhas, Maria e Cristina. No segundo cantar, *Las bodas de las hijas del Cid*, a família do protagonista junta-se a ele em Valencia. As duas filhas são desposadas por infantes de Carrión. No terceiro e último cantar, *La afrenta de Corpes*, a primeira referência é de natureza histórica e épica estando voltada para a glória de Mio Cid contra o Rei de Búcar de Marruecos, morto pelas mãos do herói espanhol e a covardia, no episódio, dos infantes de Carrión. Estes protagonizam o segundo momento ao levarem as esposas para Castilha e lá as açoitam quase à morte. Tal fato gera a ira de Mio Cid e de seus aliados. Ele exige do rei uma reparação para aquela desonra, mas os infantes negam-se a qualquer consenso. Diante disso, os aliados de Cid declaram os carrionenses de traidores. Maria e Cristina contraem o segundo matrimônio com infantes de Navarra e Aragão, tornando-se rainhas destes reinos.

Na desenvoltura dos cantares, Mio Cid é apresentado em duas linhas identitárias. A primeira define-se pela face individual de um homem desterrado, involuntariamente mantido longe de sua família, sendo impelido a lutar penosamente para se reerguer diante da corte afonsina e conseguir-lhe o seu perdão. A segunda faceta é justamente a do herói conquistador de Valencia e de outras terras castelhanas por meio de uma saga

demarcadamente épica que tem íntima relação com a história de Rodrigo Díaz e o rei Afonso. Mio Cid é, portanto, o súdito exilado e o herói coletivo nos tempos da Reconquista, que subjulgou os mouros.

Pensando na dicotomia do individual e coletivo presente na epopeia do Mio Cid, é possível percebê-la no *auto de Natal pernambucano*, embora o motivo literário de cada obra seja completamente distanciado um do outro. O processo de individuação de Severino ocorre, sobretudo, na primeira jornada, quando ele insiste em se identificar com aspectos exteriores a sua personalidade. Todavia, o retirante solitário, que está à procura de melhores oportunidades de vida pessoal, logo se apresenta semelhante em tudo ao povo severino. Severino é o homem perturbado pelos infortúnios do mundo injusto, que luta pela sobrevivência, apesar de, no fim de sua trajetória peregrina, dar-se por vencido, encontrando a solução mais viável para si, com a própria morte. Simultaneamente, o retirante é coletivizado a partir da sua identificação com os demais severinos “iguais em tudo na vida”. Severino não é épico como Mio Cid, mas os dois encerram em suas figurações o lado do indivíduo voltado para sua vida íntima quanto para a coletiva, como representantes de uma classe social.

Quanto à metrificação, o auto segue o padrão do romanceiro ibérico, com predomínio dos versos heptassílabos, como bem disse Marly de Oliveira. No entanto, há de se fazer uma distinção, neste sentido, pois o metro popular da redondilha advém da literatura portuguesa e não castelhana. Apesar desta predominância, João Cabral prefere a liberdade formal.

Essa interação do escritor com as literaturas peninsulares, resulta de dois fatores conjugados. Primeiro, o escritor é destinado ao serviço diplomático em Barcelona, no cargo de vice-consul, o que lhe permitiu uma vivência e, conseqüente, conhecimento cultural e literário daquele lugar. Segundo, para escrever O rio – poesia anterior ao auto de Natal pernambucano – João Cabral garante que foi preciso estudar “a velha literatura ibérica para compensar a falta de *back-ground* cultural” (SECCHIN, 1999, p.329).

Em contrapartida, para suprir a ausência de conhecimento da literatura brasileira de origem, foi necessário que João Cabral voltasse às raízes culturais, delas fazendo um aprendizado profundo (SECCHIN, 1999, p. 329).

O estudo, porém, faz caminho inverso aquando da composição do auto de Natal pernambucano. Agora, trata-se de beber na fonte do folclore nacional para o que a obra de Pereira da Costa foi repositório seguro. Sobre isso falaremos mais adiante.

#### 4.3.2.3 No baile da morte, só entram convidados

Além da reminiscência da carreira da morte vista no *romance do Comte Arnau*, o reconhecimento da identidade profissional do morto levado pelos Irmãos das Almas, com que se defronta Severino, remete-nos para outra produção artística e literária ibérica em que a morte é a personagem central. Trata-se da *Dança da Morte*, já esboçada em texto anterior. Nessa, encontramos um lavrador tal qual Severino-peregrino e o defunto emboscado. Antes, porém, do tradicional convite ao baile, a morte revela-lhe a sua certeza transcendental junto aos homens. Ela, ainda, concita-o a alegrar-se, porque através dela, aquele trabalhador alcançará a liberdade.

Esta prerrogativa libertária é a promessa dos amigos ao trabalhador de eito a cujo enterro assiste Severino, depois de chegar à Zona da Mata:

– Viverá, e para sempre  
na terra que aqui aforas:  
e terás enfim tua roça.  
– Aí ficarás para sempre,  
livre do sol e da chuva,  
criando tuas saúvas. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.) 1994, p. 184)

Notamos que João Cabral adota um procedimento cênico-dramático diferenciado daquele espetáculo medieval. O discurso profético e libertador não é pronunciado pela morte, mas por uma coletividade severina. Tudo se passa durante o enterro. Ressalta-se que, neste contexto moderno e nordestino, as classes sociais de *status* mais elevados não estão imunes ao fenômeno. A referência direta ao poder igualitário da morte é apresentada, no diálogo, entre os coveiros de um cemitério da periferia do Recife. Por eles, ficamos a saber que os ricos enterram-se com pompa e circunstância protocolar em outros lugares (“As avenidas do centro”), mas lá, “não é muito o serviço”. Entretanto, o *topos* medieval é preservado pela figura do trabalhador e pela certeza garantida de uma vida

espiritual compensatória em que ele – também Severino e lavrador – terá a terra por direito, sendo “o seu senhor” e “trator” (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.),1994, p.184).

Com efeito, o desfile dos mortos, as exéquias, a opção de trabalho cogitado pela mulher da janela, o enterro, os coveiros, o cemitério, constituem-se alegorias da morte que vem emparelhada com Severino. A cada demonstração de seu poder implacável, ela empreende sua dança silenciosa e macabra para o protagonista, fazendo-o se defrontar com a própria sina:

E chegando, aprendo que  
nessa viagem que eu fazia,  
sem saber desde o Sertão,  
meu próprio enterro eu seguia.  
só que devo ter chegado  
adiantado de uns dias;  
o enterro espera na porta:  
o morto ainda está com vida. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.),1984, p. 192)

Assim, paulatinamente, a morte vai mostrando sua face oculta diante do retirante, envolvendo-o em seu dinamismo cotidiano ao se apresentar pelo séquito de “defuntos ininterruptos” (Oliveira, Marly; Neto (orgs), 1994, p.190). A sua força avassaladora enfraquece o espírito resoluto de descer para o Recife e Severino, num impulso, decide interromper sua vida:

A solução é apressar  
A morte a que se decida  
E pedir a este rio,  
Que vem também lá de cima,  
Que me faça aquele enterro  
Que o coveiro descrevia:  
Caixão macio de lama,  
Mortalha macia e líquida,  
Coroas de baronesa [...] (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 192)

Desse modo, Severino, diferente dos irmãos que foram arrebatados sem aviso prévio, deseja ser o companheiro voluntário da morte e espera que ela tome a decisão, de apressar seu passo e levá-lo. Esta lucidez severina reitera aquele chamamento da morte medieval. Ninguém cruza as fronteiras do transcendente sem antes passar pela dança sinistra. Severino, em sua sabedoria popular, tem consciência disso e sabe que o momento da partida

cabe a morte definir. Por isso, por mais que a deseje, não é a morte que vem ao seu encontro, mas a vida, representada por seu José Carpina e duplicada na imagem do recém-nascido.

Além dessa constatação, no sertão nordestino, o que importa é o tipo de morte e não, propriamente, o alvo dela, pois desde a primeira jornada, Severino esclarece que

somos Severinos  
iguais em tudo na vida  
morremos de morte igual,  
mesma morte severina” (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 172).

Essa constatação implica uma interpretação de fundo político ideológico em que a Morte surge como uma estratégia perversa do domínio e posse da terra, bem como favorece ao acirramento da desigualdade social, conseqüentemente, descentra o homem de seu habitat natural e obriga-o a migrar, sem que tenha certeza das condições de sua nova vida ou de sua morte iminente. Isso justifica o fato de Severino só encontrar morte no meio de seus iguais e algumas referências do passamento dos ricos.

De resto, João Cabral aproveita a tradição ibérica em que a morte é o *topos* literário para reforçar a sua presença incontestada e sucessiva na vida do homem sertanejo, porém mais arrefecida para os homens da avenida do centro, sem entretanto, deixar de ser um fenômeno de planificação humana.

#### 4.3.2.4 Diálogo com Gil Vicente

A marca indelével da Tradição ibérica, no imaginário poético de João Cabral, é ponto pacífico e indiscutível entre os críticos cabralinos. Nesse influxo, a Literatura medieval espanhola prevalece no conjunto das obras do escritor como demonstraram Ángel Crespo (1964), Pilar Gómez Bedate (1964), Benedito Nunes (1971), Nicolas Extremera Tapia (2004) e Nylcéa Pedra (2010). Todavia, a literatura portuguesa não passa despercebida pelo poeta que afirma em entrevista:

Foi na Espanha que tive o primeiro contato com os clássicos. Desde o Poema do Cid a Gonçalo de Berceo e ao Século de ouro. Tudo me impressionou fortemente. E de certo me influenciou. Eu não conheço tão bem Gil Vicente, por exemplo, Berceo, que estudei verdadeiramente anos a fio (ATHAYDE, 1992, p. 31)



Com essa referência, João Cabral pontua o registro intelectual do Teatro vicentino na sua cultura, muito embora o conhecimento não seja na mesma proporção ao sucedido com Berceo. Há vários trabalhos, de pequeno e grande fôlego acadêmico, que contemplam o auto do poeta em relação aos de Gil Vicente, com notável atenção para os autos da *Alma*, das *Barcas do Inferno* e do *Purgatório* como objetos de estudo. Particularmente, a dissertação *Morte e vida em Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto*, de Danúbia Tupinambá Pimentel, da USP, escrita em 2005, discute os temas da morte e da peregrinação, dando evidência às semelhanças e às variantes existentes entre os textos vicentinos referidos e o cabralino.

Nosso foco, porém, visa ao diálogo possível entre o auto pernambucano com alguns autos de Gil Vicente, com ênfase no *Auto da Barca do Purgatório* e naqueles em que o mito do Nascimento de Cristo surge como tema, principalmente, nos *Autos da Visitação*, *Pastoril Castelhana*, *dos Reis Magos*, *Sebila Cassandra*, em *Pastoril português*.

No capítulo três, vimos que, nas barcas de Gil Vicente, três desfiles de defuntos concorrem à beira do cais. Na *Barca do Inferno*, há gente de todas as classes desde o nobre D. Henrique ao parvo Joane. Já, no *Purgatório*, pessoas do povo conduzem o espetáculo, sendo o lavrador o primeiro a chegar. Em contrapartida, a *Glória* foi reservada aos indivíduos de *status quo* privilegiado, como o Papa, ao que acode a Morte, em figura personificada, bem como o Cristo da ressurreição a repartir por eles os remos das chagas e levando-os consigo (Camões, José (ed.), 2002, v. I, p. 294). Em *Morte e Vida Severina* o desfile lúgubre decorre no mundo terreno, diante dos olhos de um retirante da seca, em pleno Nordeste brasileiro, mas sempre ambientado pela ribeira do Capibaribe.

Embora, nas respectivas obras vicentinas, a salvação e a condenação funcionem como eixos discursivos básicos, é plausível reconhecer uma certa aderência estético-semântica deles no *Auto de Natal pernambucano*.

A virtualidade vicentina é notabilizada desde a escolha do tipo de formato para peça: um auto, de enfoque natalino à presença alegórica da morte. Além disso, Morte e Vida remete-nos para o binômio universal com que Gil Vicente teceu os seus textos. Todavia, a morte cabralina aparentemente não resulta do pecado direto, ao passo que a vida vem consagrada em sua naturalidade.

Muito embora, a peça nordestina não se fixe, de modo imediato, nas implicações transcendentais, *post-mortem*, a quarta jornada oferece-nos um exemplo evidente:

– Finado Severino,  
quando passares em Jordão  
e os demônios te atalharem  
perguntando o que é que levas...  
– Dize que levas cera,  
capuz e cordão  
mais a Virgem Conceição (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 177)

A referência à travessia do finado Severino pelo Jordão, juntamente com a interpelação dos demônios, sem dúvida, reenvia-nos às almas vicentinas que, na beira do Cais, esperam pelo Juízo Final, para passarem ao longo do braço de mar quer para o céu, quer para o inferno, quer para o purgatório. De forma particular, a cena nordestina revisita o *Auto do Purgatório* (ou *embarcação para os lavradores*), apresentada, em 1518, no Hospital de Todosos Santos da cidade de Lisboa, nas matinas de Natal. Nesse texto, vem o Lavrador, trazendo o arado às costas e é admoestado pelo diabo que lhe diz: “Alto sus quereis passar/Ponde i o chapeirão/E ajudareis a botar”. (CAMÕES, José (ed.) 2002, v. I, p. 247)

Consciente de sua vida e atos, o lavrador não aceita as imprecações que lhes são feitas. A seguir, vem o anjo e indaga-lhe “que bens fizeste na vida/que te sejam cá guiantes”. O lavrador, então, responde:

Lavrador Ia ao bodo da ermida  
Cada santa Margaída  
E dava esmola aos andantes  
Benzia-me pola menhã  
Levava o Credão at’ó cabo (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 250)

Se tomarmos os argumentos do lavrador, que se assentam na sua vida de prática religiosa e caridosa, veremos se tratar do mesmo conteúdo simbólico dos bens aconselhados ao finado Severino para se apresentar aos diabos, no Jordão. Como os demais severinos com que se deparou Severino, aquele trabalhador já não lava. Trata-se de uma alma, em trânsito, que, no curso do auto, passa pelo julgamento de seus pecados. Por isso, o anjo lhe pergunta se ele é merecedor da Glória divina, pois pode ser que a obstinação o impeça de arrepender-se. A resposta daquela alma é longa e elucidativa:

Bofá senhor mal pecado  
Sempre é morto quem do arado  
Há de viver.  
Nós somos vida das gentes

E morte de nossas vidas  
A tiranos pacientes  
Que à unhas e à dentes  
Nos tem as almas roidas.  
Pera que é parouvelar?  
Que queira ser pecador  
O lavrador  
Não tem tempo nem logar  
Nem somente d'alimpar  
As gotas do seu suor (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 249)

João Cabral vale-se da essência desse lamento vicentino e o (re) constrói, parafrasicamente, em parte da sua primeira jornada:

Somos muitos Severinos  
Iguais em tudo na vida:  
[...]  
E se somos Severinos  
Iguais em tudo na vida,  
Morremos de morte igual,  
Mesma morte severina.  
[...]  
Somos muitos Severinos  
Iguais em tudo e na sina:  
A de abrandar estas pedras  
Suando-se muito em cima,  
A de tentar despertar  
Terra sempre mais extinta,  
A de querer arrancar  
Algun roçado da cinza. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 172)

Se em Gil Vicente, o discurso lamentativo do lavrador enuncia a consciência dele diante dos atos mundanos, dos quais precisa e quer desprover-se, em Cabral, esse discernimento provém do ensinamento impregnado no canto das exéquias, bem como da paródia de um homem que, também, acompanha o rito fúnebre do finado Severino cujos bens a serem oferecidos, naquela passagem transcendente, são

coisas de não:  
fome, sede, privação.  
[...]  
ocas, leves:  
como o caixão, que ainda deves. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 177)

No contradiscurso paródico, a apófase é rearticulada e o finado Severino deve apresentar os bens simbólicos de sua vida eivada de sofrimento e de privação. Por outras

palavras, o maior bem oferecido deve ser a própria vida severina, pois nem sempre a prática religiosa é suficiente para abrir o caminho certo para o paraíso. Veja-se que, ao lavrador vicentino, embora faça seu inventário religioso e do trabalho árduo constante, não é lhe dado diretamente o lugar na *Barca da Salvação*, pois segundo o anjo a vontade de Deus é deixá-lo purgar na ribeira por um período. Mas, se analisarmos este final dramático em termos do imaginário cristão, perceberemos que a mácula do pecado original do Lavrador-Adão é o fator preponderante e de interferência direta na sua condenação ao purgatório.

De qualquer modo, a sina do lavrador é a mesma em qualquer época e lugar, por isso o lavrador cabralino é uma versão modernizada do trabalhador rural ao tempo vicentino, sendo desdobramentos mítico-simbólicos do primeiro lavrador do mundo. Tanto uma personagem quanto a outra vive do lavrar a terra, sem tempo de descanso, servindo à tirania de muitos.

Nesse sentido, não nos surpreende a constatação de Bernardes (2006, p.83) para quem o fardo do trabalho, metaforizado pelo peso do arado do lavrador vicentino, seja um símbolo do “pecado original”. O Gênesis oferece-nos essa leitura quando Adão é amaldiçoado por Deus. Daí, com a morte, a personagem de Gil Vicente liberta-se daquele tormento e deixa de ser sinédoque de sua classe social, “para converter-se no Homem resgatado do Tempo pela Graça de Cristo”, como Bernardes (2006, p. 83) pontua.

Esta interpretação teológico-doutrinal remete-nos para o dia em que a representação de Gil Vicente foi realizada: o dia de Natal, grande oportunidade para a remissão das almas pecadoras:

Anjo Quem quer ir ò paraíso?  
À gloria à gloria senhores  
Oh que noite pera isso  
Quam prestes quam improviso  
Sois celeste moradores. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 244)

O Anjo convida ao paraíso e paradoxalmente afirma que “a vida é sonhar e a morte é despertar/pera nunca mais dormir/nem acordar.” (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 244).

Diga-se de passagem, que este caráter ilusório da vida e a conscientização, que a morte provoca, guarda uma ligação tênue com a dança macabra em que a morte promete

ao seu eleito (a) a liberdade. Todavia, na *Barca do Purgatório*, é um ente do maravilhoso cristão (o anjo) quem proclama tal libertação.

Ao ser deixado a purgar na ribeira, o lavrador lamenta-se de sua ilusão:

Bofá logo quisera eu  
que m'atromenta este arado  
e dera muito do meu  
pois que já hei de ser seu  
tirar-me deste cuidado.  
Ó mundo mundo enganado  
Vida de tam poucos dias  
Tam breve tempo passado  
Tu me trouveste enganado  
E mentias (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 251)

Embora à personagem não seja dada a salvação imediata, ficar na ribeira implica um favorecimento divino, uma oportunidade posterior para alcançar a glória. Esta nova chance espiritual dada à alma pecadora está intimamente atrelada ao dia do Nascimento:

Eu só botara~ua nau  
Com este dedo sem ti.  
Mas sabe que este serão  
É pera nós grande praga  
E trabalhamos em vão  
Porque a promessa d'Abrão  
Hoje é praga (CAMÕES, José (ed.), 2002, v. I, p. 246)

Trata-se, portanto, de um dia em que o Mal não faz boa safra, pois a promessa divina, exarada no Pentateuco (Antigo Testamento) feita à Abrão, renovada à Isaac, a Jacó, a Nóe e a Moisés, está se cumprindo naquele dia em que Jesus de Nazaré veio ao mundo dos homens para concluir a Nova Aliança.

Se tomarmos esta conformação teológica do auto vicentino e prefiguração do Natal, vemos que Severino enquadra-se perfeitamente no imaginário cristão medieval. Nesse ponto, ele abrange o estatuto arquetípico de Adão, o primeiro lavrador, a quem Deus disse:

Maldito é o solo por causa de ti!  
Com sofrimentos dele te nutrirás  
Todos os dias de tua vida.  
Ele produzirá para ti espinhos e cardos  
E comerás a erva dos campos.  
Com o suor de teu rosto  
Comerás teu pão  
Até que retornes ao solo,

Pois dele foste tirado.  
Pois tu és pó  
E ao pó tornarás. (Gn 3. 17-20)

Vemos que a condenação atinge o homem, no que lhe é essencial: o trabalho. E não só, o castigo mais profundo a que foram submetidos Adão e Eva foi a privação da intimidade com Deus. João Cabral reconstrói-o alegoricamente na figura de Severino e dos Severinos, com que se depara, mortos ou vivos, e em suas contigências. O grande peso desta punição divina leva o protagonista a sucumbir diante da própria vida, demonstrando seu cansaço. Por isso, decide-se a apressar sua travessia para o além. Entretanto, este pecado mortal é impedido pelo diálogo estabelecido entre Severino e seu José – um carpinteiro, “morador de um dos mocambos que existem entre o Cais e a água do rio”(OLIVEIRA, Marly; NETO, 1994, p. 193).

#### 4.3.2.5 Severino – o gênero humano resgatado

Para Benedito Nunes (1971, p. 85), com o surgimento de seu José, instala-se “o auto dentro do Auto”. Com efeito, o mistério natalino começa a ser esboçado, não tendo mais espaço prolongado para o discurso da tragédia humana imposta pela morte. Por isso mesmo, o diálogo entre o protagonista e a nova personagem é interrompido abruptamente por uma mulher que vem anunciar ao Mestre Carpina que seu filho acaba de saltar para “dentro da vida” (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 195).

Nessa dimensão, o auto adquire feição sagrada e remete-nos para a História de Cristo. Diferentemente da maioria dos autos de natal, o esquema cabralino não confere à Virgem expressão declarada, nessa cena. Talvez por que, no início da peça, a mãe de Severino, Maria, já tenha sido considerada na sua amplitude simbólica. O papel mediano entre Severino e Deus é conferido a José (“de Nazaré da Mata”) – figura arquetípica do pai legal de Jesus, símbolo cristão de modelo de paternidade (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 194).

A esse propósito, a personagem José – enviado do Espírito Santo, propicia a Severino uma reorganização das emoções e pensamentos, ao mostrar-lhe que faz bastante “diferença entre lutar com as mãos/e abandoná-las para trás” (Oliveira, Marly; Neto (orgs.), 1994, p. 194). Este cuidado com o retirante, que buscava uma razão “para saltar/, numa

noite,/ fora da ponte e da vida?”, revela a força do amor solidário, tão exaustivamente difundido por Cristo (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 195).

Como extensão desse sentimento, configuram a substância natalina os louvores, os presentes que os amigos, os vizinhos e duas ciganas do Egito oferecem ao recém-nascido. Assim, o intertexto bíblico é, novamente, compulsado para o mistério cabralino, configurando o episódio da adoração e visitação dos reis e dos pastores a Jesus, narrado nos Evangelhos de Mateus e Lucas, já referidos.

Outra retomada bíblica deve-se às ciganas. Elas procedem do Egito. Lugar do qual partiu o povo hebreu, liberto da escravidão, rumo à Canaã. Nesse aspecto especial, demarca-se naquele recém-nascido o signo da peregrinação e da condição Severina, já impresso em Severino. As duas ciganas predizem seu futuro insalubre de “lama” e “caranguejos”, mas que, ao mesmo tempo, modificar-se-á para “a vida do homem de ofício, bem mais sadia que os mangues” (Oliveira, Marly; Neto (orgs.), 1994, p.198-199). Por conseguinte, a vida será, menos privativa, porém longe do Capibaribe. No entanto, aquele ser continuará com a “cicatriz da impureza” que “persistirá como traço definidor de sua existência” (SECCHIN, 1999, p. 116).

Sabemos que esse vaticínio não é totalmente novo no percurso da peça. Severino, alegoricamente, apresenta- o durante a sua trajetória e, aos poucos, releva a sua própria condição adâmica, bem como a ritualidade fúnebre e sofrida de sua peregrinação rumo à terra presumida, mais acolhedora e próspera do que a do sertão. A esse nível, Severino constitui-se em *persona* ambivalente cuja história encerra as Leis da Natura e da Escritura. No entanto, a Graça consubstancia-se pelo brotar da vida da criança severina – figura crística, através da qual aquela “cicatriz da impureza”, impigida por Deus em Severino-Adão, começa a se esvanecer. Por conseguinte, é a renovação configurada no Nascimento do Salvador (filho de seu José Carpina), que ampara Severino, num momento de muita confusão e desespero, dando-lhe nova oportunidade de vida.

A esse propósito, o elemento pastoril articula-se em torno da tônica de base doutrinária de que o Nascimento de Cristo é, indubitavelmente, um evento de (re) condução do humano a Deus; uma possibilidade real do (re) estabelecimento da Aliança, quebrada pelo casal do Gênesis e do povo eleito. Por isso, naquele dia sagrado, Severino é arrebatado dos braços da morte, sendo-lhe permitida a dádiva da esperança de um recomeço ali, no Recife. Tais pressupostos reforçam a natureza do arquétipo divino que a personagem

representa. Daí, a regeneração de seu espírito, agora, não mais pelo sinal do próprio batismo, mas pela criança, filha de José – o carpinteiro, como se deu com Jesus.

Definida a funcionalidade teológica do Natal, consideremos alguns elementos formais e simbólicos que se constituem no curso da ação própria do auto pernambucano. Dentre eles, enfatizamos “o louvor das belezas do recém-nascido e os presentes que ganha”, pois deles temos uma referência de origem assegurada pelo próprio João Cabral (Secchin, 1999, p.330), proveniente do pastoril brasileiro, que foi apreendido em Pereira da Costa. Antecedendo o quadro celebrativo, temos revelação (a loa) do anjo do pastoril:

Pastoras, belas pastoras  
Que na relva estais deitadas  
Descansais, e não sabeis,  
Que a luz do céu é chegada? (COSTA, 1908, p. 475)

O poeta promove a atualização da ortografia, mas não altera o texto da loa. Porém, ele põe, na boca de uma mulher do povo, o anúncio santo:

– Compadre José, compadre,  
que na relva estais deitado  
conversais e não sabeis  
que vosso filho é chegado? (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 195)

Por mais natural que o poeta procure desenhar aquele evento, é de todo impossível não perceber a áurea do sagrado. O simples fato de trazer para a cena pernambucana um nascimento, cercado de contingências humanas, não desconfigura o misticismo religioso no que se revestem, sobretudo, as cinco últimas cenas. A mulher do mocambo representa a voz angélica de Gabriel que anuncia para a Virgem e para José a vinda do Messias.

Outro quadro a evidenciar é o momento da adoração e louvação daquela criança:

– Todo o céu e a terra  
Lhe cantam louvor.  
Foi por ele que a maré  
Esta noite não baixou.  
[..]

– E este rio de água cega,  
Ou baça, de comer terra,  
Que jamais espelha o céu,  
Hoje enfeitou-se de estrelas. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 196)



O canto enaltece a força extraordinária e sobrenatural daquele menino cujo poder é tamanho a ponto de intervir diretamente na força da natureza. Além disso, o céu enfeitado de estrelas resgata o mito da estrela guia, conseqüentemente, da Visitação dos Reis do Oriente ao Cristo nascido, no estábulo de Judá.

Não há dúvidas de que João Cabral promove uma adaptação do texto apresentado por Pereira da Costa, no seu *Folklore pernambucano*, que assim vem:

Todo o céu e a terra  
Vos cantem louvor  
Ó Menino Deus,  
Nosso Redentor. (COSTA, 2004, p. 504)

Caso similar ocorre com as duas ciganas. O escritor naquela entrevista dada a Antonio Carlos Sheccin (1999, p. 330) explica o reaproveitamento do pastoril e da fala das ciganas, tendo sido mudadas apenas no comportamento. Se uma era otimista, em *Morte e Vida Severina*, ambas são pessimistas. Entretanto, ao comparamos o texto matricial com a peça, vemos que João Cabral, por mais que tenha tido intenção oposta, cria duas figuras iguais no tipo representativo, mas diferentes em termos da perspectiva adotada ao vislumbrar o futuro da criança severina. Como a primeira cigana cabralina é bastante pessimista, tomemos a exemplo, a fala da segunda que assim diz:

\_ Atenção peço, senhores,  
Também para minha leitura:  
[...]  
Minha amiga se esqueceu  
De dizer todas as linhas:  
Não pensem que a vida dele  
Há de ser sempre daninha.  
[...]  
E mais: para que não pensem  
que em sua vida tudo é triste,  
vejo coisa que o trabalho  
talvez até lhe conquiste:  
que é mudar-se destes mangues  
daqui do Capibaribe  
para um mocambo melhor  
nos mangues do Beberibe. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 199)

Para iniciar a cena das ciganas, João Cabral vale-se de dois versos do pastoril, sendo o primeiro deles repetido no começo dessa citação. Apesar desta apropriação literal,

o auto desenvolve o assunto do nascimento em relação às vidências pastoris, pois formula uma série de eventos por que passará a criança nordestina que, de acordo com a primeira cigana, não irá além da sua condição animal, situação de que discorda a segunda vidente.

Eterno rei dos céos,  
Que dando ao mundo alegria,  
Por prodígios só nasceu  
Da Santa Virgem Maria.  
[...]  
Não tereis vida mui larga,  
Pois com as mãos estendidas  
A tirarão numa cruz  
Uns ingratos homicidas. (COSTA, 2004, p. 488-489)

Por esta “Buenadicha das ciganas”, notamos o motivo tradicional do pastoril. No auto cabralino, o sentido bíblico do curso da vida de Jesus Cristo é alterado, dando lugar à vida Severina, funcionando alegoricamente como um modelo atualizado e regionalizado do Cristo, no caso, sertanejo.

Esta influência direta do pastoril na peça corrobora a nossa tese na medida em que se torna uma prova cabal da presença dos espetáculos populares do Nordeste nos autos brasileiros de Natal, sobretudo. Em contrapartida, não devemos nos esquecer de que o *Reisado* tem sua origem na Europa e ao vir para o Brasil passa por um processo de transposição cultural e festiva, sendo incorporado da Tradição portuguesa na Literatura dramática popular, especialmente, a nordestina.

Ora, se Pereira da Costa, Luís da Câmara Cascudo, Mello Moraes Filho e demais outros folcloristas nacionais atestam a penetração do reisado, dos autos no processo criativo das peças nacionais, é preciso considerar que João Cabral, apesar de se valer de exemplos compulsados por Pereira da Costa, não deixa de sofrer a influência mediata do mistério medieval, por exemplo, e dos autos vicentinos, ainda que em menor intensidade, já que os elementos configurativos do nosso pastoril provém de um decalque impuro tirado das festas de reisados, folias, dos autos lusitanos, que justapostos formam um conjunto de marcas da tradição medieval. A julgarmos com esse pressuposto, os elementos do nosso pastoril de que nos fala João Cabral já se encontravam impressos na tradição medieval cuja fonte bebeu Gil Vicente.

Sob esse ponto de vista, consideremos as obras. No contexto da *Visitação*, um vaqueiro rende homenagem ao recém-nascido, príncipe D. João, filho de D. Manuel: “Viva

el príncipe llogrado/qu' eles bien aparentado” (Camões, José (ed.), 2002, v. I, p. 20). Em contrapartida, em *Morte e Vida Severina*, os vizinhos, amigos e duas ciganas enaltecem o filho de Mestre Carpina num procedimento laudatório tradicional: “–Todo o céu e a terra/lhe cantam louvor” (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 194).

Se, no primeiro auto de Gil Vicente, os pastores bíblicos são condensados na imagem de um único pastor, esta figura se desdobrará no *Pastoril Castelhana*, nos *Reis Magos*, em *Sebila Cassandra* e na *Mofina Mendes*, por exemplo,

Irmirão Destos pobres lavradores  
y pastores  
quiso ser oferecido  
adorado y conocido  
com cantares y loores  
[...]. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.1, p. 42)

No auto de João Cabral, várias pessoas constituem a imagem arquetípicas deles. Na realidade, as personagens cabralinas são compostas pela fusão de duas imagens – uma correspondente aos visitantes do Oriente, conforme o Evangelho São Mateus (2. 1-12) e a outra, simboliza os pastores narrados por São Lucas (2.8-20).

Exceto os *Reis Magos* – auto em que aparece tanto os pastores quanto os Magos – Gil Vicente opera uma fusão dos Evangelhos referidos ao construir as suas figuras pastoris. Por conseguinte, os pastores vicentinos, em geral, ao oferecerem presentes tradicionais ou não, encarnam os Reis do Oriente.

Gil y ño vamos tan vacíos  
traed algo que le dar  
Y el rabé de Juan Xabato  
y la gaita de Pravillos  
y todos los caramillos  
que hay eñel hato  
y para el niño um silbato. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 32)

Pelo que se observa, João Cabral utiliza esquema semelhante, pois as pessoas que chegam ao mocambo de Seu José, trazem o que melhor têm para a mãe e para o recém-nascido, embora todos os visitantes sejam extremamente pobres:

– Minha pobreza tal é  
Que não tenho presente melhor  
Trago papel de jornal

Para lhe servir de cobertor;  
Cobrindo-se assim de letras  
Vai um dia ser doutor. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 197)

*No Pastoril Castelhana*, o pastor Lucas alude à pobreza do lugar em que “aquele niñito” “escogió para nascer”, enquanto o pastor Brás diz do seu padecimento, em tenra idade (Camões, José (ed.), 2002, v.I, p. 33). Por sua vez, o pastor Silvestre reforça a ideia de miséria ao constatar que “De paja es su camacita” (Camões, José (ed.), 2002, v.I, p. 33). Mas a ousadia maior fica por conta do pastor Gil Térron que, assim, dirige-se à Virgem:

Señora com estos hielos  
El niño se está tamblando  
De frio veo llorando  
El criador de los cielos  
Por falta de pañizuelos. (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 34)

Em contrapartida, no processo de aclamação glorificativa do filho do Rei, em a *Visitação*, o encadeamento do discurso encaminha-se na direção de fixar no menino um traço de sua formosura física, bem como o de sua riqueza herdada, definida pela linhagem ascendente:

Será rey don Juan terceiro  
Y herdeiro  
De la fama que dexaron  
Eñel tempo que reinaran  
[...] (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.I, p. 20)

Por sua vez, no auto cabralino, a exaltação do recém-nascido é bastante curiosa, à medida que a formosura destacada revela a beleza inusitada e a força por detrás de um corpo magro, pálido, franzino e doente (guenzo) “mas que tem a marca de homem/marca de humana oficina” (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 200).

– Sua formosura  
Deixai-me que cante:  
É um menino guenzo  
Como todos esses mangues,  
Mas a máquina de homem  
Já bate nele, incessante. (OLIVEIRA, Marly; NETO (orgs.), 1994, p. 199-200)

Tanto num caso quanto no outro, percebe-se uma certa similitude entre o texto brasileiro e o primeiro auto vicentino, sobretudo quanto ao destaque à formosura do recém-nascido. Entretanto, o *Pastoril Castelhana* apresenta um presépio mais consuetâneo ao evento bíblico, posto que apresenta a imagem do menino Jesus circunscrita à realidade de penúria e de miséria. Sem sombra de dúvida, a presença dos pastores rústicos, os tipos de presentes ofertados ao menino – que sofre com o frio por falta de panos – dialogam, mais efetivamente, com os aparatos simbólicos da representação natalina realizada por João Cabral.

Em síntese, o auto pernambucano configura-se em relação a fontes diversas. Se o romanceiro catalão está ligado ao tema da morte, o Teatro popular medieval e o de Gil Vicente parecem fornecer os elementos do pastoril, transculturados especialmente para o Nordeste.

#### 4.3.3 A Gamela: a manjedoura do Cristo caatingueiro

Um auto impressionante pela contundência da realidade dos fatos a envolver o mito da Natividade é o da Gamela, de autoria dos baianos, Carlos Jehovah de B. Leite e Ezechias Araújo Lima, escrito em 1980.

Como Jesus, uma criança do sertão da caatinga nasce em ambiente pastoril, bastante humilde e rústico. Seguem-se os ritos celebrativos daquela boa nova, numa efetiva transposição simbólica, estética e semântica do *Officium Pastorum e Stellae* para o contexto do auto moderno nordestino.

Ensina-nos Eva Castro Caridad (1996, p. 204, tradução nossa) que o anúncio do nascimento de Cristo feito pelos anjos aos pastores e a posterior adoração deles diante do presépio são a base temática dos dramas litúrgicos dos ofícios matutinos dos dias da Natividade e da Epifania.

Igualmente à maioria das peças natalinas brasileiras, o *Auto da Gamela* conserva a essência deste conteúdo medieval, tendo como eixo estruturante o auto pastoril. Para isso, os autores baianos apoiam-se em alguns elementos cruciais: a anunciação do nascimento de uma criança; profecias do futuro do recém-nascido; louvação e entrega de presentes, formando o presépio.

Pelo processo de repetição com diferença, o episódio da Natividade é perspectivado sob o domínio da renovação a começar pela notícia do nascimento de uma

criança do sertão nordestino, revelada pelos pastores da enxada. A cena é a sétima de um total de dez e vem precedida por uma rubrica explicativa. Esse procedimento ocorre em toda a peça com a finalidade de dar a conhecer ao público o assunto a ser representado. Se levarmos em consideração que Gil Vicente tinha o hábito das didascálias de ordem informativa, no início de seus autos, podemos pensar que os autores *da Gamela* tenham buscado nesta técnica do dramaturgo português uma fonte de inspiração estética.

Seguindo, então, a orientação da rubrica cênica, os pastores da enxada revelam os mistérios da Anunciação e do Nascimento. Numa projeção imagética desdobrada, eles figuram os pastores e o anjo bíblicos do Evangelho de São Lucas (2.1-20). Muito embora esta duplicidade funcional, os pastores da terra comparecem no palco como anunciadores angélicos da graça e glória divinas, alegoricamente matizados. Eles, assim, entoam uma balada, verbalizando a mensagem tão extraordinária. Vejamo-na:

\_ Alegrai, homens da terra,  
Nasceu, na caatinga, mais um braço para o trabalho.  
[...]  
\_ Alegrai, homens da terra,  
No festim preparado para receber  
O herdeiro da miséria,  
[...]  
\_ Alegrai, homens da terra,  
Pelo cantador que improvisa  
Nas noites de dezembro,  
Louvações a Deus-Menino  
Nos presepes dos casebres. (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 64)

Nos excertos, são notáveis as várias imagens que em torno da criança gravitam em relação à sua humanidade. Primeiramente, ela é apresentada como sinédoque do trabalho árduo na caatinga e metáfora da miséria, fatos comuns aos homens do sertão nordestino, por conseguinte, formas de planificação, no que se igualam pastores da enxada e o pastorzinho de cabras recém-nascido. Feito enquadramento de domínio coletivo, seguem-se os demais atributos, no caso, individuais, daquela criança: cantador de pastoril (“presepes”), violeiro, amante da natureza verde, benzedeiro. Todos estes traços identificadores estão agregados à rusticidade, à humildade, à alegria, à Fé e ao trabalho do povo do sertão nordestino, o que nos remete para o contexto do nascimento de Jesus, as virtudes da virgem, o impacto da anunciação sobre os pastores etc.

Outro destaque a fazer sobre a balada anunciatória refere-se ao lirismo do tipo celebrativo a constituir a coordenada básica da estrutura discursiva. A categorização “de

celebrativo” pauta-se nas vertentes atribuídas por Bernardes (2006, v. II, p. 19-78) à lírica de Gil Vicente, no capítulo II, do *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*. Sobre o assunto, o estudioso esclarece que:

Podendo incidir sobre circunstâncias demarcadas como sobre valores estruturantes, o lirismo celebrativo ganha, no entanto, um relevo muito particular quando é interpretado pela figura do pastor e quando se reporta a temas fundamentais como o Amor, o Natal ou a Natureza. (BERNARDES, 2006, v.II, p. 29)

Do ponto de vista formal, o canto dos pastores da enxada é composto de oito estrofes. Não há uniformidade métrica e rítmica, à exceção do primeiro verso de todas as estâncias. Este é marcadamente composto em redondilha maior, numa remissão formal ao metro da tradição da lírica portuguesa, do teatro de Gil Vicente e, até mesmo, de algumas poesias de Camões. Ao longo de todo o canto, o verso exortativo repete-se, convocando a todos (supostamente a figurarem no presépio) ao sentimento de felicidade diante daquele momento singular.

O anúncio, porém, não se encerra com a execução da balada. Numa sequência de seis estrofes irregulares em que a redondilha volta a aparecer de maneira ocasional, os pastores da enxada promovem o enaltecimento do recém-nascido e de seu berço nordestino:

\_ Nasce na Gamela  
O Messias do sertão!  
Na manjedoura pobre  
Das camas de vara,  
[...]  
\_ Outros Cristos  
Nascem sertão adentro,  
Tendo, como manjedouras, as gamelas. (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 65-66)

Nos dois referenciais de celebração lírica e pastoril, os porta-vozes de Deus demonstram o conhecimento do sentido daquele nascimento. Por isso mesmo, a criança é exaltada como o “Messias do sertão” ou um dos “Cristos” ali nascidos dentro de gamelas – que de utensílio doméstico passa à manjedoura. Porém, o recém-nascido não é o único privilegiado com este leito acolhedor de “seio insensível de madeira morta”, porque a gamela serve a todos os “rebentos do sertão” (LEITE, Carlos ; LIMA, 1980, p. 66).

Feitos os discursos de celebração inicial, num nítido reconstelamento das imagens bíblicas, a mãe catingueira entra em cena para predizer o futuro do filho recém-

nascido. Por sinal, o que ela vê, em forma de “sonho bem sonhado” é uma realidade de extrema diferença ao cantado pelos pastores da enxada. Francisco, o messias sertanejo, não trabalhará na enxada a exemplo de todos sertanejos. Seu instrumento de trabalho será uma “caneta”. Com efeito, uma “toga” usará no lugar dos “trapos”. Por fim, ele assumirá o trono cujo poder de comando será certo e na direção do Nordeste apontará o seu cetro (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 68). E,

De repente,  
como em fantasia,  
todo o pão da Terra  
era repartido em fatias iguais. (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 68)

Na verdade, o sonho da Mãe caatingueira é um “exercício de ascensão imaginária” como diria Gaston Bachelard (2001, p. 177), ao tratar do método psicanalítico de Robert Desoille. Nesse sentido, o sonho profético revela o devaneio da vontade materna de sublimação da vida ordinária, dos pesadelos da miséria a pesar-lhe nos ombros, os quais, de modo inevitável, são transmitidos ao filho desde o ventre. Isso é confirmado, mais adiante, pois o onirismo expresso pela profecia maternal não se consubstancia como representação simbólica e insolúvel da verticalização do Ser. Francisco, pela condição precária de filho caatingueiro, nasce doente e “sofre de uma dor braba na bexiga/febres, lançadeira, arrepios e desmaios” (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 78).

A função desempenhada pela mãe caatingueira, nessa cena, excede àquela preconizada pelo mito da Natividade em que Maria mantém-se como ouvinte dos pastores, conforme disse-nos São Lucas (2. 19-20). Nesta reconfiguração imagética, diferente da mãe do Salvador, a mãe nordestina não tem nome próprio. A única referência de alguma identidade dela apoia-se no nome do bioma mais expressivo do Nordeste: a caatinga. Além de figura materna, a mãe caatingueira é posta na condição de sibila a profetizar o destino alvissareiro de Francisco através do “sonho bem sonhado” (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 66)

Após o sonho profético, completa-se a cena do presépio. Três quadros distintos servem a este propósito: o dos humildes da caatinga, o dos reis-magros e o das proficeiras. Todos trazem ao recém-nascido “bens da vida” (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 63-76). Primeiro, comparecem os Humildes da caatinga:



[...]  
— Te dou a desgraceira da caatinga adusta,  
As mãos crispadas e os olhos frios do gringo  
[...]  
— Te dou 7 palmos de chão seco e uma enxada  
E a caatinga dos fiscais bebedores de suor. (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 72)

Enquanto as ofertas dos humildes, como se vê nos exemplos, dizem respeito aos vários problemas por que passam os sertanejos, entre eles a exploração e a insensibilidade estrangeira, a dos reis-magros soam mais esperançosas, porém não menos penosas:

— Trago espigas de ouro das lavouras do céu  
e esperanças aos desvalidos da caatinga.  
[...]  
— Eis os Reis-Magros da caatinga:  
não trazem nas mãos, ouro,  
incenso ou mirra,  
mas pá,  
enxada,  
foice,  
alavanca. (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 73)

Mas é justamente desses reis-magros que se tem a certeza de que o sonho materno não será realizado, pois aquele presente – a enxada – é evocado como o cetro da criança recém-nascida: “ – Faze dela, ó Cristo Catingueiro, / o teu cetro de rei sem coroa e sem trono!” (LEITE, Carlos; LIMA, 1980, p. 73).

Feita a visitação e oferenda dos reis-magros, seguem as “cantilenas” das Proficeiras preservado o mesmo tom pessimista sobre os “bens da vida” para aquela criança. Todavia, os bens mais caros são os da espiritualidade, ligados à Fé em Deus, representados metaforicamente pelos “benditos” proficeiros. Com esse presente e os efeitos dele para o Messias do sertão, o presépio encerra-se. Vejamos os versos:

— Eu te trago os meus benditos,  
para te guardar dos proscritos  
e dos laços de satanás.  
Pra te abrir dos céus as portas,  
Pra que na terra te comportas,  
Como um filho que ama os pais. (LEITE, Carlos ; LIMA, 1980, p. 76)

Convém sublinhar que o motivo dramático dessa peça assenta nas circunstâncias do nascimento de uma criança do sertão, do seu sofrimento e de sua morte na caatinga do

sertão. Por isso, encerrado o momento pastoril, a oitava cena representa a luta popular (aparadeiras, benzedeiros) para salvar a vida do pequeno Francisco – acometido de grande mal físico. Assim como Jesus menino nasceu em uma manjedoura, num ambiente de pobreza e humildade, Francisco também nasce. No entanto, os referenciais simbólicos são alterados. O Cristo caatingueiro tem uma gamela como berço. Ele nasce doente, não resiste à extrema miséria e morre logo depois do seu nascimento. A gamela acolhedora torna-se o berço-sepulcro daquele menino nordestino.

Assim, sugestionada, desde o início da peça com a descrição paisagística, seguida dos lamentejos, entoados com a chegada dos violeiros e aparadeiras e o anúncio da terra feito por um lavrador, a Morte torna-se o núcleo central do drama em contraposição ao mito da bem-aventurança do nascimento – do triunfo da vida em meio à miséria e à fome, dando conformação a outro mistério: o da Paixão.

#### 4.3.4 Jesus de Natal: o regional ao serviço da Tradição bíblica

Dedicado há muitos anos ao estudo da comunicação de massa e dos fenômenos com ela relacionados, Moacy Cirne, também poeta, lança, em 2005, sua única criação para teatro – o auto *Jesus de Natal*. Inserida numa publicação que reúne autores potiguares, ela reúne elementos da tradição ocidental católica e elementos da tradição nordestina, elementos da cultura dita de elite e elementos da cultura popular.

Pela palavra de um Narrador, não um narrador brechtiano, que ajuda a interpretar, confrontar, raciocinar sobre as cenas representadas no palco, mas um narrador próximo do vicentino, que apenas anuncia o que se vai passar, fica-se a saber será contada “uma história muito antiga, mas também muito nova”(Cirne, 2005, p. 19). Na construção desse Narrador, Cirne demonstra seu apego à cultura potiguar, escolhendo para ele o nome de alguém de existência histórica — Newton Navarro, pintor e poeta do Rio Grande do Norte, cujas criações são projetadas no palco. Aliás, serão pescadores nascidos em cidades potiguares — Touros e Timbaú do Sul — cujo amor tem início num bairro pobre de Natal, junto ao forte dos Reis Magos — que servirão para que Newton, “guiado”, como ele próprio afirma, por um eminente folclorista de seu Estado, Câmara Cascudo (aliás, personagem na peça), possa recontar a história prometida. Também alguns dos poetas que dialogam com o

Narrador — Zila Mamede e Miria Miria Coeli, assim como Gilberto Avelino — são potiguares.

A humildade das personagens da narrativa bíblica é transposta para um ambiente piscatório, que o cenário de redes, barcos, jangadas e samburás, juntamente com melodias que lembram mar e pescarias, ajudam a construir. Maria é uma rendeira; José um pescador. Ambos, que já vivem com muita dificuldade, agravada pela idade de José (veja-se aqui a interpretação corrente do texto bíblico), vão ter um filho. Também Sant’Ana é mencionada: vive longe, no sertão do Seridó, outro espaço do Rio Grande do Norte. Isabel aparece em cena, a dizer de sua pobreza e da dificuldade em hospedar a prima: sua casa, em Macaíba, é pequena demais. A completar as figuras bíblicas, surgem três homens desconhecidos, que vêm à procura de uma criança recém-nascida, e um “novo Herodes”, com um nome tirado do matemático de Alexandria, mas bem nordestino: Herondino.

Foi justamente pela inserção do rei Herodes, como “antagonista” e “personificação do mal”, que houve uma transformação do *Officium* litúrgico (Bertold, 2003, p. 234). Herondino pode, então, ser considerado um rastro seguro do contexto do auto de Natal do tempo medievo não só pela origem do nome, mas também por seu discurso ameaçador. No centro da cidade de Natal, ele dialoga com Newton, afirmando que detesta crianças e matará um pirralho que estão dizendo “vai ser o rei de todos nós”. (CIRNE, 2005, p. 25).

O antagonismo Bem x Mal, comum às peças vicentinas, na peça de Cirne mais concretizado na oposição Vida x Morte, é atenuado, mas não deixa de aparecer no diálogo travado entre os poetas (incluindo-se entre eles o Narrador) e Heronildo. De vida são também os presentes trazidos pelos três homens que reencarnam os Magos (um do litoral, um do interior, e outro de uma região de mangue — Canguaretama): “auroras chamejantes” e uma coleção de crepúsculos, para o menino, e cajus, para os pais; uma coleção de sonhos e arco-íris de Mossoró, Macau, Areia Branca e de Areia Preta, para a criança, e alfenins para seus pais; o ritmo do coco, para o recém-nascido e caranguejos, para os pais. Repare-se que também nos presentes, embora todos símbolos de vida, se faz uma oposição entre concreto e abstrato, presente e futuro; realidade e idealidade.

À narrativa bíblica o dramaturgo acrescenta um fim ecumênico, pois, além dos “Magos”, visitam o menino outras figuras natalenses, que representam a miscigenação brasileira e do Rio Grande do Norte. São elas Nasi, um Muçulmano, que vive na cidade alta;

Palatinik, um judeu, vindo do bairro do Alecrim; Monsenhor Expedito, uma figura histórica, que vem do Igapó.

À maioria das personagens recortadas do ambiente potiguar, Cirne confere uma linguagem igualmente regional, principalmente no que concerne ao vocabulário. Vejamos a fala de José: “Eu sei, esposa minha, oh flor da juventude. Mas tem hora que fico afuleimado, mais aperreado do que pescador sem peixe, mais ispritado do que nunca. Porém, nada se compara à beleza da vida”. (CIRNE, 2005, p. 21).

O início e término da peça, cuja estrutura, apesar da mudança de cenário (periferia, centro de Natal e, novamente, periferia), pode dizer-se processional, vêm marcados, mais uma vez pelo aproveitamento da cultura local: o pastoril e o forró.

Pode-se, assim, dizer que a tradição bíblica é relida, apesar de alguns poucos traços do Teatro medieval, assim mesmo atenuados e próximos do popular, numa ótica regional, que, aliás, se apresenta já no título da peça, que joga com o nome da festa cristã e o da capital potiguar.

#### 4.3.5 A feira de Natal e o Natal na feira

Sem demarcação de um cenário específico, *O Bonequeiro Vitalino* (ou nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças) busca no Natal sua matriz temática de representação. A feira de camelôs é o ambiente criado para o desenrolar do enredo, composto por vinte e uma personagens. Ainda que não seja preestabelecido o espaço cênico, a autora Jurema Penna sugere alguns lugares: “rua, praça, adro ou interior da igreja, palco etc” que o encenador pode realizar o auto. Sem dúvida, tal sugestão, pode ser associada ao caráter popular da peça e aos locais de maior ocorrência dos autos medievais.

À véspera natalina, a feira se estabelece, à medida que chegam os diferentes vendedores (de pirulito, de pitanga, de flores, de amendoim, de laranja, de rendas do Ceará, de capins), cada qual a cantar seus pregões e um cantador. As “folhas de pitanga, capins pintados, ventoinhas, flores de Tia Cota, algodão doce, brinquedos” são as mercadorias vendidas e destinadas à formação do presépio do menino Jesus. (PENNA, 1978, p. 1).

Não cremos aleatória a escolha desse dia para a realização do auto baiano, mas sim uma forma estratégica de (re) avivar, ou melhor, atualizar a tradição popular das representações natalinas do teatro medievo e vicentino de se apresentarem nas matinas dos

natais. Entre as várias peças de Gil Vicente, por exemplo, temos o *Auto Pastoril*, *Sibila Cassandra*, *Mofina Mendes*, *Auto da Feira*.

Outro expediente poético de Jurema Penna é a sua habilidade de convergir os espetáculos do *Mamulengo*, do *Bumba-meu-boi* e do *Pastoril* por meio de referências simbólicas (boi, bonecos, pastor, rebanho), bem como de caracterizar as personagens das duas últimas cenas na “fisionomia e espírito do mamulengo”, como bem diria Hermilo (1966, p.1).

Na animação da feira, o cantador chega para completar a primeira cena. Um violão, uma vara com ventoinhas e um tamborete são seus apetrechos simbólicos. Sentado, ele principia sua cantiga cuja finalidade é contar a história do bonequeiro Vitalino, de “Caruaru-Pernambuco” e “seus brinquedos de barro”, “numa noite de Natal” (Penna, 1978, p. 8). No final do auto, os bonecos seu José e Samuca esclarecem que o pai Vitalino sonhava com a montagem de um presépio, mas não sobreviveu para cumprir a santa promessa.

Preparado o público, é o momento da transformação de todas as personagens (Seu José, Gaspar, D. Maria, Quico, Zazinho, David, Judite, Samuca). À medida que o cantador Mané as convoca, surge um boneco de Vitalino. Por sua vez, o cantador passa a boneco quando o sino da igreja toca a conclamar a população para a missa do galo. Com efeito, forma-se um novo grupo de personagens (Cirurgião, o padre, retirante grávida, o operado do cirurgião, retirante com galo às costas, boi de bumba, retirante que puxa um burrinho, burrinho que Judite leva, o cangaceiro) e novo quadro cênico institui-se. Neste, o nascimento de Emanuel, filho de Maria, acontece na barraca de seu José.

Duas cenas funcionam, particularmente, como prenunciadoras deste evento mamulengueiro de transfiguração bíblica. Na primeira, temos Judite juntando várias coisas, dentre elas: rendas do Ceará, folhas de pitanga, capins dourados, flores e algodão, para fazer o “macio e doce colchão” “pra hora que ele nascer” (Penna, 1977, p. 20). Na segunda, o cangaceiro indaga seu José sobre o porquê do tocar dos sinos, da circunstância especial daquela noite e da aparição da estrela tão brilhante de muito bela. Além disso, Mané cangaceiro expressa seu sentimento de bondade – sensação por ele incompreendida e comparada à saudade do tempo de infância, cheio de brincadeiras, alegrias e festas. Ainda, a personagem alude à pureza e à inocência vividas quando criança na caatinga. Enfim, tais cenas (re)configuram metaforicamente o espaço (manjedoura cristã), o tempo (noite

gloriosa) e a sensação (de paz, de bondade, de alegria) observados na noite do Nascimento de Jesus.

Com a chegada de Emanuel, altera-se, por completo, o curso das ações. Agora, retemperados pela magia daquela noite benfazeja, os bonecos começam a se movimentar no sentido de armarem a Lapinha. O cangaceiro arrepende-se de seus males e jura “por Deus e ao Padim Padre Ciçro que nunca mais” tocará em armas, em resposta ao apelo de seu José para que ele lhe dê: a peixeira, a garrucha, o punhal, a bala (no bornal) e a cartucheira. Com o seguinte argumento Mané cangaceiro é, então, convencido:

[...]  
Teu coração foi tocado  
Pra te livrar do mal  
No nascer desse menino  
Que trouxe bonito destino  
Vir em noite de Natal. (PENNA, 1977, p. 22)

Este ato do cangaceiro pode ser tomado como uma alegoria do arrependimento dos pecados e da graça promovida naquele encontro do pecador com o filho de Deus, o que configura a renovação da aliança desfeita por Adão.

Rompendo com a emoção provocada pela tomada de consciência de Mané cangaceiro, Baltazar chama a todos para se apressarem, pois “já tá chegando a hora/da nossa Lapinha arrumar (Penna, 1977, p.22). Assim, sob uma direção metalinguística, os diálogos são constituídos, sempre a envolver algum elemento ligado ao presépio ou aos espetáculos populares do Nordeste. É o caso, por exemplo, das cenas em que são apresentados os presentes convencionais (mirra, o incenso e o ouro) trazidos por Gaspar, o galo, a coroa, o boi (de bumba, de terno, de presépio e de lapinha diz gostar de ser o Davi), burro de presépio, de lapinha, de São José, Mãe Maria e Jesus de Nazaré, a pastora, o pastor e os três reis magos. Tomemos alguns versos para exemplificação:

Samuca – E eu sou o burro do presépio  
Eu o burro da lapinha  
[...]  
O burro calado correto  
Que depois do deserto  
Guiado por São José  
Carregou a Mãe Maria  
e Jesus de Nazaré (PENNA, 1977, p. 26)

No mesmo sentido, seguem as falas finais de Judite e Maria que confirmam a transposição do Natal para o palco do Mamulengo. Com a Lapinha formada, as personagens pastoris voltam à posição estática e assumem a de bonecos de Vitalino. Os sinos de Natal tocam. Para o encerramento do auto, a autora dá ao encenador três opções: “um cântico natalino, um baile pastoril ou terno de reis (PENNA, 1977, p. 28).

Nesse procedimento de (re) leitura, Jurema Penna apropria-se da fonte bíblica, recontextualizando o mito da Natividade através de personagens convencionais e dos espetáculos populares do Nordeste, em especial, do Teatro de mamulengo.

#### 4.3.6 “Sim sala bin, uno, dos, três”, assim começa a Lapinha Mágica

Aproveitando-se de um dado instituído pela cultura teatral medieva, Luiz Gutemberg Silva inicia o seu *Auto da Lapinha Mágica* com a convocação do povo para ir à praça assistir ao espetáculo de Natal. Mas, o dramaturgo não se limita ao espaço cênico da praça pública e indica o tipo de palco para aquela representação: uma carroceria de um caminhão, acoplada a esta, uma plataforma.

Vale lembrar, que os carros-palcos (ingleses, por exemplo) tornaram-se bastantes comuns nas representações religiosas e profanas. Sem dúvida, Luis Gutemberg ao adotar a carroceira de um caminhão como palco, na rua, lança mão deste expediente tradicional, adaptando-o ao tipo de texto escolhido para a sua composição dramática, no caso, um auto moderno.

Para a abertura da jornada, surge o mágico Petito a tocar uma sineta de igreja e a pedir muita atenção do público, dizendo ter vindo do “Egito, do Sudão e da Síria” (Silva, Luiz [19?], p.3). Com uma linguagem mista entre um castelhano rasteiro e o português, ele incentiva o público a se envolver naquele encantamento e clima circense daquele “espetáculo inesquecível.” Usando do estratagema de um abracadabra (“ Sim Sala Bim, Uno, Dos, Três”) e do auxílio da iluminação (apagar das luzes), o Petito alcança o seu fim: a aparição da lapinha mágica. Nela, encontram-se Nossa Senhora e São José. Junto deles vem uma pastora (a saber mais tarde, muito namoradeira) e um rapsodo, “com uma flauta de bambu” (SILVA, Luiz [19?], p.3).

Assim, formada a imagem do presépio, as novas ações são explicitadas por duas longas rubricas. A visitação dos Três Reis Magos é a primeira delas. Tudo se passa ao som

de um coro que canta salvas ao Natal de Jesus. Os Magos entram no palco e oferecem seus presentes (cotidianos e de lazer) ao menino, colocando-os junto à manjedoura. Numa nítida inversão da sequência natural do evento bíblico, surgem o anjo Gabriel e o Mágico (com asas e de posse de um pergaminho).

O dinamismo da cena é retomado com a leitura do pergaminho pelo Anjo Gabriel. Na cena, segue ainda o hino de louvor a Deus feito pela multidão de anjos, depois da anunciação aos pastores narrada por São Lucas (2. 14): “Glória a Deus nas alturas e Paz na terra aos homens de boa vontade” (SILVA, Luiz [19?], p. 4).

Prossegue, depois, um canto do coro de glórias e aleluia a Jesus. Mais uma vez, o dramaturgo procura dialogar com a tradição do auto ao por na boca de um coro uma cantiga de índole solene. Com isso, o mistério natalino encerra-se, apesar de que o natal e o presépio sejam tomados como referências dialógicas, no sentido metalinguístico, entre as personagens. Importa ainda esclarecer que, depois, do número mágico do Natal, as personagens da lapinha despem-se de seus vestuários característicos, cada uma na sua vez cênica, e assumem outros papéis diretamente relacionados com os assuntos ligados aos desajustes do mundo. Ora por indagações, ora por afirmações, a sátira social contorna as ações. No entanto, ao fim do auto, as personagens são compelidas pelo Mágico Petito a retornarem ao Presépio, numa retomada do sentido lírico daquele evento natalino.

#### 4.3.7 Menino Jesus cangaceiro

Aos moldes de um auto pastoril, o *Auto de Maria Mestra*, do paraibano Altimar Pimentel, apresenta-se em um único ato, dividido em três jornadas, antecipadas por um prólogo. Apesar dos severos erros datilográficos e da confusão textual da introdução, é possível depreender quem são as personagens a fazerem a abertura da peça. Tratam-se de camponeses, vestidos de modo simples, cada um com um tipo de bolsão no qual se depositam os algodões colhidos. Durante o canto, esta primeira indumentária é retirada para ceder lugar a uma outra com que se vai representar.

Na primeira estrofe, os camponeses retomam a fala dos pastores bíblicos, desejando paz aos homens, por que a promessa foi cumprida e o menino Jesus recebeu vida da Virgem Maria, demarcando o intertexto com a história de Cristo e das representações teatrais que dela trataram. No entanto, a segunda estrofe fala do nascimento do filho da



Mestra, perturbando a paz do eu lírico. O nascimento dessa criança não é motivo de acalanto, mas de dor, pois os destinos se cruzam na mesma verdade, no mesmo nada, na mesma vontade.

Terminado o prólogo, os camponeses preparam o ambiente para a primeira jornada. Antes desta, Maria Mestra e José dialogam sobre a queixa de José ao Coronel sobre a exploração sofrida e a reação dele. Não vendo saída para aquele grave problema, José decide ir embora, deixando-a grávida. Essa conversa, de visões contrapostas, é importante para o contexto geral do auto, uma vez que é a primeira crítica contundente ao poder dos latifundiários sobre os trabalhadores rurais que culminará na morte de Mestre Lucas – pai de Maria. Ao contrário de José, ela mostra-se conformada com a situação em que vive a sua família agregada em uma fazenda de um coronel.

Os camponeses voltam, em seguida, para concluírem a arrumação do cenário. Nas suas vozes ouve-se novamente o canto pastoril do nascimento, com ênfase na representação coletiva daquela criança (alegre e triste nos olhos e na cor, esperança do povo). A seguir, eles saem, restando no palco apenas Joca Pereira. Este reforça a importância daquele canto de Natal, entoado ao longo de muitos anos. Mas, a personagem assevera que aquele canto também é de glória ao Mestre Lucas com seu boi, encantando as gentes pelos natais. Além do Mestre, Joca faz referência a Dona Mariana e os cantos da Lapinha, nos quais reuniam algumas moças. Com efeito, os espetáculos do *Bumba-meu-boi* e do *Pastoril* são evocados para o enriquecimento do auto.

Ainda, nas cenas iniciais, está Maria, à espera de um filho. Ela vê-se numa situação embaraçosa – mãe solteira – quando José resolve ir embora, na tentativa de fugir da exploração sofrida. Seu pai, Mestre Lucas, dono do boi de Reis, não sabe do ocorrido até a noite de natal, quando Maria sente as dores do parto. Sem alternativa, Dona Mariana – mãe da moça – conta ao marido a desventura da filha. Ao saber da notícia, o mestre sente um profundo desgosto e decidido a não ceder ao ultimato do coronel para que deixe, com sua família, a fazenda, segue para a roça, disposto a morrer, se preciso fosse.

Em meio a esse conflito, Maria dá à luz um menino. O mestre é emboscado por um capataz da fazenda e morre. Joca traz o corpo e entrega à família. Embora seja de grande tristeza aquele momento natalino, as pastoras formam a Lapinha e em uma gamela, a criança é colocada. Em meio ao canto de acalanto do defunto, três cangaceiros surgem trazendo-lhe presentes: um rifle, um punhal, cartucheira. Maria toma posse daquelas prendas e segue seu

destino com eles, deixando para trás a mãe e os irmãos, levando consigo apenas o filho recém-nascido - futuro cangaceiro. Assim, o encerramento da peça retoma o pastoril entrevisto na primeira cena.

Nesse aspecto, Altimar Pimentel cria um auto pastoril a partir de um processo de transposição carnalizada da tradição nordestina e medieval na proporção que apresenta os cangaceiros como figurações alegóricas do mistério natalino. Paralelamente, ao contexto do Natal, segue a moralidade. O autor põe em cena temas axiológicos, embasados por alegorias contrapostas: bem x mal, morte x vida, justiça x injustiça, coragem x medo.

#### 4.3.8 *A encarnação do Verbo no compasso do mamulengo*

Dentro do espírito de recriação do mito da Natividade no intento de trazê-lo para a realidade moderna, Clotilde Tavares escreve o *Auto de Natal*, em 2001. Alternando prosa e verso, a peça é dividida pela autora em dez cenas (numeradas de 1 a 10). Essas sequências, também, passam por uma subdivisão, a que Clotilde chama de movimentos (também numerados conforme se dá a sucessão cênica). Tais movimentos cênicos dizem respeito, sobretudo, ao tipo de modelo dramático em que se configura o texto. Dessa forma, o mamulengo dá forma e dinamismo à história do Nascimento de Jesus pela representação dos bonecos Etelvina, Baltazar, Gregório e Capitão João Redondo.

Um prólogo (ou cena 1) abre a representação. Dele participam os bonecos Etelvina, Gregório, Baltazar e Capitão João Redondo. Toda a cena apoia-se no diálogo das personagens. Dois assuntos são definidos inicialmente: a presença de Etelvina ali com Baltazar sem o consentimento do pai e o espetáculo a ser representado. Este é momentaneamente esquecido pelas personagens, tendo em vista o quinproquó cômico armado por Baltazar ao ver Etelvina junto de Gregório. Recobrada a memória, Baltazar diz à moça a que veio: anunciar o *Auto de Natal*. Diante da ignorância da namorada e do amigo sobre o conceito de auto, Baltazar, num gesto metalinguístico, explica-lhes: “auto é uma peça teatral que conta uma história religiosa”(Tavares, 2001, p. 2). Ele acrescenta, ainda, que “a história do Nascimento de Jesus” será teor do espetáculo a ser visto, naquele momento (Tavares, 2001, p. 2). A chegada do Capitão João Redondo à procura da filha (que se esconde) gera outra confusão. O cômico de linguagem contorna a fala dos três: Capitão, Baltazar e Gregório. Com a saída do Capitão, a conversa sobre o auto é retomada, no

movimento 4. Neste, Baltazar refere-se às passagens tematizadas no espetáculo desde a “Anunciação do Anjo Gabriel”, passando pela “visita de Maria a Isabel”, pelos “Reis Magos”, por “Herodes e a matança dos inocentes” até “o nascimento de Nosso Senhor” (TAVARES, 2001, p. 4).

O fecho do prólogo recupera, de maneira quase fidedigna, o capítulo 1, do Evangelho de São João (1. 14) e a sua Primeira carta, capítulo 1.1. Em sua certeza evangélica, vem o profeta e diz que: “no princípio era o verbo, e o verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus e Deus era o verbo”. O discurso profético prossegue e enriquece-se com a vinda de um homem considerado o *logos* divino: o verbo encarnado. Ou seja, ele, pela palavra de Deus revelada na Criação e transformada em carne pelo Espírito Santo, habitará entre os homens. Assim, o Nascimento do Salvador torna-se o pilar de sustentação da fé cristã por meio do qual a humanidade pode se encontrar com Deus, renovando a aliança por seu amor. A partir desta proposta essencialmente cristã, já adiantada pelo boneco Baltazar, o mistério é reabilitado enquanto base genológica.

A fixação desse gênero é alcançada, a princípio, pelos elementos temáticos mais incidentes, antecipatórios e simbólicos da chegada de Jesus ao mundo. É o que vemos na cena 2, no movimento 1. O deslocamento do tempo passado para o hodierno ganha repercussão direta na peça. Por conseguinte, a história é recontada por um narrador que canta “o coco da anunciação” ao “balanço do pandeiro/ nordestino e brasileiro/ da cultura popular” (Tavares, 2001, p. 5-6). A música leva o público a lembrar a visita maravilhosa do Anjo Gabriel feita à Virgem Maria, bem como o milagre da concepção.

Outro destaque desta cena 1 são os excelsos sentimentos (paz e amor no coração) e virtudes (honestidade, justiça e amizade) legados pela boa nova do Nascimento, consubstanciados no canto, o que, sem dúvida, consiste em alegorias ressignificadas na voz do narrador-coqueiro.

No movimento 2 subsequente, o que foi apresentado no “coco da anunciação” efetiva-se (Santos, 2001, p.5). Virgem Maria e Anjo protagonizam a cena. Os dois cantam, cada um na sua vez. Primeiro, vem o anjo cantando uma Ave-Maria. Trata-se de um texto em que o latim do tipo eclesiástico aparece fundido com o português. Vejamos um trecho dele:

Ave-Maria, Gratia Plena  
Mater puríssima, mater castissima

[...]  
Turrus dadivica, turris ebúrnea  
Stella matutina, domus aurea.  
[...] (TAVARES, 2001, p. 6).

Esta linguagem peculiar do anjo nordestino remete-nos para alguns autos de Gil Vicente, onde o latim é adotado como procedimento estilístico. No *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, o procurador faz uso de um latim jurídico, vulgar e bem rasteiro. No *Auto da Feira*, a língua serve à apresentação dos deuses clássicos. Há, também, traços do latim na *História de Deos*, ocasionalmente, nas falas de Job e São João, bem como no *Auto da Alma* no canto dos doutores da igreja. Tomemos a *Feira* como ilustração:

Et quantum ad stella speculum belli et Venus regina musicae secundum Joannes Moteregio:  
Mars planeta dos soldados  
faz nas guerras conteúdas  
[...]  
Et quantum ad Taurus et Aries, Cancer, Capricornius positus in firmamento coeli:  
[...] (CAMÕES, José (ed.), 2002, v.II, p. 160).

Imediatamente à Ave-Maria, o anjo dirige-se à Virgem, como narra a História Sagrada, cumprindo-se o mistério da anunciação. Um diálogo instaura-se entre eles. Todavia, a comunicação é via canto. Finalizado o movimento 2, segue novo diálogo. Agora, passam a representar as personagens do teatro de bonecos (Etelvina, Baltazar e Gregório). O assunto gira à volta do que acabou de ser encenado. Isso configura o discurso metateatral, um procedimento já comentado em o *Auto da Compadecida*.

Seguindo a mesma técnica composicional de intercalação de cenas ora com personagens bíblicas ora típicas, as demais cenas são produzidas. Com efeito, a cena 3 apoia-se em dois movimentos 1 e 2. No primeiro, encena-se o sonho de São José de maneira semelhante ao bíblico. No segundo, mais uma vez, os três bonecos conversam. A ideia central assenta no preconceito (“soberba”) de Etelvina em relação à cor do anjo (“queimado de sol”).

No contexto da cena 4, intitulada *Magnificat*, também se sucedem dois movimentos 1 e 2. A visita de Maria a Isabel constitui o primeiro movimento. Elas dialogam por meio de cantos, configurando uma releitura quase fiel do texto bíblico. Baltazar inicia o segundo movimento com uma indagação a Tetéu sobre a performance da Virgem. Entretanto, o assunto muda de rumo, sendo o Capitão o centro das atenções. De repente, ele aparece com

seu bordão mamulengueiro: Capitão João Redondo sete casacas e meia, comigo brincou, tá na peia, à procura da filha Etelvina. O pai a adverte por estar entre aquela gente. Uma confusão acontece entre o Capitão e Gregório. Baltazar apazigua os ânimos e explica ao Capitão o motivo de Etelvina estar ali naquele lugar (“vendo um trabalho”). Aceito o argumento, o Capitão vai embora montado na besta humana.

A cena 5, por sua vez, difere-se do que vinha sendo feito anteriormente. Um único movimento compõe-na. Trata-se da notícia do Nascimento a ser espalhada pelos bonecos. Entre um diálogo e outro, retoma-se a figura maléfica de Herodes. Com efeito, a história da matança dos inocentes é representada nas cenas 6 e 7. Nesta última, surge o coro a incitar o ato cruel e brutal. A partir disso, o par axiológico (Bem x Mal) é completamente alegorizado no auto.

Por sua vez, a cena 8 é estruturada pelo “lamento de Raquel” que chora a morte precoce dos filhos. No movimento 2, representam três sobreviventes (1, 2, 3) a enfatizarem que, apesar da brutalidade, haverá sempre alguém que sobreviva, embora seja deserdado, excluído, explorados, esquecido “da sorte” (Tavares, 2001, p. 18). A razão para tamanha firmeza? A “Esperança” dada de presente quando “o menino nasceu” (TAVARES, 2001, p.18).

No último movimento (3) dessa cena 8, os fatos representados fogem ao tema central do auto. Capitão João Redondo retorna na besta descontrolada. Ele insiste em castigar o animal, mesmo advertido daquela “malvadeza”, como bem disse Gregório. O resultado disso é inusitado, besta cansa-se e diz: chega! e derruba o Capitão. A queda torna-se o motivo de zombaria de Baltazar e Gregório, pois percebem que a valentia do Capitão está diretamente relacionada com o fato de ele vir montado “nas costas dos outros”, segundo diz Baltazar (Tavares, 2001, p. 19). Mais uma vez, temos a intromissão do cômico. Nesse contexto, os dois tipos de cômico podem ser notados: o de linguagem e o de situação.

Em continuidade à representação do Nascimento, segue -se a cena 9 – a chegada dos Reis: Gaspar, Belquior e Baltazar. Depois de Gregório dizer que eles estão vindo. À medida que entram os índios, o boi de reis e os congos, o boneco Baltazar vai apresentando cada um como sendo representante de uma manifestação cultural nordestina. Desse modo, Gaspar é o rei dos cabocolinhos do Ceará Mirim; Belquior é mestre de boi de reis, ao passo que Baltazar é o rei do congo. Além de figurarem como os visitantes do Menino Jesus, as

personagens reais e o grupo de pessoas que os acompanham alegorizam das etnias que formaram “a raça brasileira” (TAVARES, 2001, p. 20).

O canto de louvação e saudação de Isabel encerra a cena, no movimento 2. Ao contrário do que poderia se pressupor, a personagem enaltece a cidade nordestina em que se representa o auto. Somente no final, ela retoma o mistério do Natal e reafirma a importância de termos o menino Jesus vivo em nossos corações, bem como do refrigério espiritual que ele significa na vida de todos. Ela, então, convida o público a saudar Cristo, a Fé, a Natureza e a Catedral e, por último, aquela noite natalina, dando conformação ao lirismo do tipo celebrativo.

A cena 10- o nascimento é extremamente breve. A criança nasce. Canta o coral e em seguida cantam todos juntos. E, assim, termina mais um auto de Natal do Nordeste.

#### 4.4 Os Prodígios dos Santos

A *Copilaçam* de Gil Vicente é bastante rica quanto à diversidade genológica das peças. Mistérios, moralidades, farsas, sermões burlescos, *sottie*, tragicomédia comédia são as suas bases criativas. Já o milagre é um caso raro. O *Auto de São Martinho* é o único da categoria feito pelo dramaturgo. Mas, esta mesma escassez não é uma circunstância pontual do teatro vicentino. Nos autos brasileiros, identificamos, também, uma projeção exígua daquele gênero, como demonstram os inventários. Embora alguns autos sugiram pelos títulos a presença do milagre, como por exemplo, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e o *Auto do Frade*, de João Cabral de Melo Neto, apenas dois textos nordestinos enquadram-se, especificamente, nesta modalidade medieval, são eles: o *Auto da Virgem e de Santo Antônio*.

##### 4.4.1 *Virgem Maria*

Na Idade Média, o mundo espiritual e terreno apresentam-se em planos distintos e imaginários, conforme a ideologia cristã. O céu, inferno e purgatório são três dimensões da esfera transcendente. O teatro daquela época pôs em cena, por várias vezes, a representação desses espaços, com personagens e símbolos consagrados para cada um. Gil Vicente, também, valeu-se deles, sobretudo, nas *Barcas* e no *Auto da Alma*.

A poetisa potiguar Maria Natividade Cortez segue a mesma linha divisória legada pela tradição e estrutura todo o seu *Auto da Virgem* na esfera do sobrenatural e do natural. Tudo se passa em dois atos, sob dois enfoques temáticos: o milagre da Virgem Maria em intercessão à súplica de Maria e a história da Virgem Maria.

Logo, no prólogo, o ambiente celestial define-se como o primeiro espaço cênico. Nele, uma bela porta azul abre-se lentamente. Por ela, surgem dois anjos a tocarem, com bastante vigor, suas trombetas e clarinadas. Uma voz feminina, tiradas das palavras de Cristo (João, 10. 9), exclama o seu desígnio: ‘Eu sou a porta. Quem entre por esta porta, achará a vida eterna’ (Cortez, [19?], p. 1). Uma pausa breve se faz e a Virgem Maria surge. “De mãos postas” e olhar para o alto, ela acomoda-se. Toca-se uma música que, conforme indicação, pode ser executada por um coro.

A partir desta abertura introdutória, o auto segue um esquema de alternância dos quadros cênicos, sempre baseados ora no plano espiritual ora terrestre. Independente disso, as histórias dramatizadas não se cruzam, a não ser na penúltima cena do último ato, quando a Virgem Maria aparece para Maria.

Já apresentada no prólogo, a Virgem protagonizará a maior parte das cenas realizadas no mundo sobrenatural. Por meio do intertexto, a autora constrói os discursos dramáticos (três cenas do primeiro ato e quatro do segundo), remanejando a linguagem original, a princípio, do Evangelho de Lucas (1.26-80), como podemos notar em:

A virgem está ajoelhada, orando. Eis que aparece o anjo Gabriel. Maria fica perturbada.  
Anjo – “Alegra-te muito favorecida”.  
A virgem (espantada) – Por que? (*sic*)  
Anjo – Não temas, Maria, pois achastes graça diante de Deus. Eis que conceberás em teu seio e dará à luz um filho, a quem darás o nome de Jesus. (CORTEZ, [19?], p. 2-3).

Além desta anunciação do nascimento de Jesus, outro fato relevante da história da Virgem Maria retomado é aquela memorável visita que ela faz à Santa Isabel (Lc 1. 39-45). Dentro do mesmo padrão compositivo, o texto bíblico é reformulado, sem, entretanto, alterar o sentido e a sequência lógica dos eventos narrados.

Entre uma cena celestial e outra figurada pela Virgem, São José surge, por duas vezes, A primeira refere-se ao momento que o anjo lhe aparece e determina que Maria deve ser tomada como sua esposa, pois guarda no ventre o ‘fruto do Espírito Santo’ (Cortez,

[19?], p.4). Novamente, outras passagens do Novo Testamento servem de base para a construção do auto. No caso, referimo-nos, de modo específico, aos capítulos de São Mateus (1.18- 25) e de São Lucas (2.1-7). A segunda cena, bastante casual, São José e a Virgem Maria estão imersos nos trabalhos domésticos e, mais uma vez, o anjo aparece para confirmar-lhes a graça divina por meio da criança concebida.

Em prosseguimento, à trajetória da Virgem, o episódio do calvário é convocado no auto. Num lirismo de intenso lamento e dor, a Virgem contracena com o público e chora a morte do filho, intitulado-se Maria das dores, como vemos a seguir:

A virgem (contracenando) – Vocês que estão me ouvindo, repararam se existe dor igual a minha dor? “ Eu sou a Maria das Dores. Meu filho morreu pregado na cruz. Eu estava lá...no calvário... aos pés da cruz. Assisti tudo...tudo...tudo. Ele, meu filho, passou a vida praticando o bem. (CORTEZ, [19?], p. 6)

Na verdade, essa cena retoma uma prática do ofício litúrgico denominada de pranto de Maria, um quadro acentuadamente estático e processional. Mas, a tristeza da Virgem, porém, não dura muito tempo. No próximo quadro, o anjo aparece-lhe de novo e revela a ressuscitação de Cristo, pois ele “é Deus”. Mais uma vez, a Virgem Maria fala à plateia e demonstra a sua imensa alegria e diz se, agora, “Senhora dos Prazeres” (CORTEZ, [19?], p. 7).

Assim, cada episódio sobrenatural (em que o casal santo encena) segue imediatamente após uma cena cotidiana protagonizada pelo casal Maria e José. A princípio, eles residem em uma casa pobre. José é alcóolatra, muito violento com a esposa, odeia a “maternidade” e não gosta de trabalhar. Maria, por sua vez, é uma mulher virtuosa que se dedica, de maneira, incansável ao marido. Ao ser maltratada por José ao saber de sua gravidez, Maria suplica a compaixão da Virgem Maria. Numa reconfiguração da visita de Maria à Santa Isabel, a personagem dramática recebe a visita inesperada de Rosa – sua irmã.

Após tais encenações, novas cenas se sucedem entre um plano e outro até começar o segundo ato. Neste, a ambientação da casa é outra e denota uma nova condição econômica de Maria e José, o que pressupõe uma mudança de vida do casal. De fato, José tornou-se um homem de bem e muito trabalhador. Em um dos quadros, os dois conversam sobre aquela nova circunstância. José relembra o passado e do sentimento doloroso da morte do filho que se foi na hora do nascimento. À Nossa Senhora, ele atribui o grande milagre da sua transformação. Maria confirma que a Virgem ouviu seus rogos. Ao ouvir isso, José pede



à mulher perdão. Maria diz-lhe para esquecer-se do passado e que devem dar graças à Virgem. Ela convida para jantar e os dois dirigem-se para o interior da casa.

Nos quadros subsequentes, duas cenas são representadas, obedecendo ao sistema da intercalação das histórias em mundos distintos. A primeira, já retratada, assenta na grande alegria sentida pela Virgem ao ouvir do anjo que seu filho ressuscitou. Diante daquele sentimento, ela se intitula “Senhora dos Prazeres” (Cortez, [19?], p. 7). A segunda se passa na casa de Maria que recebe a visita dos pais (Pedro e Antônia) juntamente com a irmã, Rosa. O diálogo centra-se em José e em sua transformação surpreendente.

Sozinha, na sala logo após a saída dos familiares, Maria dirige-se à imagem da Virgem Maria, ajoelha-se e reza, exatamente, como fez no primeiro ato. Porém, o ato é de agradecimento e não de súplica. Nesse momento, a Virgem Maria surge, numa claridade provocada por jogos de luzes. Ela vai ao encontro de Maria que, muito surpresa, diz: “Oh! A Virgem Maria!”. Ao que esta responde: “Sim, sou eu que te socorri, quando sofrias. Eu te abençoo, minha filha” (CORTEZ, [19?], p.8).

Com a configuração do milagre, o auto encaminha-se para o seu desfecho. A cena final, semelhante ao prólogo, está ambientada no mundo espiritual. Os dois anjos do início irrompem, no palco, a tocar intensas clarinadas. Encerrado o dueto, ouve-se a seguinte exclamação apocalíptica: ‘apareceu no céu um grande sinal: uma mulher revestida do sol a lua, debaixo dos seus pés e uma coroa de doze estrelas na cabeça’ (*sic*) (Cortez, [19?], p. 8). Porém, a voz que a profere tem um tom grave, diferindo-se daquela primeira, feminina. Após o enaltecimento revelador, a Virgem Maria entra no palco esplendorosa, com uma coroa na cabeça. A voz, mais uma vez, intervém a exaltá-la como ‘Rainha do céu e da Terra’ (Cortez, [19?], p.8). Na verdade, essa constatação pode ser considerada como um símbolo alegórico da assunção da Virgem aos céus. De modo idêntico à postura do começo da peça, a Virgem Maria, de mãos postas, fixa seu olhar no alto durante o canto de um coral e o pano cai.

No cômputo geral do *Auto da Virgem*, podemos afirmar que Maria Natividade Cortez potencializa substratos temáticos da tradição neotestamentária para dar visibilidade à trajetória de vida da Virgem indo da anunciação, passando pelo nascimento de Jesus, até o dia de sua dor materna, ao acompanhar e ver o sofrimento e morte do filho no Calvário. Mas nova aparição do anjo do Senhor dita outro rumo dos fatos e dos sentimentos, pois ele anuncia a redenção do Rei de Israel. Para completar esse histórico, a dramaturga, uma devota

de Nossa Senhora, põe em curso um milagre mariano a partir do qual culminará a consagração da Virgem Maria, como a “Rainha do Céu e da Terra (CORTEZ, [19?], p.8).

A par da identificação das matrizes textuais da peça, torna-se viável o reconhecimento de sua base genológica. A retomada da Anunciação e do Nascimento de Jesus e de sua morte, bem como a Virgem Maria nos remete para os mistérios medievais. Mas, isso não significa que eles constituam referentes modais diretos como vimos, por exemplo, em *Jesus de natal*, *o Bonequeiro Vitalino*, *Auto da Lapinha Mágica* etc. Na realidade, ao avaliarmos o núcleo principal do *Auto da Virgem*: o prodígio de Nossa Senhora, vemos que o milagre é redimensionado para o âmbito do Teatro nordestino como estrutura delimitante. A nova condição social e econômica do casal Maria e José traduz-se em mitigação dos erros (pecados mundanos) dele. Ao se arrepender e pedir perdão à Maria, José pode ser visto como aqueles pecadores retratados nas representações dos mistérios por exemplo, Teófilo (*Milagre de Théophile*) e de Marieken (*Milagre holandês Marieken von Nieumeghem*). Entretanto, entre eles há uma diferença que deve ser mencionada. Enquanto José depende da esposa Maria, de sua Fé e de sua intervenção direta junto à Virgem Maria, as próprias personagens medievais cuidam de sua salvação (Teófilo busca na Virgem o seu consolo e perdão, enquanto Marieken dirige-se ao Papa).

Em todo caso, a Fé, alegorizada nas ações de Maria, leva ao perdão de José, bem como às graças recebidas pela Virgem Maria.

Há de se ressaltar, ainda, que o Milagre da Virgem não diálogo, em nenhum momento, com alguma modalidade espetacular e popular do Nordeste, ainda que seja uma peça daquela região.

#### 4.4.2 *Santo Antônio*

Português de origem, Santo Antônio é celebrado entre os brasileiros no dia 13 de junho. Essa época marca o começo das populares festas juninas em que mais dois santos são homenageados: São João (dia 24) e São Pedro (dia 29). Santo Antônio é popularmente conhecido como o santo casamenteiro. No Nordeste, a tradição festiva ocupa lugar de grande destaque devido ao seu enraizamento cultural desde 1500. Talvez por este motivo, o parnaibano Benjamim Santos, escreveu justamente um auto em homenagem a Santo Antônio, no ano de 1998.

Pereira da Costa (1908, p.139) afirma que Santo Antônio é considerado padroeiro de Pernambuco, ainda que não haja um documento governamental proclamando tal ato. Segundo o folclorista, entretanto, desde 1645, o santo figurava como emblema bélico. Mas, a certeza dessa circunstância devota vem estampada no alvará de 13 de agosto de 1759, em que se determina no art. 2º que a “Companhia Geral do Commercio de Pernambuco e Parahyba” usará “sellos, em que se veja na parte superior a imagem de Santo Antonio, padroeiro daquela capitania (...).”

A esse propósito, Santo Antônio pode ser considerado uma personagem medieval reconstituída e incorporada na cultura religiosa, social e popular de Pernambuco e, por correspondência, em todo o Nordeste. Embora Benjamim dos Santos tenha criado o *Auto de Santo Antônio* com o propósito de levá-lo ao público na procissão do Padroeiro de Juiz de Fora, no Estado de Minas Gerais, na região Sudeste, a peça não foge ao contexto nordestino tanto pela origem de seu autor quanto pela figura do Santo representada.

Por isso, tomamos o auto de maneira excepcional, por se tratar de uma recriação literária de fatos relevantes da vida de um Santo: nascimento, noviciado, pregações, milagres e morte que são representados no tempo histórico da Idade Média. A estrutura externa do texto em ato único obedece ao sistema convencional do auto religioso, assim como são os versos que dão forma aos discursos das personagens.

#### 4. 4.2.1 Infância consagrada

A representação da história de Fernando Bulhões Taveira de Azevedo, filho de uma família nobre e abastada que se decidiu ser frei e, mais tarde, tornou-se o Santo Antônio, o elenco compõe-se de vinte e seis personagens. Entre elas estão o cantador, a contadeira, dois bufões – identificados pelos números 1 e 2, os pais de Fernando, o Frei Antônio, os freis João Parente e Lucas, o noviço Reginaldo, o Superior, dois marujos, uma aldeã, homens e mulheres do povo (também, numerados em 1 e 2), uma mãe, quatro hereges (dois homens 1 e 2 e duas mulheres 1 e 2), um conde, um anjo e uma mulher de roxo.

O cantador principia a sequência das primeiras cenas. Consoante a rubrica, ele é um menestrel medieval a cantar solitário como se estivesse por “estradas de reinos antigos”. Por essa indicação, o tempo do auto começa a ser definido. Não demora muito, a contadeira diz ao público que Fernando nasceu em Lisboa, no final da Idade Média.

Antes, porém, o cantador, a contadeira e os bufões 1 e 2, cada um na sua vez, fazem uma espécie de apresentação descritiva de Frei Antônio, “o santo de Portugal”. Por suas vozes narrativas, projeta-se o homem que foi Santo Antônio, tanto em nível pessoal quanto religioso. Portugal é relembrado e enaltecido pela contadeira como “um sábio reino”, “berço do amor e do fado” (SANTOS, 1998, p. 10).

Situados o tempo da ação, a personagem central e o tema a serem desenvolvidos, um dos bufões chama atenção da plateia e explica: “pois que agora se inicia este auto verdadeiro” (Santos, 1998, p. 12). Com este procedimento metalinguístico, Benjamim dos Santos reforça em que raiz genológica formatou a sua peça, sendo o milagre sua matriz básica.

A ação dramática, de modo geral, apoia-se numa espécie de estatismo, tendo em conta o caráter narrativo predominante dos apartes (vários) encenados em todo o auto. Vejamos duas falas em que isso ocorre:

Contadeira – A história será contada  
do santo de Portugal:  
Antônio, de estirpe nobre  
lusitano singular,  
que, de rico, se fez pobre  
e correu mundo a pregar. (SANTOS, 1998, p. 9)

Cantador – (canta)  
À deriva pelas águas  
enfrentando ondas bravas  
e depois a calmaria,  
A barcaça foi lançada  
em terras inesperadas  
de suaves pradarias. (SANTOS, 1998, p. 9)

Pelos apartes, as personagens secundárias (cantador, contadeira e Bufões 1 e 2) apresentam o protagonista do auto em circunstâncias especiais de sua infância, bem como de sua personalidade franciscana. Ao longo da peça, vemos várias intromissões destas personagens, sempre na mesma proposta de apresentação de algum fato relevante da vida de Santo Antônio.

Do primeiro quadro cênico, importa ressaltar, sobretudo, a emocionante consagração do filho recém-nascido que Dona Tareja – mãe do santo – fez à Nossa Senhora da Glória, quando esta lhe aparece numa visão. Já consagrado, a mãe conversa com o filho sobre um dia futuro em que ela contar-lhe-á aquele grande dia. Antes, porém, Dona Tareja

interage com o marido Dom Martinho. Em atenção ao seu pedido, ela mostra a criança ao povo lisboeta.

#### 4.4.2.2 “Martelo das heresias”

Uma mudança temporal (folhas secas jogadas ao chão pela contadeira, p.17) desencadeia as primeiras ações de Fernando, logo após o seu ingresso na Ordem de Santo Agostinho, em Lisboa, e a sua mudança para Coimbra.

Para dar um realismo à peça, o próprio Fernando assume o protagonismo de algumas cenas relevantes ao longo de sua trajetória de vida. É, nesse sentido, que se instaura o seu primeiro diálogo. Ao som de música, indagado por Frei João Parente, ele reafirma sua vontade de ser um membro daquela ordem mendicante para “comer o pão da pobreza/alimento sacrossanto” (Santos, 1998, p. 19). Aceito como frade noviço, outro nome deve ser escolhido. Então, Fernando declara-se Antônio a partir daquela hora.

Passado este momento solene, nova composição cênica efetiva-se. Agora, os bufões (1 e 2), os marujos (1 e 2), o Frei Antônio, o cantor e, finalmente a contadeira participam do desenrolar das ações. Primeiro, vem os bufões (1 e 2) trazendo a notícia de que Frei Antônio, acometido por doença, se viu obrigado a abandonar seu trabalho de cristianização em território mouro. Na viagem de volta a sua Pátria, uma ventania descomunal, provocando uma imensa tempestade, é declarada pelos marujos 1 e 2 que dialogam sobre os procedimentos náuticos de segurança. Entre uma fala e outra intervém o cantor com sua cantoria. Na última delas, evidencia-se um outro fato marcante na vida do Frei: o desvio de rota do navio para a Itália. Consequentemente, efetiva-se a (re) ambientação do espaço representado.

Aparte feito, tem lugar uma rubrica demonstrativa. Por ela, vemos Frei Antônio já em trajes capuchinos, pés descalços, com uma Bíblia e um missão à mão. Junto dele, outros frades usando o mesmo tipo de hábito. A contadeira traz um lírio branco nas mãos (Santos, 1998, p.23). Na cena subsequente, entra, mais uma vez, a contadeira para mostrar a nova fase de vida de Frei Antônio, em um pequeno erimetério, onde ele reestabelecerá a saúde e viverá envolvido com afazeres domésticos, sempre meditativo.

Com o gesto onomatopaico, psiii, os bufões 1 e 2 chamam a atenção do público que deve silenciar-se, pois o “Frei Antônio está meditando” e “rezando”. A seguir, indica a

rubrica, os bufões deixam a cena e vem a contadeira que entrega o lírio ao Frei. Sem dúvida, a flor- símbolo da pureza, da inocência, da virtude, da castidade, do amor eterno representa o marco na trajetória franciscana de Frei Antônio, como “martelo a martelar as rebeldias” (SANTOS, 1998, p. 47.)

É justamente, nesta direção específica que a última parte do auto é configurada. Daí, entende-se o monólogo (em forma de meditação) representado por Frei Antônio após receber o lírio virtuoso. Tudo se dá ao som de música e Frei Antônio está ajoelhado. Vejamo-lo:

Se a pompa desprezamos  
e a glória terrena passa,  
o Sol eterno de Deus  
brilha no brilho da graça. (SANTOS, 1998, p. 24)

A partir disso, o diálogo estrutura o discurso de maneira mais incidente. Outra mudança fundamental ocorre na vida do Frei. Por isso mesmo, nada mais adequado do que a personagem para exercer vivamente o papel. Na contracena, vem o Frei Superior. Este convoca o Frei Antônio para viagem de Assis. Ali, ele conhecerá Frei Francisco. De Assis, Frei Antônio segue para Forli (segundo diz o bufão 1), onde viverá “em comunidade” até o grande dia em que fará seu primeiro sermão. Naquele dia de ordenações, Frei Antônio é convocado por seu Superior para realizar o sermão do almoço, pois não havia pregador para o momento. Frei Antônio, após a leitura de seu livro, começa a sua pregação dirigida ao público.

Essa oportunidade leva à popularidade de Frei Antônio que passa a pregar em vários lugares da Europa, inclusive nas aldeias. A persuasão de seus sermões gera adeptos e detratores. Porém, isso não abate o Frei que continua firme em sua fé e pregação.

Ainda, em prosseguimento ao sermão, as demais cenas são representadas neste penúltimo quadro. Para construí-las, Benjamim Santos adota o mesmo procedimento da primeira parte em que se intercalam falas do tipo narrativas aos diálogos e monólogos propostos. Dessa forma, novos apartes vão sendo inseridos quase sempre para reafirmar ou enriquecer os temas desenvolvidos ao longo do sermão feito por Frei Antônio. Além disso e mais interessante, é a interposição de falas (diálogos) em que se evidenciam os fenômenos miraculosos atribuídos ao Frei-santo Antônio. Nesse sentido, a peça reúne quatro exemplos.

O primeiro deles é levado ao público por Frei Lucas que fala, com grande espanto, sobre a mobilidade de Frei Antônio a pregar em duas igrejas ao mesmo tempo.

O segundo caso é bastante impressionante. Trata-se de um milagre de Frei Antônio após proferir um sermão em que adverte o pecado grave de um filho ao ofender seus pais, bem como indica a solução para remediar o ato ofensor: cortar a mão que desferiu brutal golpe. Assim, age um jovem agressor da própria mãe, cortando o pé agressor, como foi dito por Frei Antônio. Ela, num ato de imenso desespero, vem ao encontro de Frei Antônio, conta-lhe o ocorrido e pede perdão para o filho. Conforme vemos nos versos:

Mãe – Ai, frei Antônio, me ajudai.  
[...]  
É muito bom meu filho,  
Ficou todo arrependido  
E, depois do vosso sermão,  
Como um louco penitente,  
Lançou a mão de um machado  
E o próprio pé decepou.  
Vinde, vinde, frei Antônio,  
Salvai o meu filho da dor. (SANTOS, 1998, p. 37)

Num gesto piedoso e inexplicável, o membro decepado é, então, recolocado no lugar de forma milagrosa, como nos diz a contadeira:

Contadeira – Frei Antônio acompanhou  
A mulher em seu tormento  
Juntou o pé do rapaz,  
Num milagroso fenômeno  
E o moço saiu cantando,  
Graças e graças rendendo. (SANTOS, 1998, p. 37)

O terceiro e novo milagre tem como alvo Frei Reginaldo. Sem ser percebido até mesmo pelo público, Frei Reginaldo apossa-se do livro de Salmos de Frei Antônio quando vai se despedir do amigo, pois deseja a liberdade não encontrada no convento. Entretanto, um fato fantástico acontece ao Frei Reginaldo durante a viagem: uma assombração lhe aparece e intimida-o a devolver o livro furtado. Com efeito, Frei Reginaldo volta bastante arrependido, pede perdão ao santo e entrega-lhe o livro. Frei Antônio perdoa o ato transgressor. Então, ele volta-se para Deus em agradecimento à graça da devolução do livro sumido.

Já, o quarto e último fenômeno santo assenta no milagre dos peixes que vão para a margem do rio para ouvirem o sermão de Santo Antônio, rechaçado por quatro hereges (1, 2, 3, 4). Por causa desta inusitada circunstância piscatória, os hereges arrependem-se de seus atos mundanos, pedem perdão ao Frei Antônio e, mais, que ele ensine-os a louvar “as obras sagradas” (SANTOS, 1998, p. 47).

#### 4.4.2.3 Morte e Transfiguração

Num ambiente de tristeza, o último quadro cênico é representado. A voz da contadeira, mais uma vez, revela ao público um acontecimento revelante da vida de Frei Antônio. Agora, a imagem projetada é a de um homem muito doente a contemplar a natureza, debaixo de uma figueira, lendo salmos.

A popularidade do Frei entre os ricos vem metaforizada por um Conde a dizer ao público que fez gosto de recebê-lo em sua casa. Mas isso não é o mais importante, nesta cena. Na verdade, o Conde revela-se uma testemunha da santidade do Frei. Vejamos o aparte:

Conde – [...]  
Alta noite, ao passar por  
seu quarto, vi uma cena  
que muito me comoveu.  
Raios de luz pelas frestas  
clareavam o corredor.  
Era uma luz amarela.  
Olhei pela fechadura,  
Antônio junto à janela  
tinha no braço um menino  
resplandecente de luz,  
e o menino sorridente  
era o Menino Jesus. (SANTOS, 1998, p.48)

Aos poucos, essa visão vai tomando forma diante do público. Em primeiro plano, indica a rubrica, vem um “anjo” com “a imagem do Menino Jesus” e a entrega a “Frei Antônio”, permanecendo ao seu lado. Este começa a se transformar em estátua aos moldes dos santos das igrejas. Como “figuras de presépio”, “homens e mulheres” prostam-se de joelhos e assistem aquele momento (SANTOS, 1998, p. 49).

A seguir, a contadeira reitera a tristeza e dá por encerrado o espetáculo. No entanto, ela prossegue dizendo da agonia porque passou o Frei antes de sua morte. Sem que



fosse interrompida a fala da contadeira, entra uma mulher de roxo. Ela vai ao encontro do Frei e deposita em seus braços um pequeno crucifixo. De modo idêntico as suas imagens nas igrejas, o Frei permanece estático. Então, a música para. Na sequência, é apresentado pela contadeira o cortejo fúnebre de Frei Antônio, no qual estavam presentes Frei Lucas e demais franciscanos. Através da personificação, ela mostra o quanto sofreu a natureza com aquela morte. Os bufões mostram que apesar deste sofrimento, o Céu alegra-se por receber mais um santo da terra (SANTOS, 1998, p. 50).

Com esta mudança de sentimento, segue o cantador chamando o público a louvar aquele santo casamenteiro que “nina o Menino Jesus”, no céu (Santos, 1998, p. 51). Assim, o clima festivo ganha contorno claro no auto. Lembrando que a festa consagrada a Santo Antônio de Pádua foi instituída, no dia 27 de janeiro de 1722, na bula exarada pelo Papa Inocêncio XVIII, cuja extensão recobria toda América, portuguesa e espanhola. O dia 13 de junho tornou-se o dia santificado para todo o bispado, porém o Papa IX extinguiu-o em 11 de junho de 1852 (Costa, 1908, p.139). Apesar desta mudança, o dia 13 permanece como a data comemorativa de Santo Antônio no Brasil. E é, justamente, em detrimento dessa festividade que o tempo da ação do auto altera-se na cena final para a atualidade. Além das roupas modernas com que as personagens agora se apresentam, o dia 13 de junho é mencionado como um momento marcado pela “fogueira”, pela “adivinhação” e pela “louvação de cantoria” (SANTOS, 1998, p. 51).

#### 4.4 O Caráter Processional dos Autos

Quando colocamos as peças *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente e do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna sob o crivo comparativo<sup>90</sup>, notamos uma mesma tendência estruturante comum: as cenas são organizadas, de certa forma, independentes umas das outras, sendo apresentadas por meio de justaposição naquele sentido processional de que nos ensina Paul Teyssier (1982, p. 104). A esse propósito, o filólogo francês, de antemão aponta, além da *Barca do Inferno*, a *Nau de Amores* e *Romagem dos Agravados* e outras peças. Contudo, ele atesta que boa parte dos autos vicentinos são constituídos ao modo processional, o que significa uma sucessão variada de ‘sketches’<sup>91</sup> – “uma sequência de

---

<sup>90</sup> No âmbito da Dissertação de Mestrado.

<sup>91</sup> Sobre o termo e sua função dramática tivemos oportunidade de discorrer no Capítulo 2 – *A Dramaturgia medieval: Gil Vicente e o Auto da Barca do Inferno*, da nossa Dissertação de Mestrado (2005, p. 40-45).

cenas paralelas”, como se fosse um desfile, uma procissão, sem haver uma sistematização “de entrechos”. Convém assinalar que esta caracterização estética incidente nos autos vicentinos, como sinaliza Paul Teyssier, parece ser uma influência incontornável dos gêneros teatrais do passado (“desfile litúrgico” e “momos”) que o dramaturgo português não conseguiu se desvencilhar de todo. Esse é, também, o pensamento de Stephen Reckert, após o estudo da processionalidade nas três *Barcas*. Mas, isso não pressupõe incapacidade do dramaturgo de fazer coisa nova. Aliás, o próprio Teyssier fala-nos da repetição inovada que caracteriza a *Copilaçam*.

Ao longo das análises pontuamos este tipo de divisão cênica com o nome de quadros. Por conseguinte, o teatro de quadros define-se pelo fato de “cada cena, por si só”, engendrar “um percurso autônomo do drama” (Silva, Rosângela, 2005, p. 40). Nessa perspectiva, compreendemos que

a peça desenvolve-se por quadros cênicos sucessivos, relativamente independentes, sem que haja a formação de um enredo, uma narrativa, no sentido tradicional do termo. Na medida em que a peça é encenada, não se apresenta o desenrolar de fatos, orientados por um conflito central até que culmine o desfecho. Essa estruturação das cenas torna-se relevante pela abertura de se trabalhar em uma única peça com a multiplicidade temática a partir da representação de vários pontos de vista, sem que isso dificulte a compreensão de quem assiste ao espetáculo teatral. (SILVA, Rosângela, 2005, p. 40-41).

Mas como manter o equilíbrio cênico e semântico das peças sem um enredo? A resposta oferece-nos Paul Teyssier (1982, p. 104) para quem as cenas ou são articuladas por suas afinidades, ou são distintas umas das outras pelo caráter opositivo com que se configuram na “unidade do auto, à maneira dos diversos quadros que constituem um políptico. E assim há surpresas, rupturas de simetrias”. Portanto, é a junção dos vários quadros que confere a coesão de todo o texto dramático, uma vez que eles nada mais são do que fragmentos definidos por sua brevidade, sem que haja “possibilidade alguma de articular uma ação e de lhe dar um remate. Eles têm que se situar no instantâneo ou, pelo menos, na curta duração” (TEYSSIER, 1982, p. 110).

**Como notamos “a construção paratática” e não hipotática assim chamada o recurso processional por Stephen Reckert (1983, p.72) é uma forma simples de composição dramática adotada particularmente por Gil Vicente.** Isso, porém, não pressupõe a ausência de ação no percurso das peças. Conforme o levantamento de Márcio

Muniz<sup>92</sup>, há aproximadamente vinte autos vicentinos baseados naquela estrutura. Na aferição da frequência em que ela ocorre, o estudioso utiliza três categorias (denominadas graus 1 e 2). A primeira engloba as peças em que a centralidade da ação está restrita a uma ou duas personagens. A segunda, por sua vez, orienta-se para os textos, nos quais “o desfile repetido da ação” decorre em função de um tema ou motivo, nem sempre encontramos “uma personagem centralizadora”. Dispensamo-nos de listar os autos apontados pelo professor brasileiro, uma vez que há um gráfico que ele produziu nesse mesmo trabalho.

Ao avaliar a incidência desse recurso vicentino nos autos do Nordeste, percebemos se tratar de um rastro efetivo, tanto pela repetição de um tema ou de uma dada situação quanto pelo encadeamento de quadros cênicos. Do ponto de vista temático, a recorrência ao Natal, à morte, à exploração social, à fome, à desigualdade, à miséria são alguns dos destaques. Aqui, englobam-se todos os autos natalinos, além de o *Auto da Compadecida*, *a Pena e a Lei*, *Auto da Cobiça*, *O Bom Samaritano*, *Auto da Mula-de-Padre*, *Donzela Joana*, *Auto de Santo Antônio*. Além do mencionado, o cangaço é uma temática genuinamente nordestina que é resgatada quase sempre em circunstâncias de violência, de apropriação dos bens alheios. Todavia, um caso diverso encontramos nos três cangaceiros transfigurados em Magos do sertão do *Auto de Maria Mestra*.

Quanto ao agrupamento de cenas, o *Auto da Virgem* parece-nos o exemplo mais simples. As expressões – plano sobrenatural e natural – interpostas entre um quadro e outro impulsionam o dinamismo das cenas. A partir da subdivisão do mundo, duas histórias ocorrem paralelamente até se tangenciarem quando a Virgem Maria desce do céu e aparece à personagem Maria.

Outro caso fácil de reconhecer o encadeamento processional é o *Auto da Gamela*. O sentido textual é alcançado pela montagem global da peça. A quadro vivo, decorre o desfile de personagens-tipo de acordo com o desenrolar do tema: nascimento e morte de Francisco. Todas as situações envolvendo essa temática são potencialmente aproveitadas pelos autores do auto para fazerem a crítica social severa da condição humana e miserável em que vive o homem nordestino, submetido ao trabalho pesado, às doenças, à fome, à seca e à morte precoce.

A princípio, do *Bonequeiro Vitalino*, temos uma sucessão cênica de pregões de feirantes (regateiros honestos). Na primeira cena, Seu José e o menino Gaspar estabelecem

---

<sup>92</sup> Professor brasileiro cujo estudo foi apresentado no 6º Congresso de Lusitanistas (s/d).

um diálogo sobre a linguagem “antiquada” do garoto para gritar o seu pregão. A cena é autônoma, podendo ser encenada em separado. Nessa mesma circunstância, podemos encaixar os dois episódios restantes do auto. No primeiro deles, são configurados dois quadros: um estático (história do Bonequeiro Vitalino) e outro dinâmico (história dos bonecos). Já, no segundo, temos os bonecos preparando o presépio e, em seguida, eles transformam-se em gente e formam o presépio animado.

A divisão em sete portas do *Auto das Portas do Céu*, por si só, corrobora a efetivação de sete quadros cênicos. Na realidade, sete entremezes relativamente autônomos. O primeiro, por exemplo, há cenas variadas e justapostas que vão desde abrição da porta do reisado até a apresentação do cavaleiro Juvenal. A correspondência cênica pode ser atribuída à figura do Mestre de reisado (Flor do Dia) ser, também, o cavaleiro. É ele, ainda, o velho da última porta. Esta ambiguidade figural de Flor do Dia é um dos pontos norteadores da coesão do auto, assim como o é a personagem Cravo Branco. Além disso, o entremez em que a alma é disputada pelo anjo e diabo, na sexta-porta, é uma ilustração curiosa e sem nexos com os demais quadros. O entendimento desta encenação só pode ser conseguido dentro da unidade do auto.

Em suma, a composição das cenas nordestinas segue o modelo processional vicentino, mas sem que os autores fiquem presos a ele. Cada um, a sua maneira, inova seus autos em consonância com a ocasião, o tema, o motivo e gênero dramático, criando e recriando situações, personagens.

#### 4.5 Personagens

Já dissemos que, no Teatro vicentino, herdeiro e transformador do medieval, as personagens desdobram-se em duas construções básicas: os tipos e os alegóricos. Essa mesma divisão pode ser encontrada em alguns dos autos que constituem o *corpus* da presente tese.

##### 4.5.1 Tipos diversos

Pelo fato de ser um Teatro que se pretende popular, os tipos aparecem com alguma frequência em todos os autos do Nordeste.

#### 4.5.1.1 Alcoviteira/Comadre

A comadre — parenta próxima da alcoviteira, pois ambas revelam ou acobertam situações as mais variadas, embora o termo alcoviteira seja específico de casos que envolvem relações amorosas —, presente no teatro vicentino, através de Brísida Vaz etc, ganha espaço no texto de Hermilo Borba Filho. Fruto de um meio fechado, lá estão, no *Auto da Mula-do-Padre*, as Beatas, assim caracterizadas pelo dramaturgo:

A vida de uma cidadezinha do interior, no Nordeste, tem nelas as suas marcas. Marcas de café pedido de empréstimo ao vizinho, por cima dos muros; de remédios emprestados contra dores de barriga; do conhecimento íntimo da maioria dos paroquianos, das suas noites mal-dormidas, dos seus passos em falso, dos seus arrotos, dos escândalos de quartos alheios. (FILHO, Hermilo, 2007, v.I, p. 236)

Com um nome genérico, que reforça a ideia de tipo social, as Beatas espreitam tudo o que acontece na casa do Padre e na igreja. Num balé herdeiro da dança da morte, como se viu anteriormente em 4.2.1, cochicham, apontam, procuram tudo ouvir, “revelam intrigas, recalques, ciúmes, mexericos. Suas bocas, sem emitirem sons vão do ó ao í, ora formam grupos, ora duas segredam separadas das outras. [...] os ouvidos são como antenas de rádio e os braços parecem puxar fios invisíveis” (Filho, Hermilo, 2007, v.I, p. 235). Agem na sombra, como comadres e alcoviteiras. No entanto, a função dessas Beatas é não propriamente de contribuir para o pecado da luxúria, como as alcoviteiras vicentinas, mas de impedir que ele continue a ser praticado. Por isso, fazem mais o papel de comadres. Tendo pressentido que o Padre transgrediu a norma do celibato imposta pela Igreja, elas impedem que a Mulata, já semitransformada em pessoa humana, torne a tentar o sacerdote e levá-lo à nova transgressão.

No *Auto da Gamela*, entram nas cenas do nascimento de Francisco outro tipo de comadres: as aparadeiras. Todavia, estas parteiras nordestinas ao contrário da parteira e feiticeira da *Comédia da Rubena* não vêm para ocultar qualquer segredo, mas tão somente para auxiliarem no trabalho de parto.

Por sua vez, a Dama Caridosa, é um tipo de comadre que se junta com o Político e demais personagens para intrometer-se onde não foi convidada. Ela é uma mexeriqueira que, na praça pública, repreende as atitudes de Manuel de Tal preso pelos militares a representarem a Ditadura no Brasil. Contra ele, a Dama Caridosa tece insultos e incita o Sargento e o General. Depreende-se de seu falso discurso moralizante e esquivante uma

conduta reprovável, o seu dúbio caráter, a sua excessiva necessidade de salvar a sua imagem “ilibada” e “proba” junto ao sistema opressor. Além disso, o seu próprio nome releva ironicamente à sua insensibilidade perante o sofrimento de Manuel, sobremaneira quando ele pede-lhe um pouco d’água atado a um poste.

Um tipo diferenciado de comadre é a mulher da janela que conversa com Severino, no *Morte e vida severina*. Como o seu nome indica, ela espreita os passantes de sua janela e sabe de tudo a respeito dos trabalhos que envolvem os mortos.

#### 4.5.1.2 Mulheres tentadoras

Gil Vicente apresenta-nos uma série de mulheres que procuram prender os homens, usando de meiguice, sensualidade ou de outras artimanhas, como a moça que acompanha o Frade ao Inferno, num dos autos das *Barcas*; a que tenta o Velho, no *Velho da Horta*, por exemplo.

A Mulata, do *Auto da Mula-do-Padre*, reúne as características próprias da concepção misógina dos tempos medievais, de mulher vocacionada para o Mal que conduz o homem à queda. Sem encarnar propriamente um tipo social como as Beatas, ela não deixa de o ser, já que no imaginário brasileiro a mulata é o símbolo da sensualidade e do prazer: vejam-se as inúmeras melodias carnavalescas<sup>93</sup> que celebram a sua beleza e *sex-appeal*, bem como a obra *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre (1936) e sua versão carnalizada feita por Hermilo Borba Filho (1972), conservando-se o mesmo título. Com um nome genérico (embora o artigo definido a individualize), sua imagem é desenhada pelos traços da lascívia, da tentação e da volúpia. Ela não tenta e consegue vencer apenas o Padre; mas também o Negro é objeto da sua sedução. Seu castigo não é o Inferno, mas a transformação em ser sobrenatural, a mula-sem-cabeça, e a própria morte física sem o amparo dos sacramentos.

Vimos que Borba Filho (1948), logo em seu primeiro auto, lança mão de uma figura feminina – a Mulata – que desencaminha um servo de Deus, e, por isso, é amaldiçoada a viver errante pelo mundo como um ser fantasmagórico: a mula-sem-cabeça.

Pensando por este ângulo, Ariano Suassuna segue a mesma linha de resgate do mito do pecado original em que a mulher é o caminho para a perdição dos homens. Em *O*

---

<sup>93</sup> Entre algumas, destacam: Mulata Bossa Nova; Linda Morena; o Teu cabelo não nega.

*Auto da Compadecida*, a única figura feminina no plano terreno é a mulher do padeiro – uma ambiciosa, desumana (cf. diz João Grilo), astuciosa e ardilosa porque quer encomendar uma missa em latim para o seu cachorro morto, farsesca e adúltera ao manter um relacionamento extra-conjugal com seu funcionário – Chicó.

Do ponto de vista farsesco, ela é agente e alvo de engano. Enquanto ela se mostra esperta na tentativa de obter de Padre João o enterro em latim do cachorro, fazendo-lhe até chantagem, João Grilo e Chicó armam-lhe um golpe para financiar a encomenda do bicho. Por causa da ambição desmedida, a mulher do padeiro compra um gato que descome dinheiro dos dois funcionários trapaceiros, sendo enganada novamente por eles.

Mas esse é apenas um dos pecados dela a ser levando em consideração no Juízo Final. O diabo a acusará de adultério. Circunstância desonrosa apontada e testemunhada pelo cangaceiro quando chega à Taperoá e sitia a cidade. Na igreja, a mulher do padeiro com gesto sedutor tenta convencer o cangaceiro a ir consigo trabalhar “na padaria” (Suassuna, 2005, p.111). Isso desencadeia um diálogo comprometedor para ela que, ao ser identificada pelo cangaceiro como uma mulher casada, assim diz: “É, sou casada com essa desgraça aí, mas estou tão arrependida! Só gosto de homens valentes e esse é uma vergonha” (SUASSUNA, 2001, p. 111).

A desmoralização do padeiro pela própria mulher e o revelado gosto dela por valentões constituem um desrespeito claro às leis matrimoniais, sobretudo, àquelas juradas no altar. A má conduta da mulher do padeiro, sem dúvida, reabilita a força mítica do pecado original da Eva decaída.

A reação exaltada do cangaceiro ao vê-la se insinuando e desconsiderando o marido diante de todos, inclusive do Padre João e do Bispo, metaforiza a postura religiosa e misógina daquela “sociedade” diante de uma mulher adúltera. Ele, então, responde-lhe: “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”. (SUASSUNA, 2005, p.111)

Em vez da reprimenda costumeira dada às mulheres adúlteras – “Ferro na tábua do queixo”, a mulher do padeiro recebe um castigo sem remediação: a morte pelas mãos do “cabra” a mando do patrão (Suassuna, 2001, p. 112). Todavia, o pecado dela é atenuado por Nossa Senhora que intercede em seu favor e do marido traído. Uma das alegações da *Compadecida* é o fato de a mulher ter sido perdoada por ele na hora da morte. Por

consequente, isso diminui o tempo de sua expiação purgatória. Reconciliada com Deus, a mulher segue com o marido para cumprir sua sentença.

Se considerarmos essa personagem de Suassuna à luz das figuras femininas criadas por Gil Vicente, podemos compará-la, especialmente, com duas mulheres farsescas representadas por Constança, do *Auto da Índia* e Inês Pereira, do auto de mesmo nome. Embora estejam em contextos diferenciados, as três têm o mesmo perfil de mulheres infiéis aos seus esposos. As três, também, são astuciosas quando se trata do embuste conjugal a ser aplicado para que alcancem seu desiderato adúltero. Assim como Constança que recebe em sua própria casa os amantes Lemos e Castelhana, durante a ausência do marido que foi à Meca, a mulher do padeiro é amante de Chicó, funcionário da padaria, onde os dois se encontram às escondidas. Inês Pereira, “uma mulher do povo”, é tipificada por Paul Teyssier (2005, p. 220) como uma “comadre”. Ela é um pouco diferente da realidade de Constança e da mulher do padeiro, pois vive o primeiro casamento presa dentro de casa por ordem do marido, mas ele, Brás da Mata – o escudeiro – morre na guerra. É justamente, após o seu novo matrimônio que Inês se mostrará adúltera. Com o propósito de encontrar-se com o amante – um ermitão (antigo namorado dela) – Inês diz ao marido para levá-la a uma ermida em sinal de devoção. Durante a travessia de um rio, Pero Marques a coloca nas costas, enquanto isso, Inês entoa uma cantiga cujo teor revela a sua infidelidade.

Outra personagem de Suassuna que representa o pecado original é Marieta, da *Pena e a Lei*. Marieta é uma prostituta nordestina que critica Benedito por sua simplicidade e isso leva-o a mentir, a apropriar-se indebitamente de bens alheios, a levantar falso testemunho, a concitar discórdias e a ludibriar seus oponentes, com inteligentes trapças. Trata-se, na realidade, de uma figura arquetipal – a encarnação da Eva decaída.

A negra Catirina decalcada do *Bumba-meu-boi* para o *Auto da Cobiça*, de Altamar Pimentel, é uma moça sensual, namoradeira que, depois de ser preterida pelo vaqueiro Baltazar, arma um plano para vingar-se. De igual maneira, Iaiá e Inês definem-se: são duas jovens casadoiras, sedutoras que não resistem aos encantos dos Galantes 1 e 2. Importa ressaltar que duas personagens de Gil Vicente: Catirina e Inês são duas pastoras do *Auto Pastoril* à volta do jogo amoroso, sem haver reciprocidade.

No *Auto da Lapinha Mágica*, encontramos uma pastora que figura no presépio ao lado de Nossa Senhora e São José, mas a sua imagem é, mais tarde, dessacralizada ao ser considerada uma namoradeira.



#### 4.5.1.3 Mulheres destemidas e de Fé

Sem dúvida, a Donzela Joana é a personagem mais emblemática quanto à Fé, à coragem e ao desapego à vida terrena, sendo uma versão modificada da jovem Joana D'arc, a santa medieval.

Dentro dessa transposição, ela surge primeiramente como pastora do cordão encarnado de um pastoril pernambucano. Essa característica, além de situá-la na cultura popular nordestina, também, indica a presença da religiosidade e da Fé cristã, alegorizada no decorrer da peça hermiliana.

Aos poucos, outros traços identitários vão modelando o seu retrato, tais como: a pureza do corpo e do espírito, mais tarde testada pela Igreja, sendo mantida por Joana em sinal e prova da sua Fé inabalável em Deus até sua morte na fogueira, acusada de heresia.

Em nome dessa Fé, a Donzela Joana oculta seus dotes físicos e dissimula a doçura, a serenidade e a gentileza feminina, adotando um perfil masculino (corte de cabelos e vestuário próprio) apropriado a sua condição de guerreira, tornando-se a heroína dos pernambucanos na guerra contra os holandeses.

Há, porém, algumas peculiaridades atribuídas à personagem que fogem ao perfil esboçado. Joana é tida por mulher ardilosa, sensual, feiticeira e herege. Em diálogo com João Redondo, ela assim diz: “Dê-me um cavalo veloz/ uma espada feiticeira” (Filho, Hermilo, 2007, v. III, p. 40), logo após ter mantido a mão de João Redondo presa à mesa. Com esse ato, ele refere-se a Joana uma moça ardilosa e capaz de fazer magias. É, também, na condição de feiticeira e herege que a Igreja fará o seu julgamento e aplicar-lhe-á a pena capital. Quanto à sensualidade de Joana deve-se ao vestido encarnado que ela usa quando procura por João Redondo. Mas mostrando firmeza de caráter diante das investidas do Capitão, Joana, em solilóquio, fala da lascívia do homem desde a criação, sendo próprio dele a incidência do pecado por seus “pensamentos ferosos” (FILHO, Hermilo, 2007, v. III, p. 40).

Esposa fiel e dedicada é Maria, do *Auto da Virgem*. Embora José (o marido) viva a tratá-la mal e com violência, inclusive quando estava grávida, ela não desiste de sua Fé na Virgem Maria que atende aos seus apelos e concede-lhe o milagre da transformação de sua vida e a do marido alcóolatra. Além disso, vale frisar a imagem que Rosa (tudo leva a crer uma beata) tem Maria: “uma mulher virtuosa”, sofredora resignada (GOMES, Maria [19?], p.5).

Uma mulher tipicamente nordestina é Maria Mestra. Na sua constituição identitária, a primeira característica a mencionar é a sua postura conformada frente à exploração do coronel sobre os seus agregados. Abandonada por José (lavrador), Maria vê na mãe e na irmã as guardiãs do seu segredo desonroso: mãe solteira. O fato servirá de humilhação para seu pai, também lavrador. Ela tem a criança no dia de natal, sendo agraciada por uma lapinha feita por pastoras, embora o corpo do pai morto esteja ali em sua casa. Num ato de extrema coragem e determinação, ela toma o filho recém-nascido e parte com ele para se juntar aos cangaceiros que vieram visitar o menino.

#### 4.5.1.4 Ciganas

Vale lembrar com Paul Teyssier (2005, p. 306) que os ciganos, no século XVI, “formavam na Península bandos numerosos e mostravam salvos-condutos emanados do papa”. Em Gil Vicente, eles constam em três autos: *das Ciganas*, *da Festa* e *da Lusitânia*. Tratam-se de figuras típicas, com linguajar muito próprio (espanhol).

Muito provavelmente a figura das ciganas do Folclore Pernambucano, reveladas por Pereira da Costa seja uma transposição dos ciganos ibéricos, já modulados pela arte teatral, sobretudo ao que se refere ao ato de ler a sorte das pessoas como temos nos três autos vicentinos. Com o detalhe da diferença em o *Auto da Lusitânia* em que as ciganas são tomadas por deusas pagãs. Nesse ponto, cremos que as duas ciganas do *Morte e Vida Severina*, de João Cabral sejam reduplicações literárias e, por isso, marcas vestigiais da influência do Teatro de Gil Vicente nas manifestações culturais e dramáticas nordestinas, em especial.

A mãe catingueira, por exemplo, do *Auto da Gamela*, também pode ser vista como uma espécie de cigana a sonhar o futuro do filho, uma leitura um tanto diferente do convencional praticado pelas ciganas, mas que não altera o sentido proposto dos autores, revelar a sina daquela criança recém-nascida.

#### 4.4.1.5 Lavradores, pescadores, vaqueiros, feirantes e cangaceiros

A exemplo do Teatro de Gil Vicente, o conjunto dos autos nordestinos apresenta uma série de personagens de diferentes extratos sociais e tipos humanos. Os lavradores

surtem como tipos explorados e perseguidos pelos latifundiários. A enxada torna-se o instrumento alegórico do trabalho árduo na terra seca, como bem apresenta o canto de anunciação dos pastores da enxada, no *Auto da Gamela*. Em geral, esses homens sertanejos migram de sua terra natal para tentarem sobreviver em meio à fome, à seca e à miséria, quando isso ocorre são chamados de retirantes. Marcados pela persistência, pela solidariedade, os retirantes nordestinos são tipos, sem apresentarem quaisquer evidências psicológicas, sendo identificados pela coletividade que representam nos contextos dramáticos.

Nessa mesma linha, seguem os pescadores, vaqueiros, feirantes, coveiros – personagens planas. Os quatro tipos têm em comum a vida simples, miserável. A crença religiosa, porém, é traço dos três primeiros. Se os pescadores e vaqueiros distinguem-se dos demais por viverem do trabalho pesado, na lida com os animais como modo de sobrevivência, os feirantes voltam-se para o comércio de produtos variados. Por outro lado, os coveiros, também, sobrevivem de uma atividade árdua no cemitério, sendo configurados pela morte alheia.

Por outro lado, o cangaceiro Severino de Aracaju demonstra ser uma pessoa religiosa, de muita Fé em Padre Cícero e um tanto ingênuo (não desconfia das tramoias de João Grilo), mas isso não o impede de mandar executar a maioria das personagens da peça. Isso o põe na lista dos valentões nordestinos. Apesar de ser um homicida contumaz, Severino é absolvido por Cristo, sob alegação de que o assassinato dos seus pais, na infância, tornou-o um louco, assim como, deu-se com o seu comparsa.

Mas, há uma circunstância peculiar que distingue o cangaceiro das demais personagens. Trata-se da subversão ao sistema policial, social e econômico do cangaceiro, pois ele é um fora da lei que tira para si e para o seu bando os bens daqueles detentores do poder.

#### 4.5.1.6 Cômicos, Malandros e Falsos Valentões

Sem desmerecer os outros tipos já aludidos, os cômicos são muito interessantes e variados indo desde o bufão medieval até o mágico moderno. A listagem é extensa. Nesta, podemos incluir todas as personagens do *Bumba-meu-boi* e do *Mamulengo*. Entretanto, cuidaremos da apresentação daqueles que julgamos mais relevantes no contexto dessa tese.

Na *Donzela Joana*, temos várias figuras engraçadas. Do mamulengo, destacam-se: mestre Balula, Cassimicôco, João Redondo, Cabo 70. Do *Bumba-meu-boi*, sobressaem-se: mestre Barbeiro, mestre Mancêbarô, Vieirinha, Benedito etc. Cômicos e irônicos, ainda, os nomes aos doutores da lei, inquiridores da donzela Joana: Penico Branco (bumba), Queixada Mole, Cara de Rato, Veado Torto e Canção de Fogo (cordel).

A personagem João Redondo comparece, também, no *Auto de Natal*, de Clotilde Tavares. Ele é o capitão do *Mamulengo* que vem montado em uma besta (um empregado que lhe serve de transporte), numa atuação bastante hilária, demarcada pelo cômico de situação e de linguagem, sobretudo, pervertendo a seriedade do contexto natalino.

Uma dupla tipicamente destinada a fazer rir é João Grilo e Chicó do *Auto da Compadecida*. Amigos inseparáveis, os ajudantes de padeiro envolvem-se em uma série de trapagens, exceto no último ato. Dotados de uma linguagem popular e de comportamentos de grande efeito cômico, eles equiparam-se às figuras de Mateus e Bastião, do *Bumba-meu-boi*. O próprio Ariano Suassuna, em 1973, enfatiza este parentesco e sublinha a linhagem dos tipos para tanto

basta lançar uma vista sobre o ciclo heroico ou o ciclo cômico, satírico e picaresco – o ‘ciclo do herói sagaz’, como o mesmo Thiers Martins Moreira gosta de chamar. O ‘Pedro Quengo’ e o ‘João Grilo’ do Romanceiro, o ‘Benedito’ e ‘O Negro Preguiçoso’ do Mamulengo, o ‘Mateus e o Bastião’ do Bumba-meu-boi, são, todos, variantes do mesmo pícaro que herdamos da Literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os graciosos do Teatro de Calderón de la Barca ou Lope Vega. O Sancho Pança, do Dom Quixote, também é da mesma família. (SUASSUNA, 2008, p.177).

Remanescente da Tradição picaresca, João Grilo, por exemplo, chegou a nossa Literatura de cordel, sendo assimilado e recriado por Ariano Suassuna. Conforme dissemos, a personagem é um inteligente nordestino, ardiloso embusteiro. Apesar da marca psicológica, João Grilo é um tipo social. Na luta pela sobrevivência, ele – um típico nordestino pobre – vale-se de artimanhas e de mentiras em que caem os membros da igreja, os patrões, o major Antônio Moraes, Chicó e o Palhaço. Um bom exemplo disso é a cena do gato que descome dinheiro vendido à mulher do padeiro. João Grilo conta com Chicó para aplicar a burla na patroa. Para a demonstração do que o animal é capaz de produzir, Chicó é intimado pelo amigo a tirar os tostões, o que provoca riso no leitor. Vejamos:

João Grilo virando o gato para Chicó, com o rabo levantado

Tire aí, Chicó.  
Eu não, retire você.  
João Grilo  
Deixe de luxo, Chicó, em ciência tudo é natural.  
Chicó  
Pois se é natural, então tire.  
João Grilo  
Então tiro. (*Passa a mão no traseiro do gato e tira uma prata de cinco tostões.*).  
Está aí, cinco tostões que o gato lhe dá de presente.  
Mulher  
Muito obrigada, mas se você não se zanga eu quero ver de novo (SUASSUNA, 2005, p. 96).

João Grilo é um anti-herói, burlador das regras de condutas morais, religiosas e sociais. Porém, no curso das suas ações, a personagem, antes desejosa por vingança, enfrenta o diabo e intervém em favor de seus detratores que, por isso, vão para o purgatório. Com isso, João Grilo torna-se um herói às avessas cujos atos têm projeção coletiva. Vale dizer que esse fato afasta a personagem daquela concepção tradicional de trisckter.

Quanto a Chicó, trata-se de uma personagem “sem muita confiança”, no dizer de João Grilo, pois é um indivíduo medroso, covarde e também artiloso (Suassuna, 2005, p. 25). Como o amigo, ele é nordestino pobre e amarelo, também subjulgado e explorado pelo sistema social de que faz parte. Apesar do medo e da covardia, Chicó acaba por fazer o que João Grilo arquiteta. É o caso da gaita mágica que ele toca para a falsa ressuscitação de João Grilo, por forma de engabelarem e livrarem-se do cangaceiro Severino que os queria matar.

Talvez como forma de abrandar seus temores, Chicó inventa várias histórias em que surgem animais fantásticos personificados. Segundo João Grilo a Cristo, tais invenções do amigo são resultantes do sol intenso na sua cabeça. Contudo, o que o sustenta, além das artimanhas, é a sua Fé em Nossa Senhora, sendo especialmente provada pelo cumprimento de sua promessa de oferecer-lhe todo o dinheiro “conquistado” a ela, se João Grilo ressuscitasse.

Convém ressaltar que as duas figuras são moduladas a partir dos subgêneros cômico e burlesco, sem contudo, serem personagens genuinamente bufas.

Nessa mesma linha, podemos incluir o negro Benedito e o caminhoneiro Pedro, os irmãos Joaquim e Mateus de *A Pena e a Lei*. Astuciosos, traidores, invejosos, os dois primeiros unem forças para a conquista de Marieta. A princípio, eles são amigos, como João Grilo e Chicó, mas no decorrer das ações Pedro mostra-se mais inteligente do que Benedito e consegue lograr o amigo e reata o noivado com a moça. No caso de Joaquim e Mateus, Benedito é considerado esperto o suficiente para livrar Mateus da acusação de furto do

novilho do fazendeiro Vicentão Borrote. O negro engana tanto o fazendeiro quanto o cabo Rosinha, mas depois se vê enganado pelos dois irmãos que lhe mentiram sobre os fatos. Nos dois primeiros atos desta peça, os alvos centrais das burlas são Cabo Setenta, Vicentão e Benedito.

Ao contrário do cangaceiro que permanece com a sua conduta inalterada até o final da *Compadecida*, em *A Pena e Lei*, as personagens apresentadas como as mais fortes e valentes da cidade, ao primeiro sinal de uma “briga fatal”, arranjam uma estratégia para fugirem da situação opressora, o que configura a covardia. Cabo Rosinha, Vicentão Borrote e o negro Benedito são os exemplos mais bem conseguidos. Além da falsa valentia, o Cabo é corrupto e bastante autoritário; ao passo que Vicentão, é avarento e um patrão indigno e explorador; Benedito, por sua vez, é trapaceiro, astucioso, desonesto, mentiroso e traidor.

Pode-se ainda incluir no rol dos covardes, mas com certa cautela, o lavrador José, do *Auto de Maria Mestra* quanto ao fato de ele deixar Maria Mestra grávida para fugir da opressão trabalhista do coronel.

#### 4.5.1.7 Figuras circenses

O universo circense vem representado em dois autos: *da Compadecida* e *da Lapinha Mágica*. Se, no primeiro, é o Palhaço quem abre o pano de cena para apresentar o espetáculo, no último, temos o Mágico a cumprir a mesma função. Fora isso, as duas personagens ocupam papéis distintos.

Enquanto o Palhaço é o apresentador-comentarista dos três atos cênicos da peça, funcionando como anamorfose do autor, o Mágico encarna um dos anjos da anunciação. Somente, ao final *da Compadecida*, o Palhaço contracena com Chicó durante o enterro de João Grilo, em clara evidência ao seu perfil cômico e burlesco. Em uma cena hilária, o Palhaço foge acovardado deixando Chicó com o morto. Apesar de um pouco extensos os trechos, vale a pena considerá-los:

João Grilo, erguendo a cabeça para fora da rede

É, pobre de João agora, mas nesse instante vinha reclamando meu peso.

Chicó  
Você ouviu alguma coisa?

PALHAÇO  
Eu não.

CHICÓ

Pois eu ouvi direitinho a fala de João.

PALHAÇO

Ai, ai, ai, você já começa com suas histórias

JOÃO GRILO, com voz de alma

Um Padre-Nosso e uma Ave-Maria para essa alma que aqui pena!

[...]

PALHAÇO

Ai! Chicó, me acuda que é a alma de João!

[...]

PALHAÇO

Ai! Corre Chicó!

CHICÓ

E eu posso? Acho que minhas pernas caíram!

PALHAÇO

Então vá-se danar, porque eu vou! (SUASSUNA, 2005, p. 191-192).

#### 4.5.1.8 Medievais

O *Auto de Santo Antônio* apresenta duas figuras essencialmente vinculadas ao Teatro medieval: os bufões 1 e 2. Trata-se de um único exemplo em que a personagem bufa propriamente dita aparece no contexto nordestino. Na realidade, são os números que os definem entre uma cena e outra. Muito embora sejam chamados cômicos logo no início do auto, as personagens apresentam-se destituídas de traços tradicionais da bufonaria medieval. Antes elas têm a função de narradores sérios e não de tipos divertidos, tolos e grotescos. Essa rearticulação de comportamento deles muito provavelmente justifica-se pela seriedade do tema desenvolvido e pelo modelo escolhido para a construção da peça de teor sagrado.

A Bela Infanta é outra reconfiguração de uma personagem medieval. No *Auto das Portas do Céu*, à espera do seu cavaleiro que foi para a Guerra, ela mantém-se em sua pureza de espírito, Fé e dedicada aos afazeres domésticos. O trabalho de bordar durante a ausência do amado remete-nos para a cena de Penélope a tecer a mortalha de Ulisses, o que indubitavelmente é uma reminiscência do clássico grego cuja alegoria assenta-se no amor eterno, incondicional. Tal alegoria confirma-se quando a Bela Infanta é confrontada por um

estranho (o marido disfarçado) que a quer em troca de uma notícia sobre o marido. Indignada, ela, então chama os servos para protegê-la.

De maneira idêntica, podemos reunir o cavaleiro, o Imperador Carlos Magno e os dores pares de França, Ferrabrás no rol das personagens medievais remanejadas para o contexto contemporâneo. Entre elas, a que mais sofreu o impacto da transposição foi o cavaleiro, também, identificado, no *Auto das Portas do Céu*, como Flor do Dia – o mestre do reisado.

Da tradição medieva, vem também os padres, os sacerdotes, os frades, os sacristãos e bispos. Sendo o padre a figura mais comum nos autos nordestinos. Nas três peças selecionadas de Hermilo Borba Filho, os padres se fazem presentes. Em o *Auto da Mula-de-padre*, o sacerdote de uma pequena vila tem a jovem Mulata por sua concubina. Apesar do pecado, ele luta contra o desejo lascivo diante do santuário. Após a morte da amante, ele vem para benzer o corpo, num gesto de reconciliação com o seu sacerdócio, amor ao próximo e a Deus.

Em *O Bom Samaritano*, tem o padre capelão, chamado pelo Oficial para confessar Manuel de Tal. O que deveria ser sério torna-se cômico tendo em vista a transfiguração do padre militar em padre do Bumba-meu-boi, covarde e sem fé.

Por sua vez, em a *Donzela Joana*, surge o Padre Capelão que vem a chamado de João Redondo para confessar a donzela. Diferente dos demais, ele abençoa Joana e pede-lhe para fazer dos inimigos “bom molho de cabidela” (Filho, Hermilo, 2007, v.III, p. 47). Pelos modos e tipo de linguagem, o Capelão hermiliano resgata, em parte, aspectos característicos do oficial do *Bom Samaritano*, o que, sem dúvida, nos leva a compará-lo à personagem do *bumba-meu-boi*. No decorrer das cenas, outras figuras da Igreja entram em ação: Frei Recombelo, padres inquisidores, entre os quais dois bispos, representam o poder eclesiástico sobre a vida da sociedade. Ao contrário do que deveria acontecer, os padres são a encarnação do mal que dizem querer retirar de Joana.

Um tanto cômicos, mas embusteiros e corruptos são o Padre João e o Bispo do *Auto da Compadecida*. Os dois praticam simonia, são hipócritas e agem visando o interesse pessoal. Entretanto, Padre João é carismático, mais consciente de sua função sacerdotal. Isso se nota na hora de sua morte junto ao seu Superior pedindo-lhe que reze pelo seu assassino. O Bispo, por seu turno, é arrogante, autoritário e subserviente ao Major Antônio Moraes e o poder que ele representa.



Ao contrário dos dois, Padre Antônio de *A Pena e a Lei* é tipificado dentro daquilo que se espera moralmente de um servo da igreja. Ele exerce o papel de confessor dos fieis e, mesmo pressionado, guarda o segredo do que lhe disseram. Apesar disso, quando provocado por Vicentão, sendo tachado de velho, ele se mostra um pecador desbocado e vaidoso, pois reage com um insulto à mãe do fazendeiro, num gesto bastante cômico. Além de ser velho, o pároco é, também, surdo, o que leva as outras personagens a fazer galhofas às escondidas. No *Auto da Cobiça*, Padre Antônio é requisitado pelo Capitão Jesuino para confessar o boi “Estrela da Manhã” que está moribundo. Como em *A Pena e a Lei* é um sacerdote bem idoso. Contudo, apresenta-se como padre de reisado e crítico do trabalho do autor. Semelhante ao Padre João de o *Auto da Compadecida*, ele somente se decide atender ao pedido do Capitão, depois de saber o nome do animal, que o fez se lembrar do Secretário (suposto dono do bicho) – um “devoto” e fiel da Igreja. Além de interesseiro, Padre Antônio é um velhote assanhado que fala diretamente para o Capitão sobre seu interesse pelas meninas da fazenda. E que o serviço prestado ao garrote poderia ser compensado com elas. Tal predisposição comportamental leva-nos a compará-lo ao frade vicentino que leva consigo a moça Florença, após a morte.

#### 4.5.2 Alegóricas

Apesar de o maravilhoso ter se tornado uma categoria literária somente no século XVIII, “suas raízes” remontam à era “pré-cristã”(Le Goff, 1994, p.47). *A priori*, essa herança foi, de certa forma, aplacada pela Igreja Medieval durante os séculos V ao XI, conforme Jacques Le Goff (1994, p. 45-80) assegura em seu primeiro capítulo dedicado ao imaginário medieval. Na realidade, a cultura do maravilhoso é rejeitada e reprimida (até mesmo ocultada) tendo em vista as implicações ideológicas que esta herança pagã poderia gerar na sociedade da Alta Idade Média. Por outro lado, com o passar do tempo, o fenômeno irrompe “na cultura erudita” a partir do século XII, passando por um processo de domesticação e de recuperação pelos membros eclesiásticos (Le Goff, 1994, p. 48). Sem dúvida, mais tarde, o maravilhoso medieval torna-se um atributo estético de amplo espectro.

Importa salientar que a concepção do sobrenatural cristão é posto em relevo e em consonância com a realidade cotidiana sob “três domínios” que o historiador francês (1994, p. 49) define em: “*mirabilis, magicus e miraculosus*”. Com essa distinção semântica,

é possível pensar até que ponto um domínio prepondera na feição do maravilhoso medieval. Deste, Deus torna-se o centro, como o autor de todas as obras naturais e sobrenaturais. Neste ponto, é no milagre que o fenômeno do maravilhoso regulamenta-se. Porém, Le Goff (1994, p.50) adverte que, por trás dessa pretensa sistematização, há um intuito certo: o esvaziamento do maravilhoso, especialmente, aquele distante do cristianismo.

Alinhado no sistema do imaginário maravilhoso, de índole cristã, o Teatro medieval apropriou-se dos textos sacros, representou-os dentro das igrejas, depois rompeu os adros e ganhou as ruas e praças, dando mostra do poder divino através das várias personagens tiradas das fontes canônicas e apócrifas, sendo representadas em cenas vivamente postas às vistas do público. Desse modo, o mundo espiritual retratado nos autos e no Teatro profano com anjos, santos e diabos tentadores passa, então, a ser um veículo de conversão e de (re) temperamento da Fé cristã.

Seguindo esse traço característico, os autos natalinos, em específico, pautam-se nos mundos: transcendente e humano para compor personagens, temas e cenários. Nesse caso, as personagens bíblicas são difusas. Ligados diretamente ao Nascimento de Jesus, há sempre o casal sagrado (São José e a Virgem Maria) com o menino, no presépio. A imagem deles geralmente está envolta por uma aura de luz, de paz e de muita alegria. Por seu turno, São José quando não vem estatizado, surge às voltas de grande inquietação, sendo superada pela aparição do anjo. Tomado por uma enorme alegria, resignação e devoção a Deus, a personagem é, enfim, representada isoladamente ou na formação do presépio. O *Auto da Virgem*, por exemplo, São José aparece pensativo, sentado em um banquinho. Já, no *Auto da Lapinha Mágica*, ele somente é referenciado enquanto imagem inanimada de uma apresentação de um Mágico.

No que diz respeito à Virgem Maria, já tivemos oportunidade em outra ocasião de falar do culto a ela e ao Cristo-menino. Agora, limitar-nos-emos em sua representação simbólica que ora está atrelada ao Nascimento de Jesus, ora está vinculada a alguma graça por ela concedida. Na condição de mãe do Messias, ela vem como São José em forma estática ou emblemática por suas virtudes sagradas: mulher pura, angelical, doce, resignada, bondosa, fiel e devotada ao Senhor. Tais qualidades juntamente com outras: piedosa, misericordiosa, mãe intercessora, completam o retrato da Virgem Maria – a santa dos desvalidos, a quem podemos recorrer na hora da morte, Nossa Senhora, Compadecida.

Uma recriação inovadora de São José e da Virgem encontramos em o *Auto das Portas do Céu*. Após a formação do presépio, os dois executam uma marcha em forma de dança dentro da igreja ao ritmo do pastoril e do mamulengo.

Para o momento da Anunciação, o Anjo Gabriel é o interlocutor mais requisitado para dinamizar o ato com a Virgem e com São José. Quando o nome Gabriel não vem expresso, há sempre um anjo, ou dois ou mais a assumir o papel sagrado. A sua entrada é comumente marcada com música (coro, trombetas, clarinetas etc.)

Outra figura que marca presença nas peças, de modo episódico, é Santa Isabel. Suas ações concentram-se no decalque, quase puro, da figura bíblica.

Da mesma forma, vem os Reis Magos – Baltazar, Belchior e Gaspar –, ora figurados tradicionalmente como está no texto bíblico (*Auto da Virgem*) como reis afortunados do Oriente, ora estão travestidos em pastores da enxada (*Auto da Gamela*), ora em cangaceiros (*Auto de Maria Mestra*), ora em Mestres de alguma expressão cultural nordestina (*Auto de Natal*). Fora do contexto tradicional, os Reis magos são pessoas do povo, sendo mesmo chamados de Reis-Magros, no *Auto da Gamela*, e trazem presentes de acordo com a condição de vida econômica que apresentam.

Já os pastores são (re) configurados à luz da cultura nordestina quer pelo reisado, quer pelo presépio, quer pelo pastoril. Disso resulta, a presença desta personagem bíblica em peças como a *Donzela Joana* cujo assunto em nada tem a haver com a natividade ou em um auto como o da *Lapinha Mágica* em que a pastora (namoradeira, profana) faz par com um rapsodo no presépio. Outro exemplo desta transposição atualizada dos pastores encontramos em *O Bonequeiro Vitalino* em que os bonecos de mamulengo Judite e Mané Pé-de-Vento são convocados para representá-los em hora oportuna.

No que se refere aos autos em que os mistérios e a moralidade apresentam traços estéticos evidentes, as duas figuras mais recorrentes são Cristo (da Paixão ou do Juízo Final) e Nossa Senhora. Redimensionado para o tempo da Ditadura brasileira, o Cristo da Paixão pernambucano é Manuel de Tal, preso, torturado e condenado injustamente pelo sistema truculento do governo totalitário. Manuel é um divulgador das mazelas sociais, por isso é levado pelo Sargento e atado a um poste. Mesmo sendo vítima do desamor de todos os que assistem a sua agonia, ele não tem deles ódio ou qualquer sentimento de rancor.

Já o Cristo-juiz aparece no final do *Auto da Compadecida*. Trata-se de uma personagem atípica em relação à imagem popular de Jesus, pois é um negro a representar tal

papel, o que provoca espanto de todos e uma tirada cômica de João Grilo que “pensava ser o Senhor muito menos queimado” (Suassuna, 2005, p.148). A serenidade, a temperança, justiça, prudência são, entre outros, as virtudes demonstradas nas atitudes de Cristo. Na verdade, são representações alegóricas a balizar a cena final do auto contra os vícios das almas que serão apresentados pelo diabo.

Outro Cristo julgador encontramos em *A Pena e a Lei*. Agora, é o narrador-comentarista do Mamulengo quem faz a figuração da personagem, numa envolvimento ressignificada do Filho do homem que será novamente julgado. Após a recontextualização simbólica deste julgamento crístico, há outra reconfiguração imagética em que as demais personagens são levadas ao juízo final, promovida pela remissão alegórica dos seus pecados, conotada pelo encontro do humano com o divino, em reestabelecimento da Aliança com Deus. Cabe, então, a Cristo fazer o julgamento e proferir a sentença absolviória de todos.

Quanto à figura mariana, tem grande destaque Nossa Senhora ao entrar em cena para atender ao pedido de João Grilo, no *Auto da Compadecida*. Assim, com uma atitude apaziguadora, misericordiosa, intercessora, ela obtém do filho o perdão para João Grilo e a atenuação da pena para Padre João, Bispo, a Mulher do padeiro, o Padeiro, os quais são enviados para o Purgatório (sugestão de João).

É, também, a Virgem Mãe quem intercede por Maria em seu momento de desespero, operando um verdadeiro milagre em sua vida e na do marido, tirando-o do vício do álcool.

Ainda constituem personagens alegóricas, dois santos, muito populares no Nordeste: Padre Cícero e Santo Antônio. Se o primeiro é apenas invocado pelo nome nos momentos de aflição ou “aperreção” para usarmos uma linguagem tipicamente nordestina, Santo Antônio é o protagonista do auto de título homólogo. Os dois são considerados milagreiros. Santo Antônio é representado por sua resiliência, serenidade, amor a Deus, piedade com o próximo, dedicado aos “mistérios da teologia”, homem simples e um frade franciscano arrebatador de corações rebeldes e pecaminosos.

Fora da esfera do mundo bíblico, duas figuras monstruosas aparecem em dois textos: o gigante e o dragão.

Na perspectiva autêntica medieva, o *Auto das Portas do Céu* traz para a cena moderna um duelo entre Cravo Branco e o gigante, sendo o embate finalizado pelo cavaleiro

Flor do dia. Este não só mata gigantes, mas também dragões. Essa é a referência básica aludida do monstro.

No *Auto da Cobiça*, por sua vez, o Gigante Manuel é uma personagem retratada por sua maldade, considerada o terror do Capitão Jesuino, pois deseja lhe tomar o boi. Porém, o Gigante Manuel não atua, mas sim seu representante legal – o secretário.

Por outro lado, quando as almas de Taperoá chegam ao Tribunal das Almas (*Auto da Compadecida*), a primeira figura que lhes aparece é um demônio, à espreita, cujo mal cheiro é denunciado por João Grilo, dando um tom cômico à aquela situação. Na realidade, ele é um dos serviçais do Encourado – “o pai da mentira” que vem vestido a caráter como um vaqueiro, de acordo com “a crença do sertão” nordestino (Suassuna, 2005, p.140). Os dois contrapõe-se, pois o demônio não tem força expressiva de comando, sendo considerado pelo Encourado um imbecil. Diante do insulto, o demônio não reage em seu benefício, mas sim, procura se justificar. Isso nos leva a compreendê-lo como um ente alienado e subserviente ao patrão. Por sua vez, o Encourado é apresentado por Cristo como “um sujeito é meio espírita e tem mania de fazer mágica”, ao que confirma João Grilo chamando-o de “catimbozeiro” (Suassuna, 2005, p. 161). Além dessa caracterização, há uma série de vícios com que as demais almas definem o Encourado: crueldade, desrespeito por todos, covardia, medo de Deus e patifaria.

Outra figuração do diabo ocorre na disputa pela alma, num dos entremezes, do *Auto das Portas do Céu*. A passagem é bastante curta. Nela, o diabo embate-se com o anjo por uma alma bêbada. O Anjo Miguel desafia-o a tentar tirar-lhe a alma cativa, mas ele bate em retirada acovardado. Na peça, porém, não há preocupação com o contorno do perfil da personagem. A identificação dela vem atrelada ao nome diabo e nada mais.

Igualmente, o mesmo procedimento passa-se com o Anjo Miguel – arquetípico do Bem. Na cena do embate, dois traços identitários são delineados: a sua firmeza em cumprir os desígnios de Deus e o poder de aplacar o mal representado pelo diabo. Em a *Donzela Joana*, o anjo traveste-se de Santo Miguel – guerreiro pernambucano – e junto com Santa Catarina aparece à jovem Joana anunciando-lhe a chegada de sua transformação proposta pelo Rei dos Céus.

Seja como for, o diabo e o anjo é um par de opostos enquanto representações imaginárias e alegóricas do Mal e do Bem respectivamente, incrustadas no maravilhoso

cristão medieval, de ordem bíblica, apesar de o diabo ter sido transformado, em sentido autônomo, nas Escrituras “a partir do séc. IV a. C.” (MINOIS, 2003, p.18).

Importa salientar que os poucos casos em que o diabo aparece vivamente nos autos nordestinos deve-se ao fato de a maioria das obras sejam destinadas à celebração natalina. Evento cuja representação a figura do mal, quase sempre, é dispensada.

#### 4.6 Entre Músicas e Danças populares

Se voltarmos o nosso olhar para o Teatro europeu medieval, vemos que a música sacra está integrada nas representações. *A priori*, o canto dava o remate final, embora independente, dos dramas litúrgicos. Com o passar do tempo, a música instrumentada ou cantada torna-se presença recorrente nos palcos. O dramaturgo português, Gil Vicente, assimila esta convenção artístico-cênica e transpõe-na em consonância com sua época ao lado da dança, como vimos no segundo capítulo.

A música de natureza sacra também é fato recorrente no Teatro nordestino, como se vê nos, já aludidos, *Auto das Portas do Céu*, *O Menino da Paz*, de Paulo de Tarso Correia de Melo, *Auto da Lapinha Mágica* e sugerida no *Auto da Virgem*. No auto de Paulo de Tarso, adaptam-se trechos do *Magnificat* do Evangelho de São Lucas (1. 46-55), no encerramento do segundo ato cênico. Já, na *Lapinha Mágica*, sobressaem os louvores e o pedido de licença do *Pastoril* entoados por um coro, com a intromissão da expressão profana “SIM SALA BIN” (Silva, Luiz [19?]., p. 4). Por outro lado, no *Auto da Virgem* a música entoada pelo coro pode ser apenas presumida pelo conjunto de elementos a compor as cenas em que ela desenvolve-se, como por exemplo, a aparição dos anjos a tocarem suas trombetas e clarinetas, seguida da entrada da Virgem. Outro ponto a ressaltar é o fato de os cantos serem contextualizados num auto de milagre, portanto, mais propenso ao caráter sagrado e religioso. Em um dado momento da ação, a autora refere-se à execução de uma “música triunfal”, mas isso, por si só, não delimita o teor sacro de que a composição possa se imbuir. Por isso, é necessário entender o acompanhamento musical desse auto, especialmente, na sua relação integrativa com outros elementos técnico-compositivos.

Se levarmos em consideração que a incidência das composições musicais, bem como a presença de coreografias episódicas é traço estético ao longo de toda a obra vicentina, podemos inferir que se trata de algo marcante também das obras nordestinas. Porém, se, nas

peças vicentinas, há o predomínio de músicas e bailados da cultura popular europeia, especialmente, as portuguesas, nas nordestinas prevalecem as expressões artísticas da cultura popular da região. Independente disso, a interação entre as formas a exemplo do que podemos notar na *Copilaçam de Todalas obras* é um denominador comum entre os dois Teatros. No *Auto da Lapinha*, por exemplo, essa prerrogativa do influxo cultural é afirmada no início do prólogo. Nessa perspectiva, no *Auto da Compadecida*, a música vem associada à atividade circense, ou à aparição de Cristo e da Virgem, ou à ação do Encourado. Em *O Bonequeiro Vitalino* é justamente após a cantiga do cantador de feira que os vendedores travestem de bonecos do mamulengo. Há de se considerar, também, o toque de sinos da igreja a dar o remate final do auto. Por outro lado, o auto *A face feminina de Deus*, de Marize Castro<sup>94</sup> (2008, p.141), faz-se uma referência única a um “som incidental”, logo a seguir o Anjo Gabriel confirmar a Maria a graça de Deus; Já, no *Auto da Gamela*, há o predomínio das incelenças e de cantos lamentativos. Tais cantigas de sentinelas, ou de guarda, ou de benditos defuntos surgem no *Morte e Vida Severina*, como também no *Auto da Missa do Vaqueiro*, de Janduby Finizola da Cunha. Nesta peça, há uma série de expressões musicais – a maioria correlacionada com o rito da missa – cujos textos são readaptados no sentido de valorizar a cultura regional nordestina. Sequencialmente, as músicas são apresentadas por títulos, conforme se segue: repente, incelença (já dita), “guarda peito” (uma lamentação), “toada de gado”, “Jesus sertanejo” (prece cantada), “Kyrie” (prece cômica), “Glória” (louvor a Deus), “Credo” (prece cantada), “Ofertório”, “Santus” (pedido de benção), “Pai Nosso” (do sertão), “Comunhão”, “Canto da despedida”. Por sua vez, em *A Pena e a Lei*, temos as indicações referenciais de onde procedem os cantos: “algumas letras são populares e anônimas e outras do autor”. Entre elas, temos “‘solfas’ dos cantadores nordestinos” e o ‘terno’. Na peça, ainda, há o xaxado – dança originada no sertão pernambucano, predominantemente, característica entre os cangaceiros que viveram no século passado. Cheiroso e Cheirosa, bonecos, executam os passos, sendo depois acompanhados pelos demais personagens que, no interior do mamulengo, dançam e cantam. Por outro lado, em *O Bom Samaritano*, as canções funcionam como expedientes de ironia e de crítica ao sistema opressor da Ditadura Militar. Em o *Auto da Mula-de-Padre*, a dança macabra delinea os passos das beatas em torno da Mulata.

---

<sup>94</sup> A título de esclarecimento, optamos por citar apenas os nomes dos autores de algumas peças que são consideradas, exclusivamente, neste item.

Importa sublinhar que a pregnância de textos musicais e de danças nos autos nordestinos está intimamente correlacionada com os espetáculos do *Pastoril*, *Bumba-meu-boi*, *Mamulengo* e *Fandango*.

Quanto ao *Pastoril*, pode-se dizer que está presente em todas as peças natalinas, além de comparecer em outros tipos de textos. É assim na entrada do auto *Jesus de Natal*, de Moacyr Cirne, embora a última cena finalize-se com o forró; no auto *O Menino e os Reis*, de Nei Leandro Castro, os versos de abertura misturam desde o *Pastoril*, passando pelo *Fandango* e pelo *Bumba-meu-boi* até chegar à uma cantiga popular brasileira sobre a morte do boi; Em *Donzela Joana*, as pastoras entram dançando e cantando um *pastoril*. Nessa peça, o canto e a dança perpassa toda a peça ora ligada ao *Pastoril*, ora à cultura popular, ora ao *Mamulengo*. Dentro desta performance interativa entre música e dança, João Redondo é um dos destaques em a *Donzela Joana*, numa versão transmigrada do Teatro de bonecos para a ambientação pastoril. Por sua vez, no *Auto das Portas do Céu*, temos o canto do pastor e da pastora, seguidos por um coro de pastoras que dançam. O coro abre as primeiras cenas do auto, bem como perpassa a maioria das cenas. A música é de um conjunto de câmara, ou seja, tem caráter erudito. Em duas cenas, os textos musicais têm autoria definida, tais como: *Romaria*, de Antônio Madureira e *Per Singularis Te Deum Laudamus*, de Luiz Álvares Pinto ou sua origem apontada: “torés da tribo Xucurus” (Brito *et al*, 2000, p. 19). Uma cantiga do tipo trovadoresca (de amigo) também surge no auto. Quanto às coreografias, três são principais: a marcha, o baião gigante e a indígena. Na sexta- porta, o arcanjo Miguel, o diabo e a alma são identificados como músicos, cada um caracterizado por suas vozes, assim, respectivamente, temos o primeiro um tenor, o segundo, um baixo e o terceiro, um falsete (porém sem cantar). O último ato é praticamente representado ao canto do coro, já quase no fim, tambores repercutem para indicar uma tempestade. Como nos demais autos, a música é convocada para o remate final da peça.

No campo do *Bumba-meu-boi* e do *Fandango*, propriamente ditos, encontramos nos *Auto da Cobiça* e a *Barca da Paraíba*, de Altimar Pimentel os exemplos mais bem conseguidos da integração da arte musical e de passos de dança no dinamismo das ações. Entre os ritmos dançantes apresentados no primeiro auto (um *Bumba-meu-boi* autêntico), salientamos: o forte sapateado (ao som de música “apimentada” e as danças do boi e de roda (infantil). Há, ainda, de se assinalar o baiano enquanto música popular com que se executa o sapateado, além de outras performances. Vale frisar que o canto fecha o terceiro e último



ato da peça. Por outro lado, o segundo auto, *Barca da Paraíba* (um bailado – *Fandango* típico) orienta-se por músicas que vão desde canções diversificadas, passando pela “valsa”, pelo “cantoção” e pela “marcha”, até a intromissão do “bolero”, tendo como instrumentos de corda e de percussão – o “bandolim”, o “violão” e o “cavaquinho” respectivamente e o pandeiro. Na nota introdutória da edição de 1978, Pimentel (p. 7) enfatiza que o contexto musical da obra deve ser “eminentemente português em quase toda a linha melódica, baseando-se nas músicas próprias dos romances, xácaras e vilancicos”. Acresce, ainda, Altimar Pimentel (1978, p. 7, itálicos do autor) que “a coreografia desenvolvida pelos integrantes da Barca [...] tem como principais movimentos o *tombo*, a *voga* e a *contravoga*.”

## CONCLUSÃO

Antes de lançar qualquer acusação, é conveniente conhecer-se a realidade do nordeste, que vai da riqueza do folclore à situação em que se encontra o povo, face a problemas seculares, ainda sem solução. Existe um manancial dramático dos mais sugestivos, a ser glosado e erguido à contemplação universal pela arte.

Joel Pontes, 1990, p. 16

Ao definirmos o tema central de nossa investigação, partimos do pressuposto de que o Nordeste Brasileiro tem se projetado, desde o século XVI, um *locus* peculiar de transculturação de Tradições remotas. Nesse quadro, o Teatro Popular ganha destaque significativo no que respeita à assimilação, atualização e ressignificação do cânone bíblico quanto às representações dramáticas, sobretudo dos dois ciclos mais importantes: Natividade e Páscoa. Para modulá-los, o auto surge como estratégia estética da maioria absoluta das peças produzidas no país, nos dois últimos séculos. No entanto, há de ressalvar o deslocamento, quase sempre operado nos textos contemporâneos de modo particular, do temário religioso como pretextação de diferentes motivos e assuntos do cotidiano, permitindo a conformação sistemática de obras híbridas, com registro certo de autenticidade.

Com base nisso e na evolução dos estudos literários, no aparecimento de novas teorias e modelos de pesquisas em Literatura de Língua Portuguesa especialmente, empreendemos nossas pesquisas com o fim de revisitar o auto enquanto forma consagrada nos dramas medievais, mais tarde revitalizada e inovada por Gil Vicente, que nos chegou por vias transversas e variadas seja pelos cordeis embarcados em Portugal e desembarcados nas regiões litorâneas do país, seja pelas mãos dos Jesuítas, seja por mãos ignoradas e dispersas, tornando-se um modelo dramático genuíno das formas espetaculares do *Reisado* (ou *Folia de Reis*), do Pastoral, do *Bumba-meu-Boi*, do *Mamulengo* e do *Fandango*.

Nessa perspectiva, compreendemos o auto dentro de um panorama bastante amplo para demonstrá-lo um objeto de estudo relevante na Literatura dramática brasileira em sentido comparado com a portuguesa, naquilo que nos oferece de referencialidades histórica, cultural, literária, imaginária, religiosa, ideológica e, em alguns casos, até de

natureza político-social. Com efeito, fizemos um enquadramento geral, por meio do método histórico-descritivo, dos primeiros modelos do gênero na Idade Média com o Teatro religioso, observando os principais fatores desencadeantes de sua trajetória evolutiva em mistérios, milagres e moralidades até o aparecimento das farsas, das *sotties* e das comédias, dando conformação ao chamado teatro profano.

Nesse mesmo alinhamento metodológico, abordamos a dramaturgia de Gil Vicente, com foco prioritário nas matrizes textuais e modais compulsadas na *Copilaçam*, no intuito de enfatizar a retomada do auto medieval como ferramenta operativa de base para a criação de novas obras no século XVI.

É, nesse registro, que concebemos a “angustia ou ansiedade da influência” de que fala Harold Bloom (1991) entre os modelos artísticos consagrados pela Tradição e aqueles que vão se consolidando no decorrer das épocas em forma de Renovação. Os processos são variados, bem como os procedimentos adotados pelos escritores que vão desde a revitalização do passado estético em nova corporificação semântica, passando pela sua recusa direta (ruptura e descontinuidade), ou pela generalização da unicidade das obras anteriores, ou por sua redução até chegar ao desvio do direcionamento artístico. Todavia, nem sempre a volta ao passado é angustiante como Bloom preconiza. T.S. Eliot (1919), ao contrário, demonstra que os mestres predecessores e suas obras podem ser retomados numa atitude de entusiasmo valorativo dos novos escritores.

Nesta diretiva permanente de filiação estética e estilística entre os autores antigos e os modernos, existe um distanciamento e simultaneamente uma proximidade de caracteres que se dinamizam entre a Tradição e a Renovação a que nos referimos no capítulo 1. De fato, estar ligado a uma Tradição não impede a originalidade criativa de um autor em relação às obras literárias já realizadas pelos seus antecessores. Como assegura-nos ainda Harold Bloom (1991, p. 19), o influxo poético não “faz necessariamente poetas menos originais; frequentemente, fá-los mais originais, ainda que não necessariamente melhores”.

Isso, sem dúvida, deve-se a uma força dinâmica influente que perpassa a Tradição, propiciando o surgimento de diferentes contextos e co-textos literários. A resultante dessa força – propulsora e criadora exercida sobre novos modelos literários – configura-se em produções artísticas renovadas cuja originalidade estética é marcada pela inovação.

Frente a essas prerrogativas, nossa pesquisa procurou demonstrar os aspectos essenciais do Teatro Medieval e o modo com que se rearticulam dinamicamente, por meio do uso recorrente do auto nas peças e espetáculos do Teatro Popular do Nordeste Brasileiro. Porém, a transposição não se processa diretamente. Um dos fatores que contribuíram para esta espécie de “distanciamento” entre a fonte primária e as recriações deve-se ao fato de não ter havido no Brasil o tempo medieval, mas tão somente os reflexos de ordem ideológica, cultural e sobretudo religiosa com a implantação do cristianismo católico pelos colonizadores.

É exatamente, nessa diretriz abrangente e intemporal, que consideramos o auto, enquanto gênero dramático transmigrado para o Brasil ainda no século XVI, e que se fixou, de modo mais acentuado na Região do Nordeste, muito embora não haja documentação fidedigna que valide a transculturação do auto medieval e vicentino ao tempo dos descobrimentos, restando-nos, tão somente, o campo das hipóteses sinalizadas por investigações sérias, como a de Márcia Abreu e de Carlos Moura que, respectivamente, tratam das remessas de folhetos de cordel enviadas pela corte portuguesa e das representações (o teatro embarcado) realizado pelos europeus (em especial, os portugueses) dentro das embarcações vindas para o país.

Independente de testemunhos documentais exatos sobre a chegada do auto em território brasileiro, é fato inconteste a existência e a permanência da sua Tradição no decorrer do período quinhentista em atenção à pragmática da Companhia de Jesus. Resta provado que o Teatro de Catequese tem, no auto, a sua forma de expressão máxima, sendo Pe. José de Anchieta o seu principal cultivador.

No Capítulo 3, fizemos uma listagem (Quadro 1) com os títulos de peças de autoria do jesuíta em que o recurso ao auto do tipo medieval e vicentino é resgatado como meio mais viável e eficaz para aculturar o povo indígena e entre ele disseminar o dogmatismo católico, por conseguinte, inculcar o imaginário cristão com o propósito de disseminar, não só a Fé, mas também garantir o êxito da política da colonização implantada pela Coroa Lusitana. Com efeito, as representações de autos tornaram-se recursos importantíssimos no que respeita ao caráter religioso e doutrinário, bem como ao que refere-se à viabilidade do projeto expansionista, de cunho político e econômico.

Para atingir os fins objetivados, Pe. Anchieta tomou como ponto de partida a dramaturgia medieval. No entanto, ele bebeu de fontes já transculturadas na Península

Ibérica, seja aquelas provenientes do teatro vicentino, seja do espanhol por meio dos autos sacramentais. Disso resultaram mais de dez peças, de entre as quais o *Auto de São Lourenço* tem lugar de destaque.

Mas não bastava a Anchieta valer-se somente das Tradições europeias para cumprir seu desiderato, era preciso imprimir nos autos algo que fosse familiar particularmente aos indígenas. É, nesse campo, que o auto do jesuíta torna-se o princípio articulador de temas cristãos em franca oposição à realidade dos indígenas. Com o passar do tempo, o gênero mostra-se um arcabouço ideal para contrabalançar elementos culturais, linguísticos, imagéticos e artísticos. Ao fazer as adaptações necessárias, Pe. Anchieta cria uma produção de autos diferenciada daquela que já estava consagrada na Tradição Europeia, inaugurando a Literatura Brasileira. Portanto, desde o Teatro Jesuítico, o auto é incorporado na cultura brasileira, fixando-se primeiramente no Nordeste.

Com efeito, transcultura-se uma bacia multiforme e carregada de medievalidade mediante a inserção, a assimilação e a ressignificação de aspectos provenientes da cultura erudita e da popular. Partindo dessa premissa básica, priorizamos o nosso enfoque na Tradição Ibérica, principalmente, ao que respeita à recorrência ao Teatro Popular de Gil Vicente, aos Folhetos de cordel e ao Romanceiro.

Nesse sentido, no Capítulo 2, fizemos um breve sumário histórico-cultural do dramaturgo português no intuito de demonstrar a relevância do seu talento criativo cuja projeção literária transcende os limites da Península Ibérica, alcançando o Brasil, ainda no século XVI. Para tanto, traçamos um perfil biobliográfico de Gil Vicente, evidenciando algumas particularidades a envolver suas fortunas literária e crítica.

A princípio, demonstramos a impossibilidade de fugir aos lugares-comuns apontados pela Crítica em que se inserem o artista português e sua *Copilaçam*. Para além disso, reportamo-nos às categorias genológicas que foram retomadas do berço medieval pelo dramaturgo no sentido de compreendê-las, à luz da Literatura Comparada, como traços remanescentes no repertório dos autos, representados ou não, no espaço nordestino, a partir da década de 40, do século XX, e que são muito proeminentes nos processos compositivos de peças populares atuais.

Ao reconstruirmos o quadro dos “categoremas” gilvicentinos, constatamos que Gil Vicente é inovador, tendo em vista que se apoia nos pilares da tradição europeia como ponto de partida para forjar sua própria incursão na História Literária da Península Ibérica.

Não temos dúvida de que houve uma intenção deliberada do dramaturgo de mostrar o seu genial dom para criar textos teatrais quando, em 1502, fez e representou a *Visitação* para a corte manuelina.

Gil Vicente busca no auto salmantino o seu primeiro paradigma compositivo, no entanto, repete aquele modelo com diferença ao estabelecer o *Monólogo de um vaqueiro* para o qual as imagens arquetípicas dos pastores bíblicos confluem, num redimensionamento claro do mote religioso para acomodar outro de fundo histórico e social: o nascimento do príncipe Dom João III. Com isso, instala-se a novidade do auto vicentino, relativamente já distanciado dos seus predecessores.

Essa circunstância é demarcada pelo tipo de processo mimético adotado pelo dramaturgo ao compor, não só a sua primeira peça, mas também as demais. Referimo-nos especificadamente à *mimese* de processo que comparece ao longo da *Copilaçam* como via fundamental de recriação artística. Dessa forma, a escritura literária vicentina caracteriza-se por um emaranhado de discursos e interdiscursos anteriormente produzidos, com demarcado apego ao medievalismo, ainda que pela parodização carnalizante do mundo oficial.

Consideramos essa singularidade criativa a razão principal da carreira exitosa de Gil Vicente na Corte portuguesa, desde a *Visitação* até a *Floresta d' Enganos*. A novidade do projeto vicentino reside justamente na adoção de um sistema dramaturgicamente consagrado nos palcos europeus que, paulatinamente, é dessacralizado por via da criatividade individual.

Sob esse prisma, a *Copilaçam*, vista na sua macrotextualidade, encerra uma intencionalidade deliberada de Gil Vicente em criar um teatro próprio e consciente. Nele, o auto ganha nova roupagem, a partir do contraponto de duas componentes essenciais: sátira e lirismo. Por essa interceção modal, redimensionam-se as Tradições naquilo em que resguardam de estético e de ético, proporcionando um encontro de contraste relativo entre o mundo palaciano e o popular. Com isso, o convencional, o cerimonioso, o sério esbarram-se na festa carnavalesca da ruptura de paradigmas em que o riso ganha espaço social e carisma do público cortês, muito embora seja este o alvo favorito da sátira mordaz do dramaturgo.

Para compreendermos melhor e mais aprofundamente o binômio popular e convencional na *Copilaçam* e a incidência desta dicotomia nas peças nordestinas, valemo-nos dos estudos de Mikhail Bakhtin feitos na obra de François Rabelais sobre a cultura popular.

Importa, portanto, ressaltarmos que, pela teoria de Bakhtin, estabelece-se uma aproximação entre o carnaval e a carnavalização e desta com a paródia. A associação entre essas duas últimas categorias eleva o estatuto da paródia para além do puro valor retórico e estilístico que a limitava, excedendo assim o seu conceito semântico e funcional. Como princípio de carnavalização, a paródia torna-se uma forma discursiva de inversão, da contradição e do deslocamento da realidade, da ordem preestabelecida, de valores etc, dando azo ao Tempo Alegre, demarcado pelo riso a predominar sobretudo nos ritos, nas festas, nas cerimônias e em espetáculos populares não-oficiais. Nessa dimensão, o mundo passa a ser visto sob a ótica da renovação e da contestação. Assim, duas vias de concepção de mundo surgem opostas: a séria e a carnavalesca.

Vimos que, descontado, o aspecto negativo da paródia como instrumento de ironia e de ridicularização de obras alheias, Linda Hutcheon traz uma novidade teórica sobre o assunto. Nessa concepção pós-moderna, a paródia é considerada um procedimento retórico e literário ambivalente que pode promover o diálogo entre o presente e o passado. Sob esse ponto de vista, a canadense evoca o entrelaçamento dos “impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais” (1985, p. 146).

Nessa dimensão entre o tradicional e inovador, enquadrámos Gil Vicente, pois ele bebe na fonte do Teatro Medieval Europeu e dela retém matrizes variadas para construir seu *Livro das Obras*. Se os primeiros referenciais estéticos que lhe serviram de base foram espanhóis, dos quais Juan Del Encina e Lucas Fernández fornecem os elementos essenciais do auto pastoril e, mais tarde, Torres Naharro inspira-lhe a comédia, as demais formas são de origem francesa. Destas, Gil Vicente compulsa a moralidade alegórica, a farsa, os mistérios, a *sottie* e o milagre.

A apropriação dos pastoris, dos gêneros e da cultura popular medievais remete o dramaturgo para um passado histórico-cultural modelar. No entanto, há um afastamento desta mesma Tradição, quando Gil Vicente renova as matrizes textuais e estéticas até então existentes. Isso não implica, contudo, a desconstrução do modelo, mas sua readaptação artística ainda que a finalidade do novo texto seja, por vezes, a de carnavalizar o referencial de suporte criativo. Ainda assim, a referência estética mantém-se enquanto potência compositiva, que pode ser convocada a qualquer tempo.

Com este direcionamento compositivo, Gil Vicente empreende o seu projeto artístico realizado em mais de trinta e cinco anos consecutivos, resultando em cerca de

cinquenta peças destinadas sobretudo para o entretenimento e doutrinação de um público bastante específico: a princípio, a corte manuelina; depois, a joanina. Isso, por si só, explica o fato de as representações vicentinas, apesar da inovação, estarem condicionadas por determinados padrões retóricos e literários de sua época. Portanto, a revisitação e o reordenamento matricial denotados nas peças vicentinas seguem o chamado *decoro*. Todavia, o gênio vicentino consegue ir além do pensamento aristocrático, não se limitando a sua reprodução e promove um reordenamento renovado do que estava consagrado em termos de convencionalismo ético, moral e religioso, alterando significativamente a imagem cristalizada da sociedade portuguesa e seu *status quo*.

Consabidamente, as criações de Gil Vicente engendraram produções de outros dramaturgos de sua época. Entre alguns nomes: Baltazar Dias, António Chiado e António Prestes destacam-se como cultores mediatos da Tradição vicentina. Por essa razão, surgiu uma polêmica até hoje insolúvel entre os críticos do Teatro Popular Lusitano sobre a propriedade designativa de uma Escola Vicentina, tal como foi preconizada por Teófilo Braga, que buscava essencialmente preencher vazios da história do Teatro português. Enquanto uma vertente crítica apresenta argumentos refutando a continuidade sequencial daquela Tradição, posto que dizem ser “impossível” identificar uma base metódica comum, muito menos ideológica entre o teatro vicentino e seus possíveis discípulos; outra parte da crítica defende a existência de lastro vicentino e invoca sobretudo o emprego de motes, de estruturas similares.

Sob o enfoque dessa segunda vertente, concebemos a plêiade brasileira. Apesar de não podermos falar em discípulos vicentinos diretos no caso brasileiro, sob o ponto de vista do estabelecimento de uma corrente literária, reconhecemos a presença indelével de algumas marcas literárias próprias de Gil Vicente nas composições da maioria dos autos nacionais.

*Ipsa facto*, defendemos que os escritores brasileiros, especialmente, os integrados no TPN valem-se da Tradição medieval e vicentina como procedimentos formais na criação de suas peças teatrais. Mais de noventa e nove por cento das obras inventariadas (Quadros 1, 2, 3 e 4) resguardam no auto sua formatação primordial, seguida depois pela farsa e pela comédia. Indistintamente, os processos de transposição dos elementos tradicionais não são diretos e absolutos e dependem da finalidade e da circunstância de representação de cada peça. Disso resulta, uma variedade de textos em termos de forma e



conteúdo, sempre em consonância com o tipo de arte dramática adotado individualmente, mas sem perder de vista as regras de *decoro* predominantes em cada região, estado ou cidade.

Nesse alinhamento, constatamos que a primeira reconfiguração do auto, no século XX, a contemplar a Tradição portuguesa deve-se à Cecília Meireles com o seu *O Menino Atrasado*: uma peça natalina feita sob encomenda, em 1946, tendo como característica predominante a carnavalesco do Nascimento de Cristo. No entanto, a publicação textual somente foi possibilitada em 1966.

O segundo marco indicativo da retomada do auto como estrutura modelar deu-se em 1948, com Hermilo Borba Filho, ao criar o *Auto da Mula-de-Padre*. Verificamos tratar-se de uma proposta metateatral de incentivo à criação dramática, pensada pelo palmarense na condução do ensino de seus alunos para fazerem teatro, utilizando-se daquilo que era mais operativo e mais simples em termos de paradigma compositivo: a Tradição dramática medieval. Com essa iniciativa pioneira, Hermilo demarca a introdução daquele gênero no TEP, onde era diretor. Por conseguinte, o auto passa a ser, gradativamente, a fonte criativa popular mais recorrente nas produções feitas em Pernambuco.

Um ano depois, Ariano Suassuna é o primeiro “discípulo” a seguir a orientação do “mestre” Hermilo. O paraibano compõe o *Auto de João da Cruz*. Entretanto, o uso do auto não fica restrito aos nordestinos. No ano de 1951, o paulista Haroldo de Campos e o mineiro Nilo de Freitas Bruzzi aventuram-se no gênero, respectivamente, com os autos: *do Possesso* e de *Nossa Senhora de Vitória: Vitória no século XVI*.

Apesar dessa manifestação do auto em outras localidades brasileiras, Pernambuco torna-se o seu *locus amenus* de notória expressividade estética, quando, em 1955, Ariano Suassuna escreve o *Auto da Compadecida* e o inscreve em um festival de teatro, ganhando o primeiro lugar. A excelente repercussão dessa peça no âmbito nacional, sem dúvida, favorece a receptividade do público quanto ao modelo adotado. Isso, de alguma forma, impulsiona a criação de vários textos, dentre os quais, destacamos *A Pena e lei*, de 1959.

Entre 1954 e 1955, embora distanciado da arte teatral, outro filho do Nordeste, o poeta João Cabral de Melo Neto escreve a pedido de Maria Clara Machado, o seu *Morte e Vida Severina: um auto de Natal pernambucano*. Apesar de a peça não corresponder aos objetivos daquela diretora de espetáculos, sendo o texto recusado para a representação, em 1966, veio a surpresa do Prêmio de Melhor Autor Vivo, no Festival Universitário de Teatro,

após a encenação do auto no Théâtre des Nations, de Paris. Da França, a peça percorreu Portugal: Lisboa, Coimbra e Porto. Mas, antes disso, deu-se a primeira representação da peça no cenário brasileiro, realizada pelo Teatro da Pontífica da Universidade Católica de São Paulo (TUCA). Com isso, o *Auto de Natal pernambucano* repercute satisfatoriamente tornando-se um marco na História da Literatura Brasileira como já havia ocorrido com o *Auto da Compadecida*. O escritor, porém, somente volta à Tradição do auto, dezesseis anos após a consagração de *Morte e Vida Severina*, com o *Auto do Frade*, no qual a morte aparece como recurso temático.

A partir de tais iniciativas, verificamos que o auto empreende sua trajetória e repercute no Brasil, integrando-se numa compósita produção de mais de cem peças, de cariz popular, onde se percebe a sua interação com outros registros modais, como a narrativa folclórica, o cordel, o romanceiro, a farsa, a comédia, a sátira e o lirismo. Dentro desse quadro maior, o Nordeste surge em primeiro plano, sendo os autos alí constituídos ainda demarcados, particularmente, por outras morfologias teatrais de âmbito regional: o *Reisado*, o *Pastoril*, o *Bumba-meu-boi*, o *Mamulengo* e o *Fandango*.

Constatamos ainda que esta peculiaridade literária da imbricação estética e, também, semântica dos autos nacionais configura um traço estilístico muito importante e peculiar dos dramaturgos brasileiros. No que respeita aos nordestinos, os projetos poéticos são, em boa parte, definidos justamentente pela inserção de elementos composicionais dos espetáculos populares associados a outros vetores estéticos. Nesse alinhamento de natureza estético-estilístico, Pernambuco corresponde ao Estado onde mais se notam peças bastantes híbridas.

É claro que esse mecanismo complica e dificulta a análise genológica, mas não compromete seriamente a identificação dos fios estéticos utilizados na tessitura dos enredos das peças. Assim, o mistério, seja de orientação pascal ou natalina, surge como a primeira via de recorrência da Tradição medieval religiosa, seguido pela moralidade e, por último, pelo milagre. No campo, do teatro profano, a farsa ocupa lugar expressivo, mas sua funcionalidade está diretamente atrelada ao auto de fundo moral e alegórico.

Observadas as questões gerais, impõem-se agora conclusões mais detalhadas do que o conjunto das quinze peças apreciadas apresenta de rastros essenciais e comuns da Tradição do auto medieval e vicentino no panorama do Teatro Popular do Nordeste Brasileiro.

O primeiro denominador comum constatado na cadeia produtiva de peças teatrais brasileiras é a adoção massiva do termo *auto*, quer nos títulos, quer nos subtítulos. Entretanto, verificamos que, por mais óbvio que pareça, a simples presença da palavra *auto* atribuída aos textos não nos permite, de início, afirmar em que medida a força literária e cultural do gênero comparece como um influxo transculturado em nossos textos.

Nesse sentido, a questão é muito mais complexa do que se possa imaginar, pois o nome *auto*, por si só, é genérico e muito abrangente, como esclarecemos no Capítulo 1. Além disso, é muito comum a compresença de outros modelos genológicos numa mesma peça, o que dificulta o reconhecimento formal direto e exclusivo do *auto* propriamente dito enquanto única forma estruturante. *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna é um exemplo bastante expressivo desse dinamismo modal. Para denominar a sua obra, o referido autor atribui-lhe vários designativos: “o maior espetáculo músico-teatral do universo”; “presépio de hilaridade teatral”; “grande tragicomédia lírico-pastoril”; “drama tragicômico em três atos”; “farsa de moralidade”; “Auto da Virtude da Esperança”; “maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada [...]” (SUASSUNA, 2005, p.12-13).

Essa e outras condicionantes analíticas levaram-nos a verificar outras coordenadas estruturais que nos permitissem sustentar e comprovar nossa tese. No caso, constamos a incidência da alegoria, em especial, aquela sistematizada na constituição de determinadas personagens cujas figuras encarnam o virtuosismo cristão ou a sua ausência. Assim, o registro alegórico, observado nos autos nordestinos especialmente, é demarcado pela contradição. Por conseguinte, prevalecem os pares dicotômicos: a vida e a morte, o pecado e o sagrado, o velho e o novo, o homem e Deus, o homem e a mulher, além de várias outras. Trata-se, portanto, do uso recorrente de um recurso literário como estratégia de representação simbólica e dramática daquele mundo espiritual *versus* o mundo material, forjado pela Igreja, no imaginário coletivo, no período da Idade Média. Mundo cujas imagens são reconsteladas em feixes complexos que se encontram latentes no psiquismo popular e cultural brasileiros.

Como vimos, a alegoria foi compulsada pelo Teatro medieval, sobretudo nas moralidades, enquanto instrumento facilitador da doutrinação moral dos espectadores, tendo em vista que, através dela, corporificavam-se duas forças antagônicas: o Bem e o Mal, num embate secular entre Deus e o Diabo. Disso também se valeu Gil Vicente cujo exemplo mais expressivo encontramos no *Auto da Alma*.

No âmbito nordestino, conforme nossas análises demonstram, a alegoria surge, em maior ou menor grau, em praticamente todas as obras. O primeiro texto a dar vivacidade ao trajeto alegórico daquele confronto axiológico é o *Auto da Mula-de-Padre*. Nele, uma Mulata – figura tipicamente brasileira – protagoniza a maldição impingida à mulher pecadora que se envolve amorosamente com algum sacerdote. Com efeito, a moralidade é convocada para dar forma a um tema de fundo moral e religioso cujo lastro está vinculado à Tradição Ibérica, ao mesmo tempo que se integra nas lendas do folclore brasileiro.

Entretanto, o pecado feminino excede aquela versão primordial, pois, além do pároco daquela cidadezinha, a moça envolve-se também com um negro. O triângulo amoroso consustancia ainda mais a luxúria, numa alegoria clara da lascívia humana. Ao que tudo indica na sequência das cenas, a maldição quebra-se, anulando-se, por completo, a sua potência efetiva quando, numa noite, a Mulata – na sua forma equina – é violentamente castigada, pelo negro ciumento. Entretanto, cabe às Beatas garantir o desfecho macabro ao empreenderem, em ritmo frenético e feroz, um balé em torno da Mulata desfigurada.

Nesse aspecto, o *Auto da Mula-de-Padre* alegoriza a condenação sumária de uma pecadora, porém opera-se uma subversão do preceito moralizante e religioso, uma vez que a mulher punida, na verdade, era também uma assombração. Nem por isso, o trajeto alegórico deixa de ser relevante para a formalização da moralidade hermiliana. É justamente pela representação da Mulata, enquanto encarnação do pecado, do mal e da luxúria, em contraposição direta ao Padre – modelo medieval da Igreja cujos valores encontram-se ameaçados pela corrupção da carne, da sensualidade humana, que é possível constatar o jogo sarcástico e doutrinal do texto.

Nesse contexto, as Beatas surgem como ponto de equilíbrio entre o nefasto e o sagrado. São as anciãs que reestabelecem a ordem das coisas e da Igreja diante do caos imposto pelas investidas da Mulata-Assombração, tendo em vista que o Padre, embora representante dos pilares morais e cristãos, sucumbe aos encantamentos da moça. Por isso e só por isso, temos a representação alegórica das Beatas enquanto baluartes do Bem, já que podem ser consideradas as vigilantes assíduas na condução dos passos dos bons cristãos no caminho de Deus, ainda que elas próprias fugissem desse mesmo rumo. Não se pode esquecer que elas são figuras ambivalentes e contraditórias, tendo em vista que representam também a Morte ao executarem o balé macabro, impedindo a tentativa de salvação da Mulata.

Desse modo, verificamos que a alegoria não comparece na peça aleatoriamente. Para corporificá-la, Borba Filho vale-se daquele expediente formal de que falamos a pouco, estabelecendo um jogo muito interessante de contrastes em que o par axiológico Bem *versus* Mal tem lugar demarcado nas figuras da Mulata e do Padre, sendo desdobrado nas imagens das Beatas, da Igreja, do Negro, da noite, da luz do dia etc.

Com efeito, podemos afirmar que a alegoria é, no *Auto da Mula-de-Padre*, um recurso fundamental para dar expressão à moralidade “às avessas”, desenvolvida por Borba Filho. No caso, a finalidade precípua da peça é criticar a vulnerabilidade humana, diante do apelo sexual, independentemente de condições e valores religiosos. Por conseguinte, notamos que há uma sobreposição cultural da força da Tradição religiosa sobre o Ser humano. Por isso, a Mulata foi punida ao ser amaldiçoada, tornando-se a Mula-de-Padre. Para não haver recaídas do Pároco, a Morte comparece como último recurso para pôr fim ao pecado instituído no interior do espaço sagrado. Ou seja, os valores cristãos prevalecem alegoricamente.

Ao ser privada de entrar na Igreja pelas Beatas e alí obter do Padre a misericórdia divina, talvez em confissão e, conseqüentemente, uma chance de absolvição de seus pecados, a Mulata representa simbolicamente o Mal que assola o mundo, cujo fim é a própria morte, assegurada pelo balé das fiéis Beatas. Vale lembrar que a assombração da Mula-de-Padre aterrorizava não só a Igreja, mas também a todos daquela cidadezinha do interior nordestino. Portanto, o fim trágico dado à Mulata alegoriza a supremacia do Bem sobre o Mal. Conseqüentemente, prevalece o poder de Deus desdobrado alegoricamente e imageticamente nas personagens do Padre e das Beatas e na Igreja.

Na construção do percurso alegórico adotado por Borba Filho, o balé tem grande relevância imagético-simbólica. Por ele, ressemantizam-se os elementos fundamentais do espetáculo medieval da *Dança da Morte*. Cabem às Beatas, a execução do rito macabro em que a Morte personifica-se. Esta contracena com a Mulata, envolvendo-a num ritmo alucinante e pavoroso, levando-a, de modo violento, a compor o seu séquito. Na realidade, dançar com a Morte configura a alegoria da punição exemplar à jovem transgressora dos preceitos cristãos, quando seduz o padre.

Notamos que Borba Filho não efetiva uma transposição cabal daquela Tradição espetacular para o seu auto. Isso reside no fato de não haver condicionamento direto da peça hermiana ao princípio diretor daquela dança medieval, pois apenas a Mulata participa

involuntariamente daquele torturoso balé e a única personagem a sucumbir-se à queda fatal. O horror da cena é alçando tanto pelo movimento das bailarinas, como bichos ferozes a atacarem suas presas, quanto pela desfiguração da jovem Mulata cuja imagem é assustadora: metade equina e metade mulher.

Nesse caso, a dança e alegoria constituem as coordenadas principais do auto hermiliano em que a moralidade sobressai-se como gênero transculturado, carnavalizado, na medida em que comparece como arcabouço morfológico para uma ressemantização da lenda medieval, de cariz essencialmente moral e religioso, mas integrada à cultura folclórica brasileira, o que nos permite reconhecer a originalidade da criação estética do palmarense.

Notamos que Borba Filho, assim como vários outros nomes nordestinos, procura adaptar os recursos disponibilizados pela Tradição, conforme a exigência textual e a finalidade da representação. Assim, não é estranha a presença da alegoria, por exemplo, num mistério ou num milagre. É o que verificamos no *Bom Samaritano*, na *Donzela Joana*, no *Auto de Maria Mestra*, na *Pena e a Lei*, no *Morte e Vida Severina*, na *Gamela*, no *Bonequeiro Vitalino*, na *Lapinha Mágica*, no *Portas do Ceú* etc.

Em todos os textos investigados, percebemos que os trajetos alegóricos encaminham-se para um mesmo objetivo, qual seja, o de representar o triunfo do Bem sobre o Mal. A pervivência, portanto, da alegoria nas peças nordestinas vem, quase sempre, atrelada à moralidade, enquanto veículo simbólico de persuasão e doutrinação moral. Entretanto, encontram-se-a como traço marcante, ligada a outros registros modais. Essa particularidade repousa no uso do imbricamento de recursos diversos.

Nesse ponto, podemos estabelecer uma relação de proximidade e semelhança entre as obras vicentinas e as nordestinas. Tanto num acervo quanto no outro, predominam peças híbridas em que o medieval, o moderno e o contemporâneo integram-se numa conjugação de formas e conteúdos, observando-se, é claro, a intencionalidade e o gosto estético de cada escritor ou escritora, o que, em muito, favorece uma diversidade de autos bastantes originais.

Esse modo imbricado de composição dramática, seja no Teatro vicentino, seja no brasileiro, conjugado com outros fatores, torna ainda mais complexa a tarefa de reconhecer e validar os rastros genológicos e temáticos do auto medieval em seus caracteres fundamentais.

Por isso, além do trajeto alegórico, preliminarmente delineado na primeira peça avaliada, encaminhamos nossos esforços na direção de outras pistas inequívocas daquele gênero no contexto nordestino. É o caso, por exemplo, de mais duas peças do palmarense, Borba Filho: *O Bom Samaritano* e *A Donzela Joana*.

Logo, na leitura de sondagem, percebemos de imediato a ausência do sintagma auto a compor os referidos títulos. Apesar disso, a primeira pista está concentrada nos próprios títulos. Todavia, o critério de análise deixa de ser formal, adquirindo um caráter subjetivo, posto que nos apoiamos na inferência temática. De tal sorte que, somente pela via intertextual, podemos constatar os primeiros indícios da presença da Tradição. Estes permitem o reconhecimento de duas histórias consagradas: uma bíblica e a outra histórica e ficcional. Nelas, o tema religioso emerge, sendo moldado a partir, justamente, de um trajeto alegórico e imagético do maravilhoso cristão em contraste com aspectos recorrentes do mundo material em que prevalecem os vícios humanos. Para dar contorno aos temas e aos subtemas, Borba Filho apoia-se novamente no auto imbricado. Todavia, se em *O Bom Samaritano*, o mistério tem lugar expressivo, porém intuído nas imagens alegóricas de Manuel de Tal e do Ateu, em *A Donzela Joana*, a forma basilar é o milagre, perspectivado nas imagens de Santa Catarina e São Miguel. Convém lembrar que Borba Filho convoca ainda para as cenas de *O Bom Samaritano* e de *A Donzela Joana* elementos essenciais de dois espetáculos nordestinos, respectivamente, do *Bumba-meu-boi* e do *Pastoril pernambucanos*.

Para tal compreensão, vale a pena retomar os textos. Em *O Bom Samaritano*, Borba Filho recontextualiza a parábola bíblica, homóloga ao título da peça, na figura de um ateu que vem salvar do calvário Manuel de Tal – um ativista político preso pelo Regime Militar. Ao buscar os últimos momentos da vida de Cristo para o roteiro de sua composição, o palmarense recorre a dois modos genológicos fundamentais: ao mistério e à moralidade político-doutrinal. O resgate modal opera-se, principalmente, pela via da construção de personagens-tipo (político, dama caridosa, padre capelão, sargento e coronel) e alegóricas (Ateu e Manuel de Tal), bem como pelo ensinamento moral da solidariedade e pela desconstrução simbólica do poder opressor da Ditadura. Além disso, o auto é ainda reconfigurado na linha lúdica e estética do *Bumba-meu-boi*, na medida em que a cena do padre confessando a figura fantástica do morto-carregando-o-vivo é adaptada de acordo com o motivo central da peça: o julgamento e morte de Manuel de Tal.

A inversão e a ironia são duas prerrogativas retórico-simbólicas desse mistério, tendo em vista que a crucificação antecede ao juízo e ao veredicto condenatório. O Cristo é socorrido por um ateu, enquanto o padre capelão, um falso cristão, é uma personagem farsesca e muito cômica. Portanto, trata-se de um auto carnavalizado, híbrido em que mistério, moralidade, *Bumba-meu-boi* fundem-se e confundem-se como balizadores e atualizadores do tema bíblico: a Parábola do *Bom Samaritano* contada pelo próprio Cristo à multidão que o seguia.

Em *A Donzela Joana*, o medievalismo é notado inicialmente pela referência do título à jovem Jeanne D'Arc. Trata-se, na realidade, de uma releitura abrasileirada da história da donzela francesa que se tornou líder do exército francês durante a Guerra dos Cem anos na luta contra os ingleses. No processo de recriação dramática, a historiografia nacional e a cultura popular fornecem os nomes e as manifestações espetaculares que auxiliam na estruturação da peça. Nesse dinamismo, Joana apresenta-se como uma pastora do cordão encarnado do *Pastoril* pernambucano. Com o canto pastoril inicial, a personagem confirma o amor fiel a Deus, na figura de Cristo. Santa Catarina e São Miguel aparecem-lhe e revelam-lhe a sua sina na defesa de Olinda sitiada. Essa circunstância cênica introduz o milagre enquanto base genológica. Contudo, o desenvolvimento do gênero não é propiciado pelos santos referidos, mas pela própria história de Joana – canonizada em 1920, pelo papa Bento XV. Durante a cena final, a santificação da personagem é possibilitada via simbolismo alegórico quando ela, após o longo processo inquisitorial que a sentenciou à morte na fogueira, aparece num carro de boi ao lado de Santa Catarina e São Miguel.

Num procedimento de inversão do sério para o jocoso, Hermilo põe a dançar todas as personagens ao ritmo do frevo. Com isso, além de outros aspectos, tais quais a comicidade de algumas personagens (João Redondo, Mestre Balula, por exemplo) e de algumas situações (a fuga de Quitéria), bem como o entrelaçamento de elementos do pastoril, do *bumba* e do *mamulego*, o dramaturgo lança mão de um suporte medieval: a carnavalização como via dessacralizadora daquele que seria o seu modelo compositivo: o milagre.

Se Hermilo não parece ter uma preocupação em nominar suas obras em autos, o mesmo não se observa em Ariano Suassuna. Deste autor, encontramos duas peças em cujos títulos a palavra auto define o resgate inequívoco daquela matriz medieval, a saber: *Auto de*



*João da Cruz e Auto da Compadecia*. No rol compositivo de Ariano, ainda se inclui *A Pena e a Lei*, subtitulada em *Auto da Virtude da Esperança*.

Vale esclarecer que o *Auto de João da Cruz* não foi contemplado, nessa investigação, tendo em conta que, embora tenha sido encenado uma vez em 1958 por um grupo amador reficence, a versão escrita chegou ao mercado editorial, muito recentemente, com a publicação de o *Teatro Completo*, reunido por Carlos Newton Júnior. No entanto, já é possível anteciper a incursão da respectiva obra nos rastros da Tradição do auto. Trata-se de uma rearticulação contemporânea de, pelo menos duas histórias: Fausto, de Goethe e a História do Estudante que vendeu a alma ao diabo, do cordel. Portanto, pode-se dizer em brevíssima nota que o referido auto segue a linha do imbricamento de temas, formas e linguagens como se notará nas duas peças selecionadas do dramaturgo para o tratamento crítico-hermenêutico.

Consideremos, pois, o *Auto da Compadecida*. Essa peça divide-se em três partes, diferenciando-se daquele tipo de auto medieval em que a ação decorre em um único ato. Mas isso não significa o disvirtuamento estético do modelo por completo a ponto de comprometer a sua essência formal. Na verdade, Suassuna remaneja os aspectos necessários à formatação e atualização reconfigurada do Juízo Final, tendo por fio diretivo o cordel.

Pela boca de um Palhaço, que abre todas as cenas, o tema medieval é transposto para o palco nordestino. Trata-se, como a personagem declara, de um exercício de moralidade. Isso, por si só, sinaliza a orientação do auto em termos de modalização. Desse modo, se o juízo é motivo corrente dos mistérios, a consequência cristã dele para a alma (absolvição ou condenação) remete para o campo da moralidade. Todavia, se considerarmos a evocação de Nossa Senhora por João Grilo quando este se encontra no Tribunal das Almas e a intercessão misericordiosa dela em favor de todas as personagens a serem julgadas, perceberemos o milagre. Apesar de não estar formalmente delimitado no contexto da peça, é pelo milagre da Compadecida que o pecador João Grilo tem a oportunidade de se livrar do diabo, do purgatório e, de quebra, retornar à vida em Taperoa, mesmo tendo passado pela morte e pelo julgamento final. Aliás, no seu caso, provisório.

Em síntese, no *Auto da Compadecida*, Suassuna dinamiza o auto em termos de abrangência completa dos três gêneros do Teatro religioso. Além desse emaranhado genológico, o dramaturgo convoca ainda da Tradição medieva, a farsa. A partir desta coordenada estruturante, são constituídos os dois primeiros atos da peça em que prevalecem

os embustes praticados pelos malandros João Grilo e Chicó em desfavor de todas as personagens, indo do Bispo ao Cangaceiro.

Na elaboração do trajeto farsesco, o dramaturgo paraibano entrecruza fontes diversas, indo da literatura de cordel, passando pela Tradição ibérica em que figuras e motivos vicentinos são resgatados, até chegar à cultura dos espetáculos nordestinos. Para alcançar seu desiderato, Suassuna reconfigura os conteúdos das histórias do cordel e do juízo medieval e vicentino e ressemantiza-os à luz do imaginário contemporâneo e nordestino, bem como altera circunstâncias de tempo e incrementa a figuração de personagens, criando uma verdadeira obra-prima.

Nessa processualidade criativa, do cordel, Suassuna compulsa dois exemplos. O primeiro retoma *O testamento e o enterro do cachorro*. O segundo, *A história do cavalo que defecava dinheiro*. Com as duas narrativas poéticas, a farsa passa a integrar o auto de modo complexo e adquire a qualidade de entremez.

No primeiro ato, João Grilo e Chicó protagonizam uma série de peripécias cujo engano mobilizam praticamente todo elenco. Nesse domínio, o dramaturgo reproveita outras coordenadas modais: o cômico, o burlesco e grotesco. Na verdade, opera-se uma confluência dos gêneros e subgêneros como reenquadramentos estéticos da Tradição para o Teatro Contemporâneo Brasileiro.

Não restam dúvidas de que essa reelaboração das fontes matriciais por Ariano Suassuna, num processo complexo de imbricamento entre gêneros, figuras, temáticas, regimes imaginários etc , de algum modo, tem em Gil Vicente um paradigma favorável e seguro, assim como já notamos também em Hermilo Borba Filho.

Como nos assegurou o próprio Ariano Suassuna, o universo vicentino fazia parte de suas leituras, de suas criações, chegando ao ponto de ele dar o título ao *Auto da Compadecida* em homenagem ao dramaturgo português. Nesse ponto, Suassuna confirma o que, não só apresenta o *Auto da Compadecida*, mas também outros de seus textos em cujos arcações evidenciam-se recursos formais e temáticos desenvolvidos na *Copilaçam*.

Desse repertório vicentino, Ariano recupera e ressemantiza o Juízo Final representado nos *Autos das Barcas do Inferno, do Purgatório, da Glória*. O tema é resgatado por seus vários elementos caracterizadores em que se destacam a divisão do mundo entre transcendente e terreno; a figuração alegórica do Diabo, do Cristo, da Virgem, do Tribunal celeste, do embate entre o bem e o mal, desdobrado em vários pares opostos, tais como: o

religioso e o profano, a culpa e o arrependimento, o pecado e o perdão, a mulher pecadora e a angelical, o homem e Deus, Deus e o Diabo, Céu e o Inferno etc.

Por esse processo de retomada, percebemos o trabalho criativo do dramaturgo paraibano ao rearticular a temática medieval pelo viés vicentino à medida que reúne as almas das três *Barcas* numa só história.

Quando o Cristo nordestino intervém diretamente na absolvição do cangaceiro Severino de Aracaju e seu comparsa, sob a alegação de suas loucuras, Ariano vale-se daquela imagem maravilhosa do Cristo vicentino da *Barca da Glória* ao fazer o resgate dos membros da Igreja e da nobreza (do Papa ao Conde) em seu batel santo.

Ainda, nesse quadro absolvitório do pecador pela sua loucura ou parvoíce, podemos relacionar a cena do anjo da *Barca do Inferno* quando o anjo absolve Joane por sua condição de parvo, apesar de não conduzi-lo de imediato para a barca santa. Assim, a loucura isenta de qualquer penalidade aqueles que vivem no mundo desorientado e cheio de atrocidades. Nesta mesma proporção misericordiosa de encarar a loucura de Joane, a inocência infantil é tomada quando o anjo vicentino leva o menino na *Barca do Purgatório*. Deste mundo intermédio entre o céu e inferno, de expiação de culpas, ficam o lavrador, Marta Gil, o Pastor e a Pastora.

De igual modo, o *Auto da Compadecida* estabelece, não uma praia purgatória, mas um espaço para o qual devem seguir o sacristão, o padre João, o Bispo, o padeiro e a sua esposa. A intervenção continua divina, porém no lugar do anjo surge Nossa Senhora – a *Compadecida* que pede ao filho em favor de todas as almas ali julgadas naquele Tribunal sagrado.

Outra proximidade do *Auto da Compadecida* com produção de Gil Vicente repousa na configuração feminina enquanto símbolo do pecado, do adultério. Referimo-nos especificamente à Mulher do Padeiro. Nela, fundem-se as imagens de Constância, do *Auto da Índia* e *Inês Pereira*, do auto de mesmo nome. Através destas personagens farsescas, Gil Vicente põe em articulação o adultério, reabilitando o arquétipo da Eva decaída, por conseguinte, do pecado original.

Seguindo o mesmo sistema de rearticulação estética e temática, Ariano representa a Mulher do padeiro. Ela engana o marido e os vários amantes naquele estilo farsesco tradicional vicentino. No entanto, o dramaturgo brasileiro circunscreve sua personagem na burguesia do interior pernambucano, como uma figura muito ambiociosa e

cômica. Além disso, a circunstância do adultério não é o motivo central da peça, mas um dos muitos pecados que passarão pelo crivo do juízo feito por Cristo, pelo diabo e por Nossa Senhora. Pelos pecados cometidos, a Mulher do Padeiro deveria ser, segundo a tradição medieval e vicentina, condenada sumariamente ao Inferno. Todavia, Ariano opta pela novidade e põe em curso o arrependimento da pecadora antes, porém, da própria morte e a de seu marido. Esse fato é o argumento de defesa da Compadecida junto a Cristo, alcançando para aquela pecadora a atenuação da pena. Por algum tempo, ela ficará no purgatório até expulgar completamente a sua culpa. Com efeito, a mulher pecadora que, em Gil Vicente, não tinha o benemérito do perdão divino, sobretudo se o pecado estivesse relacionado ao adultério, alcança em Ariano a sua graça, o que demonstra muito mais uma inovação estética, mas uma mudança no contexto social e cultural no modo de reconhecer a figura feminina, fora do preconceito e imposição machista.

Ainda da Tradição ibérica, o escritor recria a imagem do pícaro, sobretudo na personagem João Grilo que usa de sua esperteza e inteligência para sobreviver as agruras do sertão e todas as mazelas advindas da desigualdade social e da seca, como por exemplo, a fome e a exploração. Ainda que, num grau relativamente menor, Chicó é o seu comparsa que se mostra covarde, mentiroso e, também, astucioso e trambiqueiro. A dupla apresenta traços das personagens dos negros Mateus e Benedito do *Bumba-meu-boi*.

É, exatamente, nessa linha picaresca que Benedito e Pedro, outra dupla dramática de Suassuna, figuram na centralidade de *A Pena e a Lei*. Benedito é um negro astucioso, invejoso e trapaceiro. Para conquistar a negra Marieta – prostituta local –, ele usa de vários ardis com o fim de afastar dela outros pretendentes, sobretudo o Delegado Cabo Setenta ou Rosinha, o fazendeiro e valentão, Vicente, vulgo Borrote. Pedro é o seu companheiro na aplicação de burlas, saindo no final, o mais ardiloso de todos eles juntamente com Marieta. Neste ponto, a dupla – Benedito e Pedro – difere-se de João Grilo e Chicó, posto que se estes dois últimos estão juntos antes e depois da morte e seguem suas vidas numa grande e profunda amizade, Pedro mostra-se um traidor de Benedito, pois já era ex-noivo de Marieta e aproveitou-se do “amigo” para reconquistá-la.

Por esta sistemática, a farsa é reaproveitada por Ariano Suassuna como se deu no *Auto da Compadecida* em interação com o auto. Além das matrizes adotadas anteriormente pelo escritor, notamos traços do teatro espanhol e do italiano. Nesta fusão de modalidades, além de estilos diversos, o mamulengo é requisitado como eixo norteador do

*Auto da virtude e da esperança*, assim subtitulada *a Pena e a Lei*. Enquanto o Teatro de bonecos perpassa toda a peça em articulação com o auto tradicional, com a farsa isso acontece apenas nos dois primeiros atos. Durante o desenrolar dos fatos, os bonecos passam por um processo de humanização, sem, no entanto, ficarem completamente humanos.

De forma semelhante ao *Auto da Compadecida*, *a Pena e a Lei* tem seu enredo baseado em histórias já existentes. A novidade centra-se naquilo que chamados de *mimese* de processo, uma vez que o modelo anterior é recriado, dando origem a obra nova. O auto divide-se em três atos. As marionetes Cheiroso e Cheirosa apresentam o espetáculo, imprimindo desde o início os traços cômico, burlesco e grotesco. Pela boca dos dois, instaura-se a farsa, a princípio relacionada com a “inconveniência de ter coragem” e a seguir com o furto de um novilho. Nos dois contextos, Benedito centraliza a maioria das ações. Se no primeiro ato, ele vale-se de todos os expedientes farsescos para merecer o amor de Marieta, no segundo, ele é convocado por Mateus para livrar Joaquim – seu irmão, da acusação de furto do garrote de propriedade de Vicentão. Em contrapartida, no terceiro e último ato (o auto da virtude da esperança), a morte de todas as personagens, fora a dos fantoches apresentadores, circuncreve a temática com que se desdobrarão as últimas cenas. Estas tratam do julgamento final de todos, inclusive com novo sacrifício de Cristo – representado por Cheiroso. Nesta dimensão teológica, o mistério da paixão reconfigura-se paralelamente a outro mistério o do juízo final dos homens. Todavia, a comicidade, o realismo grotesco consubstanciado pelas descrições físicas dos corpos dilacerados, o deboche com que todos tratam o Cristo- Cheiroso etc, subvertem a seriedade do gênero, dando lugar ao riso e ao profano.

Mas não podemos deixar de considerar que, nos três atos, além do divertimento, *a Pena e a Lei* traz lições moralizantes no sentido que reedita semântica e simbolicamente valores religiosos, morais e sociais. Na esfera da Tradição cristã, Marieta encarna o pecado original, sendo a mulher sedutora que leva o homem à ruína. Como a mulher do padeiro, ela é a figura arquetípica da Eva pecadora. A prostituição é o pecado e não mais o adultério. Por outro lado, o segundo ato gira em torno de uma transgressão contra o mandamento bíblico: o furto, apesar de o caso ter sido solucionado de modo nada ortodoxo e fora dos preceitos da justiça divina. Na verdade, este episódio é uma alegoria da justiça humana frente à exploração social. Já o efeito moral do terceiro ato reside no fato de o homem, mesmo com todos os seus defeitos e vícios, pode ter um verdadeiro encontro com Deus e redimir-se

diante dele. Trata-se, portanto, da alegoria da morte e salvação. Nesse contexto, entrevemos o fio condutor da moralidade de cunho crítico, político e doutrinal.

Quanto ao modelo de auto imbricado, merece ainda destaque o *Auto das Portas do Céu*. Seus autores, Ronaldo Brito, Everardo Norões e Francisco Lima, consideram-no uma “ópera popular”.

Nesta composição teatral, o medievalismo é notável começando pelo título seja na retomada do auto como modalidade estética, seja na referência bíblica das portas do céu. Outro traço marcante deve-se ao espaço da representação. Seguindo a Tradição medieval, o interior da igreja é o palco e cenário da peça. Mas as reminiscências não param por aí. Ressignificado pelo *Reisado* e pelo *Mamulengo*, o auto natalino estrutura-se com as figuras do Mestre e do Contra-Mestre do reisado e pela formação do Presépio animado. Em contrapartida, o auto de cavalaria, também, adquire seu contorno com a entrada do cavaleiro, o enfrentamento com dragões e o gigante, depois pelo reencontro com a Bela Infanta. Valendo-se do intertexto da xácara portuguesa, os autores do *Portas do Céu*, mais uma vez promovem um intrincado entrelaçamento entre os diversos gêneros adotados na produção do auto. É o que acontece em dois outros entremezes. Em um vemos a moralidade alegórica representada pelo embate entre o arcanjo São Miguel e o Diabo por uma alma, pecadora inveterada. Já, no outro, na sétima e última porta do céu, o remate fica ao encargo do mistério da Paixão no sentido que revitaliza a noite de endoenças na figura de um velho bom samaritano. Todavia, a morte não é consubstanciada na personagem, mas simbolizada por imagens diurnas: as trevas, as pancadas das portas da igreja e seu fechamento brusco.

A fusão que se opera ao nível formal e temático é possibilitada pela junção dos quadros cênicos divididos em sete entremezes ou sete portas. Além disso, as duas personagens do reisado, estabelecem a ligação entre os discursos dramatizados.

No percurso da Tradição dramática do auto, também, inserimos João Cabral quando cria o *Morte e Vida Severina*. Como nos diz o subtítulo, trata-se de um auto natalino pernambucano. Contudo, o dramaturgo inverte desde o título o sentido natural das coisas e do próprio auto e começa-o pela ritualística da morte e não da vida.

Entre as matrizes compulsadas e entrelaçadas por João Cabral, temos o romanceiro ibérico, o pastoril pernambucano e o teatro de Gil Vicente. Ressalvamos que o romance catalão – *O Comte Arnau* – embora apontado pelo próprio escritor e ratificado por Marly de Oliveira como texto homenageado no episódio Irmãos das Almas, não se configura

uma base intertextual da peça cabralina a não ser pelo viés temático em que a morte marca as duas obras. Também, não podemos atestar a filiação do enterro na rede ao folclore castelhano, mas sim a um traço cultural muito próprio no Nordeste, sobretudo quando o defunto é de classe social menos favorecida.

Tendo a morte como ponto de partida dramático, João Cabral desenvolve a história – uma espécie de *via crucis* – do retirante Severino que é confrontado com a morte por onde passa, chegando ao auge do desespero e idealizar o suicídio como melhor saída para solucionar sua condição quase indigente. Nesse contexto, percebemos alguns traços do espetáculo medieval espanhol da dança da morte, tais como: a certeza da finitude para todos, o discurso profético e libertador para a alma e o lavrador – uma das personagens medievais.

Em contrapartida, a dimensão natalina configura-se a partir da inserção da figura arquetipal de José, desdobrada na imagem de Seu José – o Mestre Carpina – por forma a impedir simbolicamente a morte premeditada de Severino. Antes, porém, os nomes dos pais de Severino: Maria e Zacarias remetem-nos para duas figuras simbólicas do Nascimento de Jesus, embora insertos em outro contexto. Com efeito, o mistério cabralino instaura-se dentro de um processo de recontextualização paródica da tradição bíblica, tomada de empréstimo pelo Teatro religioso medieval e vicentino e pelo pastoril pernambucano. Neste sentido, vemos a anunciação feita por uma mulher do mocambo, depois segue a formação do presépio com a reconfiguração dos pastores e dos reis nos amigos e vizinhos de Seu José, visitantes do menino, as ciganas do Egito – profetizas do seu futuro, bem como os presentes a ele oferecidos.

É interessante ressaltar que a peça de João Cabral não é a única a explorar o tema da morte junto com o nascimento. No *Auto da Gamela*, os baianos Carlos Leite e Esehias Lima fazem um texto surpreendente neste sentido. A princípio, a estrutura formal – proveniente do imbricamento do teatro medieval, do vicentino e do pastoril, leva-nos a crer que estamos diante de um mistério natalino, com todos os elementos tradicionais: a anunciação dos pastores da enxada, o nascimento de um menino – chamado de Cristo do sertão, a profetização do futuro em maneira de sonho da mãe catingueira e a oferenda dos presentes. No entanto, a criança nasce doente, não resiste e morre, sendo o corpo depositado na gamela – a manjedoura que o acolheu na hora de sua chegada ao mundo. Redimensionado o tema da vida para a morte, outra forma de auto impõe-se ainda que os autores não sigam o modelo cabalmente. Estamos falando do mistério da Paixão, uma vez que, no plano geral,

recupera-se a história de Cristo desde o seu nascimento, passando pelo sofrimento da morte, até a sua ascensão aos céus. No *Auto da Gamela*, representa-se o nascimento de Francisco – o Cristo catingueiro, sendo anunciado por pastores, sofre com dores de barriga brava e morre logo a seguir. No seu ritual fúnebre, há os lamentejos de todos, inclusive da mãe caatingueira, que acompanham o corpo em procissão, depois disso os anjos recebem o menino no céu, com grande festa.

Altimar Pimentel é outro dramaturgo a desenvolver em um auto de natal o tema da morte. Assim como fizeram os demais autores, o paraibano opta pelo emaranhado dos elementos técnico-compositivos e de vários assuntos e escreve o seu *Auto de Maria Mestra* em que percebemos traços do mistério, da *Lapinha (Pastoril)* e do *Bumba-meu-boi*.

Desde logo, as figuras dos pastores bíblicos são alegorizadas por camponeses, que revelam o mistério da promessa divina na vida de Jesus concebida pela Virgem Maria. A partir disso, o auto de Natal pode ser compreendido como modalidade estética norteadora. Nesse sentido, além dos camponeses pastores, há a ressemantização do casal santo na figura de Maria Mestra e José, ambos lavradores de algodão; pelo nascimento do menino, pelo canto de Natal e da Lapinha, pela referência ao boi de reis e, finalmente, pela formação da Lapinha e a visitação dos cangaceiros ao filho de Maria Mestra.

Muito embora, o Natal seja o motivo do auto, a morte de Mestre Lucas configura uma sátira social contra a exploração que os trabalhadores rurais enfrentam, sobretudo nas mãos de indivíduos poderosos, como o coronel da fazenda em que o Mestre era agregado.

Ao colocar o corpo do Mestre Lucas no mesmo ambiente em que as pastoras formam a Lapinha e o menino é adorado e presenteado, Altimar Pimentel alegoriza a vida e a morte, o sagrado e o profano, o sério e o festivo.

Na realidade, este procedimento inabitual de resgatar para o ambiente pastoril, naturalmente, alegre e festivo, um episódio fúnebre demonstra uma tendência dos dramaturgos nordestinos de carnavalizar o que está preestabelecido na sociedade e, também, na arte dramática.

Além disso, Altimar operacionaliza outras subversões importantes que alteram o tradicional mistério natalino. Nesse aspecto, vemos a alteração do sentido do momento bíblico quando, logo na primeira jornada, o nascimento do filho de Maria Mestra é considerado um motivo de tristeza coletiva. Os arquétipos da Virgem Maria e de José são recuperados nas imagens de Maria Mestra e José – dois lavradores de algodão que não



constituem uma família. Ele abandona-a grávida. Na condição de mãe solteira, Maria Mestra segue sua sina, juntamente com o filho recém-nascido, na companhia dos “magos” cangaceiros. Outra subversão deve-se aos cantos de Natal e da Lapinha que, além de serem recuperados no sentido tradicional, prestam-se à exaltação de Mestre Lucas, com seu boi e de dona Mariana. Trata-se, portanto, de um enaltecimento metateatral, uma vez que as duas personagens assumem, neste caso, as representações simbólicas do *Bumba-meu-boi* e do *Pastoril*.

Dentro do princípio do entrecruzamento, Moacy Cirne é mais um nome a compor a listagem dos produtores dramaturgicos nordestinos. Na composição do seu auto *Jesus de Natal*, ele reúne as Tradições católica ocidental e a nordestina, em especial, a potiguar, com elementos da cultura erudita e popular. Um narrador próximo do vicentino faz o anúncio da representação.

Na referida peça, a narrativa bíblica é transposta para uma ambientação piscatória, conservando a condição humilde de Maria e José. Ela é rendeira e ele um pescador. Apesar de viverem com grandes dificuldades, eles esperam pelo nascimento do primeiro filho. No complemento deste quadro, Sant’Ana é apenas referida, ao passo que Isabel entra em cena a queixar-se de sua pobreza e do tamanho de sua casa em Macaíba para receber a prima Maria. Também, é convocada para a ação a figura de Herodes que vem redimensionado na personagem Herondino cujo desejo é matar todas as crianças. Na representação dos reis magos, surgem no contexto do auto três desconhecidos a fazerem a visitação ao menino.

Do conjunto de peças inventariado, *Jesus de Natal* apresenta a estrutura mais simples do ponto de vista técnico-compositivo, podendo ser enquadrado como um mistério. No entanto, é inegável a reconfiguração da história do nascimento de Jesus a partir de caracteres e personagens da cultura nordestina.

Outro registro do mistério temos em o *Auto da Lapinha Mágica*, de Luiz Gutemberg. Neste, o aproveitamento da cultura teatral medieval faz-se em vários segmentos: pelo título, pelo cenário adotado – uma carceraria de caminhão posta em praça pública –, pelo presépio e pelas personagens tiradas da Bíblia.

Pelas ações do Mágico Petito, aquela Tradição é redimensionada para o circo, pois o evento solene e sagrado do Nascimento decorre de um truque de magia. Neste ponto, carnaliza-se o sagrado, integrando-o ao espaço profano. Assim, usando o abracadabra

“Sim Sala Bim, Uno, Dos, Três”, a lapinha é formada no interior da carroceria. Nela, encontram-se o casal santo, o menino e uma pastora profana e um rapsodo tocador de flauta de bambu. Os reis fazem a visita convencional e oferecem seus presentes, mas num procedimento inverso à anunciação acontece depois de tudo isso com o surgimento do Anjo Gabriel e do Mágico transfigurado em anjo. Feita a adoração e desejada a paz à humanidade, o mistério finaliza-se em parte.

Dessa forma, usando do recurso metatetral, Luiz Gutemberg da Silva põe na boca de suas personagens o tema natalino e daquele presépio mágico. Tudo desenvolve-se de forma indireta, pois as cenas prestam-se a críticas dos descompassos do mundo. Na realidade, o autor mescla o mistério natalino com a sátira política e social. No seu encerramento, porém, retoma-se o espírito do Natal com as personagens voltando ao presépio sob a direção do Mágico.

Se o *Auto da Lapinha Mágica* articula-se a Tradição do auto com a do circo, por sua vez, lançando mão do teatro do *Mamulengo*, Jurema Penna põe em ação o seu auto de Natal, intitulado de *O Bonequeiro Vitalino* (ou nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças), para o qual convergem, também, o *Bumba-meu-boi* e o *Pastoril*, ainda que estes espetáculos sejam recuperados através de alguns caracteres esparsos.

Vale dizer que, embora o *Mamulengo* seja o fio condutor da peça, os bonecos somente ganham vida após o fechamento dos pregões da feira iniciada no primeiro quadro. Recorrendo à metatetralidade, a autora insere-os no contexto do segundo quadro ao recontar na voz do cantador a história do bonequeiro Vitalino cujo desejo era formar um presépio com seus bonecos de barro. Nessa condição, as personagens assumem seus papéis e preparam o ambiente para o Natal. Finalizados os preparativos, o presépio ganha vida com figuras humanizadas.

Na elaboração da cena, surgem imbricados a maioria dos arquétipos exarados pelos Evangelhos de São Mateus e de São Lucas. Com efeito, temos Maria e José, o Anjo, os pastores, os reis Baltazar, Belchior e Gaspar, além da estrela, do boi e do estábulo, a compõem o *Presépio do Mamulengo de Vitalino*. Com efeito, o auto de Natal de Jurema Penna redimensiona a Tradição religiosa para a cultura nordestina e metaforiza a realização do sonho do bonequeiro Vitalino, uma vez que após as celebrações no Presépio, as personagens voltam a ocupar seus lugares como bonecos inanimados.

Assim como Jurema Penna, Clotilde Tavares vale-se do *Mamulengo* como princípio estético diretivo do seu *Auto de Natal*. Para dar forma e dinamismo à história do Nascimento de Jesus, a autora cria um sistema dramático com dez cenas, as quais são subdivididas em movimentos, obedecendo cada uma a uma numeração de acordo com o desenvolvimento cênico, incluindo o prólogo – cena 1. O Teatro de bonecos configura-se pela atuação de cinco bonecos: um feminino e quatro masculinos.

A princípio, a representação natalina fica relegada a segundo plano, pois tudo gira à volta da boneca Etelvina que, sem o consentimento paterno, foi assistir ao espetáculo. Neste aspecto, as cenas dão lugar à comicidade própria do Teatro de bonecos, sobretudo pela intervenção cênica do Capitão João Redondo, montado em uma besta.

Mas, ainda no contexto do prólogo, o mistério natalino começa a ser revelado pelo boneco Baltazar que faz referências aos mitos da Anunciação, do Nascimento e da Visitação da Virgem à Isabel, bem como explica aos amigos Etelvina e Gregório e, por conseguinte, ao público espectador o significado do termo auto, conferindo à Tradição teatral sua autorreferencialidade estética.

Por outro lado, ao fim do prólogo, temos a reabilitação do gênero medieval, advinda do resgate das palavras da primeira carta de São Paulo em que se alegoriza o *logos* divino: o verbo encarnado. É interessante notar que a escritora volta ao passado anterior à vinda de Cristo, para depois relevá-lo na plenitude da Graça enquanto o verbo de Deus.

É, nesse sentido, que o auto de Natal constitui-se primeiramente na voz do narrador que canta “o coco da anunciação”. Depois, com a encenação da Virgem e do Anjo, pelas preces cantadas, pela visita de Maria a Isabel, pela figuração de Herodes, pelo lamento de Raquel, pela visitação de Baltazar, Belquior e Gaspar e pelos cantos de louvação e de saudação. Mas, seguindo a tendência, já observada nos demais autores, Clotilde Tavares encerra o episódio mítico-religioso de forma totalmente carnalizada a partir da transposição cultural operada na imagem dos reis magos, que vêm metaforizados nas figuras representativas das manifestações culturais nordestinas.

Em suma, vista em sua globalidade, a forma do auto consubstancia praticamente todas as peças coligadas no inventário, incluindo aquelas cujos títulos e subtítulos não contemplam o termo medieval. O uso deste não é aleatório e vem condicionado ao tipo de tema a ser trabalhado em cada obra, que, por sua vez, está intimamente relacionado com a finalidade representacional. Disso resulta, a maior expressividade do mistério natalino em

relação às moralidades. Quanto ao milagre, a situação modifica-se por completo, pois quase não temos peças nesta vertente genológica. Por isso, preferimos tratá-la em separado e pontualmente em dois autos: o *da Virgem* e o *de Santo Antônio*, fora *A Donzela Joana*. Nos três casos, os títulos já sugerem aquela tradição teatral religiosa.

No *Auto da Virgem*, a historiografia da Virgem Maria é recontada em um cenário sobrenatural. Para isso, Maria Natividade Cortez serve-se dos mitos da natividade, Pascal e da Assunção de Nossa Senhora. Esta é a protagonista dos eventos juntamente com o Anjo Gabriel. São José, também, é posto em cena, da mesma forma que os dois anjos trombeteiros.

Paralelamente à trajetória da vida da Virgem, outra narrativa é instaurada para fundamentar o milagre. Embora as novas personagens Maria e José remetam para o casal arquétipo, na reconstrução imagética deles opera-se uma inversão significativa. Maria engravida e perde a criança, enquanto José é um homem viciado no álcool, muito violento e desocupado.

É, exatamente, por esta circunstância de pecado do marido que Maria suplica à Virgem seu auxílio, sendo atendida algum tempo mais tarde. Com a vida totalmente mudada, Maria é agraciada pela aparição de Nossa Senhora que, na cena a seguir, é coroada como a Rainha do Céu.

Quanto ao *Auto de Santo Antônio*, trata-se de uma recriação do milagre dentro do molde tradicional na medida em que trata tão somente da vida de Santo Antônio e de seus prodígios ao tempo da Idade Média. Portanto, aquela transposição cultural do tema e do gênero, como vimos nas outras peças analisadas, não ocorre cabalmente, se considerarmos que o deslocamento do tempo e do espaço somente tem lugar depois da representação hagiográfica propriamente dita. Além disso, não encontramos no decorrer do auto elementos simbólicos da tradição nordestina a não ser pela menção, na cena final, à fogueira, metaforizando a cultura religiosa e festiva do 13 de junho quando o santo é enaltecido no país.

Esta completa ausência de aspectos culturais ligados ao Nordeste, apesar de seu autor Benjamim Santos tenha origem parnaibana, justifica-se em função de o auto ter sido escrito para ser representado no Sudeste, em Minas Gerais. Em contrapartida, isso, sem dúvida, favorece o esforço do dramaturgo em fixar-se na Tradição teatral religiosa medieval para compor sua peça, principalmente, porque o tema já estava previamente definido.

Assim, na forma de apartes narrativos e descritivos, o auto é iniciado nas vozes de dois bufões, de uma contadeira e de um cantor que retomam fatos ligados à infância, ao noviciado e ao exercício missionário do Frei Antônio. Entre uma cena e outra, o protagonista assume seu papel dramático enquanto franciscano a realizar seu primeiro sermão. Durante este procedimento litúrgico os seus vários milagres são revelados, com destaque para a aparição simultânea de Frei Antônio em duas igrejas, o retorno de Frei Reginaldo à vida religiosa, a reparação do pé cortado do filho bruto, a conversão dos hereges.

Por fim, o milagre completa seu percurso genológico mostrando a transfiguração extraordinária de Santo Antônio, após sua morte, em imagem da igreja.

Além do que já demonstramos, resta-nos evidenciar outros recursos formais que comparecem nos autos nordestinos. O primeiro aspecto deve-se a diversidade de personagens- tipo e alegóricas que parecem vir de decalques mediatos do teatro vicentino e imediatos da Tradição medieva. Com base neste pressuposto, dividimos os tipos sociais em dois grupos maiores: feminino e masculino.

No âmbito do primeiro, comparecem as comadres, seguindo aquela proposta classificatória de Paul Teyssier (2005) atribuída aos vários tipos femininos que se sobrepõem em Gil Vicente. Desta forma, por vezes confundidos os papéis, surgem no contexto nordestino figuras intrigantes como as beatas. Estas são um tipo híbrido de velhas e alcoviteiras que, além de espreitarem tudo da vida do padre e da igreja, executam um balé macabro com a finalidade de impedir o pecado da luxúria entre o sacerdote e a Mulata, precipitando sua morte.

Embora não acobertem quaisquer segredos ou mistérios as aparadeiras do *Auto da Gamela* apresentam-se na função de parteiras, o que implica uma semelhança identitária com as figuras vicentinas.

A mulher da janela encarna um tipo de comadre muito curioso. Trata-se de uma mexeriqueira da morte. Por ela, todos ficam a saber dos defuntos e dos vários trabalhos fúnebres que se podem realizar no Vale do Una.

Por fim, a Dama Caridosa encerra o quadro das comadres. Representante da classe burguesa, a personagem mostra-se mais integrada aos modelos vicentinos. Suas características principais são: a sagacidade e a agilidade para a desordem, para promover intrigas, para a falsidade, para a insensibilidade, o gosto pelos mexericos e intromissão na vida alheia.

Muito embora, “as amantes de Baco” figurem na tipologia das comadres vicentinas como inclui Paul Teyssier (2005, p. 215), optamos por apresentá-las enquanto mulheres tentadoras em contraposição às de coragem e de Fé. Assim, se de um lado temos moças casadoiras (Mulata, Catirina, Inês e Iaiá) uma prostituta (Marieta) e uma adúltera (a mulher do padeiro), do outro configuram o quadro: uma pastora-donzela (Joana), uma esposa virtuosa (Maria) e uma mãe-solteira destemida (Maria Mestra).

Ainda na esteira de Gil Vicente, relacionamos as duas ciganas do Egito que profetizam o futuro do filho de Mestre José Carpina. Além disso, consideramos uma imagem desdobrada das ciganas: a figura da mãe catingueira quando ela revela, em sonho, a vida promissora resguardada para o filho Francisco.

Compreendidos os tipos femininos, passemos ao universo masculino. Na construção das personagens nordestinas, o tipo humano vem vinculado ao extrato social a que pertence, por isso o traço coletivo prevalece ao psicológico e individual. De modo semelhante ao Teatro vicentino, os tipos masculinos passam por um processo de inovação a exemplo do que vimos no primeiro grupo. Isso favorece o surgimento de figuras sociais com marcas típicas da cultura nordestina. É, nessa perspectiva, que encontramos retirantes, lavradores, camponeses, pescadores, vaqueiros, feirantes, cangaceiros, autoridades militares e policiais (sargento, coronel, delegado-cabo), fazendeiro, padeiro, valentão, funcionário público. Nesse contexto, os cangaceiros são figuras genuinamente nordestinas e representam uma classe social marginalizada por suas subversões à ordem instituída.

Além desses, há um tipo social diferenciado: o pícaro. Entram neste contexto variado, os malandros de Taperoá - João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida* e Benedito e Pedro, de *A Pena e a Lei*. Tratam-se de personagens de condição humilde que usam da astúcia para sobreviverem e alcançarem seus objetivos. Com efeito, o cômico é outro traço a revestir os atos das personagens.

Neste perfil cômico, inserem-se ainda as figuras do Circo: o Palhaço e o Mágico. Contudo, a função social de cada um é alterada relativamente quando os dois tornam-se apresentadores de um espetáculo dramático. Quanto ao Mágico, seu ofício é extrapolado ao figurar como um anjo da anunciação ao lado do Arcanjo Gabriel.

Diferentemente dos demais tipos referidos, a Bela Infanta, o cavaleiro, Santo Antônio, freis, hereges e dois bufões são transposições diretas da Tradição medieval. Entretanto, neste procedimento, o cavaleiro sofre maior impacto, sendo acoplado à imagem

do Mestre de reisado. E, por outro lado, os bufos perdem a referencialidade cômica que lhe é natural.

Ainda resgatados do berço medieval, temos o sacristão, os padres e os bispos. Os três tipos são retratados por Ariano Suassuana sob a ótica do pecado da cobiça e da corrupção no *Auto da Compadecida*. Por outro lado, em *A Pena e a Lei*, o dramaturgo traz Padre Antônio, embora seja caricaturizado por sua velhice e surdez, é apresentado como um servo de Deus cumpridor de suas obrigações. A figura medieva do padre é, também, retomada por Hermilo Borba Filho, porém em perspetivações diferenciadas. No *Auto da Mula-de Padre*, o sacerdote é um pecador que protagoniza com a mulata um concubinato. Em *O Bom Samaritano*, surge o padre Capelão com os traços marcantes do padre do *Bumba-meu-boi*, com destaque para a covardia. Em *A Donzela Joana*, o dramaturgo convoca todas as classes sacerdotais para compor o Tribunal da Santa Inquisição.

Encerrada a galeria de tipos nordestinos, resta-nos conferir a presença das personagens alegóricas. Sob este aspecto, os vários contextos textuais de que dispomos bebem da fonte do maravilhoso cristão medieval, resgatando quase todas as figuras imaginárias daquela época. Ligados aos mistérios natalinos, temos a figura da Virgem Maria, de São José, do menino Jesus, do Anjo Gabriel, Santa Isabel, Anjos, os três reis – Belchior, Baltazar e Gaspar –, pastores e pastoras. Nos mistérios da Paixão ou do Juízo Final, figuram o Cristo, Simão Sirineu travestido, Nossa Senhora, Maria Madalena. Já, no campo do milagre, comparecem os santos Padre Cícero, Santo Antônio e Nossa Senhora. Fora da esfera sagrada, destacam-se o Diabo, o gigante e o dragão.

Dando continuidade ao reconhecimento da presença da Tradição do auto na produção nordestina, deparamos-nos com o caráter processional dos textos. Importa, antes, considerar que tomamos o assunto a partir dos estudos de Paul Teyssier (1982) sobre a obra vicentina.

Nesse domínio, a técnica da processionalidade tal qual a observada nas das peças do dramaturgo português é incidente em praticamente todos os autos nordestinos, o que demonstra, sem dúvida, um rastro efetivo da Tradição vicentina enquanto modelo técnico-compositivo, sobretudo em relação ao encadeamento das ações em quadros interdependentes.

Em detrimento desta prerrogativa generalizante, desobrigamo-nos aqui de pontuar obra a obra em suas especificidades hipotáticas. Nesse caso, importa mesmo dizer

que cada escritor nordestino tem uma maneira própria de encadear as ações dramáticas, bem como os temas. No entanto, todos seguem um mesmo tipo de padronização ao constituir e agrupar cenas em quadros sucessivos e, relativamente, interdependentes, formando uma sucessão muito diversificada de *sketches* naquele sentido definido por Paul Tyessier.

Quanto ao agrupamento de cenas, o *Auto da Virgem* parece-nos o exemplo mais simples do acervo inventariado. As expressões – plano sobrenatural e natural – interpostas entre um quadro e outro impulsionam o dinamismo das cenas. A partir da subdivisão do mundo, duas histórias ocorrem paralelamente até se tangenciarem quando a Virgem Maria desce do céu e aparece à personagem Maria.

Outro caso fácil de reconhecer o encadeamento processional é o *Auto da Gamela*. O sentido textual é alcançado pela montagem global da peça. A quadro vivo, decorre o desfile de personagens-tipo de acordo com o desenrolar do tema: nascimento e morte de Francisco. Todas as situações envolvendo esta temática são potencialmente aproveitadas pelos autores do auto para fazerem a crítica social severa da condição humana e miserável que vive o homem nordestino, submetido ao trabalho pesado, às doenças, à fome, à seca e à morte precoce.

A princípio, do *Bonequeiro Vitalino*, temos uma sucessão cênica de pregões de feirantes (regateiros honestos). Na primeira cena, Seu José e o menino Gaspar estabelecem um diálogo sobre a linguagem “antiquada” do garoto para gritar o seu pregão. A cena é autônoma, podendo ser encenada em separado. Nessa mesma circunstância, podemos encaixar os dois episódios restantes do auto. No primeiro deles, são configurados dois quadros: um estático (história do Bonequeiro Vitalino) e outro dinâmico (história dos bonecos). Já, no segundo, temos os bonecos preparando o presépio e, em seguida, eles transformam-se em gente e formam o presépio animado.

A divisão em sete portas do *Auto das Portas do Céu*, por si só, corrobora a efetivação de sete quadros cênicos. Na realidade, sete entremezes relativamente autônomos. O primeiro, por exemplo, há cenas variadas e justapostas que vão desde abrição da porta do reisado até a apresentação do cavaleiro Juvenal. A correspondência cênica pode ser atribuída à figura do Mestre de reisado (Flor do Dia) ser, também, o cavaleiro. É ele, ainda, o velho da última porta. Esta ambiguidade figural de Flor do Dia é um dos pontos norteadores da coesão do auto, assim como o é a personagem Cravo Branco. Além disso, o entremez em que a alma é disputada pelo anjo e diabo, na sexta-porta, é uma ilustração curiosa e sem nexos



com os demais quadros. O entendimento dessa encenação só pode ser conseguido dentro da unidade do auto.

Quanto à sequencialidade temática, verificamos uma recorrência muito acentuada do Natal, da desigualdade social, da fome, da miséria e da morte cujos exemplos encontramos desde o *Auto da Mula-de-Padre*, passando pelo *Auto da Compadecida* até o *Auto de Santo Antônio*.

Ressaltamos, nesse âmbito, o cangaço – temática genuinamente nordestina que é resgatada quase sempre em circunstâncias de violência, de apropriação dos bens alheios, sendo o *Auto da Compadecida* o melhor exemplo. Todavia, o mesmo tema é encadeado de modo diverso quando os três cangaceiros surgem no contexto do *Auto de Maria Mestra* transfigurados de Magos do sertão

Em suma, notamos haver uma estreita semelhança entre o modelo compositivo das cenas nordestinas com o processional usado na *Copilaçam*, de Gil Vicente, ainda que os nossos escritores não fiquem presos ao modelo de origem. Isso corrobora aquela repetição com diferença que permite a inovação dos autos produzidos no Nordeste em consonância com a ocasião, o tema, o motivo e gênero dramático, possibilitando a criação e recriação de situações, de imaginários e de personagens tradicionais para o universo contemporâneo.

Caminhando em outro direcionamento formal, vimos que a integração da música e da dança no contexto das peças reunidas constitui um ponto de contato e de proximidade estético-estilística com a dramaturgia medieval e vicentina.

Lembremo-nos de que a música sacra, por exemplo, aparece incorporada nas representações do Teatro europeu medieval, ao passo que o dramaturgo português inova em suas obras quando introduz a música (seja de natureza sacra, seja profana) em suas peças de forma incessante, ao contrário da dança que é usada episodicamente. É claro que, semelhante aos demais procedimentos de resgate estético, a adoção da convenção artístico-cênica não se faz, de modo imediato, e sofre adaptações de acordo com as emergências culturais e dramáticas do Nordeste.

É o caso, por exemplo, do que constamos a respeito da presença da música sacra no *Auto das Portas do Céu*, em *O Menino da Paz*, de Paulo de Tarso Correia de Melo, no *Auto da Lapinha Mágica*, no *Auto da Virgem* ( neste apenas sugerida). Enquanto no texto *Menino da Paz*, o autor adapta trechos do *Magnificat* do Evangelho de São Lucas (1. 46-55), na *Lapinha Mágica*, decorrem os louvores e o pedido de licença do pastoril entoados por um

coro, seguido da expressão profana “SIM SALA BIN” (Silva, Luiz [19?], p. 4). Já, em *o Auto da Virgem*, a música de cariz sagrado pode ser intuída por três motivos: primeiro pela aparição maravilhosa dos anjos que, com suas trombetas e clarinetas, anunciam a entrada cênica da Virgem; segundo, pela música vir integrada num mistério e terceiro, pela expressão “música triunfal” com que é caracterizado o canto entoado.

Resta provado que a recorrência da música associada a episódios coreográficos constitui traço estético demarcado na *Copilaçam*. Nas produções nordestinas, notamos o mesmo tipo de incidência. Todavia, se Gil Vicente cria seu repertório dramático no qual predominam músicas e bailados próprios da sua cultura popular e europeia, mais particularmente, a portuguesa, nas peças nordestinas, os dramaturgos baseiam-se nas composições artístico – culturais e populares de suas regiões.

Por isso, é plausível afirmar que esta maneira integrativa da música e da dança ao contexto dramático é um denominador comum de semelhança segura entre o autor das barcas e os nossos. Para tal compreensão, basta-nos os exemplos demarcados no *Auto da Lapinha*, no *Auto da Compadecida*, no *Bonequeiro Vitalino*, no *Auto da Gamela*, no *Morte e vida severina*, na *Pena e a lei*, no *Auto da Mula-de-Padre*, na *Donzela Joana*, no *Bom Samaritano* e em vários outros textos como, por exemplo, respectivamente, os *Auto da Missa do Vaqueiro*, de Janduby Finizola da Cunha e *A Face feminina de Deus*, de Marize Castro que não constam do tratamento crítico-hemenêutico.

Convém ressaltar que as composições musicais, bem como as danças entrevistadas nas produções nordestinas correlaciona-se intimamente com o *Pastoril*, *Bumba-meu-boi*, *Mamulengo* e *Fandango*. Tendo sido, inclusive, denominados de “danças dramáticas” por Mário de Andrade.

Constatadas as componentes técnico-formais integrativas do rol de peças nordestinas, consideremos as de cunho temático. Nesse campo, as nossas conclusões excedem o inventário do Nordeste, com o fim de demonstrar que a produção nacional de autos apresenta temas recorrentes, tais como o Natal, a vida e a morte humana e a de Cristo, o amor, o engano, a mentira, a fé etc. Devido ao volume expressivo de temas e subtemas colaterais, optamos por delimitá-los em três perspectivas de abordagem.

Na primeira, consideramos o ciclo natalino. O Natal é mote dramático da maioria das peças e dos espetáculos nacionais concorrendo com o ciclo da Paixão de Cristo. No entanto, é raríssimo ter um texto em que não se atrelem a outras questões de fundo como,

por exemplo, denúncias político-sociais, a morte, a triste condição humana diante da fome, da seca, da miséria e da exploração dos latifundiários. Esta circunstância particular demonstra uma preocupação em retomar o tema religioso, mas ressemantizado para a realidade humana atual.

O *Auto da Gamela* pode ser considerado um excelente exemplo de reordenamento imagético, político, cultural, religioso e ideológico do ciclo natalino na medida em que o Cristo é a criança caatingueira, nascida numa gamela sem quaisquer condições de sobrevivência. Sua sina é a morte prematura por conta da doença que lhe acomete para o que bençãos e rezas em nada adiantam. O Cristo nordestino morre sem remediação, num simbolismo alegórico profundo da predominância da desigualdade social, da fome e da miséria vivenciadas pelos nordestinos pobres, independentemente da esperança e Fé em Deus.

Paradoxalmente, o mesmo tema natalino, em *Morte e Vida Severina* resgata a esperança perdida do *Auto da Gamela*, pois Severino salva-se da ponte do Capibaribe pelo chamamento do Mestre Carpina que, logo saberá da boa nova do nascimento do filho, mais uma vida severina que teima em sobreviver em meio a pobreza dos mangues.

Em o *Auto de Maria Mestra*, o Natal traz a luz, um sopro de vida, após a morte do lavrador cujo neto é o Messias do sertão, adorado e resgatado pelos magos cangaceiros, oportunizando uma nova vida, mas não menos violenta daquela vivida pela família. Na reconfiguração natalina, o Cristo recebe armas para lutar contra a opressão dos latifundiários.

O resgate do Natal tanto em um caso quanto noutro guarda semelhança com as histórias criadas por Gil Vicente, que, por sua vez, estão apoiadas na Tradição medieval. A diferença, porém, reside na reconstelação de um imaginário para outro; na atualização do tema conforme o tempo histórico-cultural de cada um. A essência bíblica do ciclo natalino mantém-se na figuração das personagens alegóricas ( os anjos, José, a Virgem Maria, Cristo, a Morte encarnada ), dos tipos (pastores da enxada, as ciganas, as benzedoras e benzedores) e proficeiras), pela formação do presépio etc.

Seja em que circunstância for a retomada, no desenvolvimento do motivo natalino, o auto é a forma recorrente entre os escritores brasileiros. Em geral, os textos apresentam nos títulos algum termo do referencial temático natal, natalino, nascimento, estrela, Belém, Cristo, Maria, Virgem Maria, Lapinha, Portas do Céu e assim por diante. A transposição dos traços caracterizadores do ciclo natalino tradicional não é imediata. Pelo contrário, vem sempre atrelada a elementos da cultura popular brasileira, sobretudo a

nordestina em que se percebe o reforço da Fé cristã, por via da carnavalização proporcionada, principalmente, pelos aspectos do *Reisado*, ou *Pastoril*, ou do *Bumba-meu-Boi*.

A seguir o ciclo natalino, temos a segunda perspectiva temática. Esta repousa no contexto histórico da formação da sociedade brasileira cujos exemplos mais bem conseguidos encontramos no *Auto de Ilhéus*, no *Auto do Descobrimento*: o romanceiro de vagas descobertas e no *Auto do Centenario de Cariacica* etc. Importa salientar que não exploramos a fundo o respectivo temário, uma vez que priorizamos os conteúdos específicos das obras nordestinas selecionadas para o tratamento crítico.

Se as duas primeiras perspetivações encaminham-se na direção de um temário mais delimitado, o mesmo não se percebe na terceira diretriz. A diferença básica entre elas concentra-se na variadíssima gama de proposições temáticas que se foram apresentando ao longo do estudo das obras. Deste manancial diversificado, verificamos a recorrência acentuada ao amor, à religiosidade e a fé cristã (no que se notam a vida e as práticas culturais e religiosas do povo sertanejo- pescadores, retirantes, lavradores, rezadores, benzedores, parteiras, ciganas, vaqueiros, negros etc), à crítica sócio-econômica, a astúcia e a malandragem como meios de sobrevivência, a devoção de alguns santos, a morte, o juízo final, os espetáculos do *Bumba-meu-boi* e *Fandango*, além de um caso bastante específico: a vida de Gil Vicente.

Nesse sentido, encontramos referências ao amor (proibido pelo celibato (*Auto da Mula-de Padre*), cortês (*Auto das Portas do Céu*), divino (*Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*) e materno (*Auto da Gamela*), à religiosidade cristã sertaneja (*Auto da Compadecida*, *O Bonequeiro Vitalino*, *Auto da Virgem*, *Auto de Santo Antônio*, *Auto da Missa do Vaqueiro*, *Jesus de Natal* e todos os autos natalinos) aos costumes e hábitos comportamentais, gastronômicos, religiosos e culturais nordestinos, tais como os espetáculos, danças e músicas (*Auto da Gamela*, *Auto da Pesca*, *Auto da Lapinha Mágica*, *Auto da Missa do Vaqueiro*, *A Donzela Joana*).

Vale a pena frisar que os percursos temáticos mais recorrentes circuncrevem-se na retomada dos mitos e arquétipos bíblicos a partir de reconfigurações diversas, a saber:

1. do pecado original em o *Auto da Mula-de-Padre*, *Auto da Compadecida*, *A Pena e a Lei*;
2. da Anunciação e do Nascimento de Jesus relacionados com as celebrações do Natal da Tradição cristã entrevistados no *Morte e Vida Severina*, *Auto das Portas do Céu*, *Auto*

*da Gamela, Auto de Maria Mestra, O Botequeiro Vitalino, Jesus de Natal*, além dos vários outros exemplos de autos de natal;

3. do mito da morte humana verificados no *Auto da Mula-de Padre*, em *O Bom Samaritano*, em *A Donzela Joana*, no *Morte e Vida Severina*, no *Auto de Maria Mestra*, no *Auto da Pesca*, no *Auto da Missa do Vaqueiro*, bem como o mito da morte e Paixão de Cristo representados em *O Bom Samaritano* e em *A Pena e a Lei* que, em geral, vem atrelados a outras propostas temáticas, tais quais a exploração e a desigualdade social acirradas pela intempéries da seca que geram a fome e a miséria popular.

Enfim, sob esse prisma conjuntural amplo e complexo, concluímos que a Tradição do auto foi transmigrada para o Brasil desde 1500 por mãos e meios diversos. As folhas volantes, as representações ditas do “Teatro Embarcado”, as peças de Jesuítas, sobretudo as de José de Anchieta constituem o nosso primeiro arcabouço temático e estético, que se foi fixando no país atrelado às festas, sobremaneira, religiosas. Com o passar do tempo, o auto empreende sua trajetória, mas com pequena intensidade até as quatro primeiras décadas do século XX. A partir de 1946, o auto é reabilitado no país, com maior repercussão na região do Nordeste, mais precisamente em Pernambuco. O Estado é a maior referência nacional hodierna de expressividade e pervivência da Tradição do auto no contexto das produções de peças de cariz popular, com destaque para os espetáculos do *Reisado*, *Bumba-Meu-Boi*, *Mamulengo* e *Fangando*. Consequentemente, Pernambuco torna-se um daqueles vertedoros de que nos fala Joel Pontes de que dispõe o Nordeste, sendo a medievalidade um traço peculiar a constituir o seu acervo dramático, quer aquela proveniente do berço propriamente dito medieval, quer pelas vias transversas da Tradição Ibérica em que o legado de Gil Vicente tem lugar privilegiado.

Em síntese, concluímos que, no Brasil, as produções de autos estão apoiadas nas raízes, sobretudo medievais e ibéricas dos mistérios, dos milagres, das moralidades, da farsa e demais registros modais. Neste contexto de retomada, agregam-se ainda o folclore, o cordel, o romanceiro e o circo. Com efeito, a Tradição do auto se robustece a cada dia, a exemplo das quinze obras investigadas, formando uma bacia semântica, genológica e cultural muito própria, especialmente a do Nordeste em que a História de Deus e dos Homens fundem-se e confundem-se numa referência simbólica, mítica, imaginária e literária da “vida autêntica”, plena de “autêntica força e sentido humano” a exemplo do que nos ensinou Suassuna (2008, p.59). Na representação desta História secular, ganham destaque

autos exemplares, demarcados pela originalidade criativa de seus autores e autoras, no que escancaram a sátira, o lirismo, a farsa, o cômico, o burlesco e o trágico. Tudo isso é contrabalançado a partir de um movimento sincrônico entre cultura popular e erudita, que rompe com o não-oficial e promove a festa, o divertimento, a reflexão, dando conformação ao genuíno “Teatro essencialmente popular” disseminado por todo o Brasil como idealizou Borba Filho (2005, p.27). Portanto, o rastro do auto medieval e vicentino observado nas peças nordestinas é um aspecto estético-estilístico e temático diferenciado, mas não pode ser isolado das demais produções nacionais, uma vez que constitui uma das vertentes dramáticas que se integra numa configuração maior: a do Teatro Contemporâneo Brasileiro.

## BIBLIOGRAFIA

### ATIVA

#### Portuguesa

CAMÕES, José (dir.). **Copilaçam**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Camões, 2002. 5 v.

GARRETT, J. B. De Almeida. **Romanceiro** [Romances Cavalherescos]. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851. 3v.

#### Brasileira

ABUJAMRA, Odair. **Auto dos dois enigmas**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

ALVES, Claudionor F. **Auto do Guerreiro**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

ALVES, Maria da G. M. **A Redenção do Anjo** (O Auto dos excluídos). Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

ALVES, Leda e REIS, Luis (orgs.). **Teatro selecionado**: Hermilo Borba Filho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007. 3 v.

ANDRADE, Inaldete P. **Auto de Natal**. Rio de Janeiro: SBAT, 1980.

ARAÚJO, Francisco C. P. de. **Auto do que não São Quinta-Feira**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

ARÁUJO, Jorge de Souza. **Auto do Descobrimento: o romanceiro das vagas descobertas**. Ilhéus- Ba: EDITUS- Universidade Estadual de Santa Cruz, 1997.

ARAÚJO, Nélon Correia. **Auto do Tempo e da Fé: uma casa em seu nome ergueu**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

BENDER, Ivo. **Auto das várias Gentes no Dia do Natal**. Porto Alegre-RS e São Paulo: L&PM [Ilustrações: Big], 1988.

BRITO, Ronaldo C e LIMA, Francisco de A. **O Baile do Menino Deus**. [Apresentação de Ruth Rocha e Ilustrações de Flávio Fargas]. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.

BRITO, Ronaldo C.; NORÕES, Everardo e LIMA, Francisco de A. **Auto das Portas do Céu**. [Formato PDF, original cedido em 2011, por Ronaldo Brito], Recife-PE, 2000.

BRUNORIO, FREI R. **Auto Frei Galvão**. Rio de Janeiro: SBAT, 1998.

BRUZZI, Nilo. **Auto de Nossa Senhora da Vitória: Vitória no século XVI**. Serviço Nacional de teatro, (S.l.), 1951, (Coleção “Dionysos”).

CHAVES, Celina M. da S. **Auto Pastoril**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

CALMON, Antônio A. D. **Jesus Cristo** (auto de Natal). Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

- CAMARA, João da. **Auto do Menino Jesus**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- CAMPELO, Francisco A. G. **Auto do Corisco**. Rio de Janeiro: SBAT, 1981.
- CASTRO, Marize. A Face feminina de Deus. *In: Auto do Natal: textos*. Prefeitura do Natal/ Fundação Cultural Capitania das Artes: Natal-RN, 2008. (Coleção letras natalenses).
- CASTRO, Nei Leandro de. O menino e os Reis. *In: Auto do Natal: textos*. Prefeitura de Natal/ Fundação Cultural Capitania das Artes: Natal-RN, 2006. (Coleção letras natalenses).
- CASTRO, Rogério S. **O Auto da Indústria**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- CAMPOS, José G. **Auto do Lampião no Além**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- CAPINAN, José C. **Auto das Chegadas e Descidas**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- CIRNE, Moacir. Jesus de Natal. *In: Auto do Natal: textos*. Prefeitura do Natal/ Fundação Cultural Capitania das Artes: Natal-RN, 2008. (Coleção letras natalenses), 2005.
- CORREIA, Paulo de Tarso. O menino da Paz. *In: Auto do Natal: textos*. Prefeitura do Natal/ Fundação Cultural Capitania das Artes: Natal, RN, 2008 (Coleção letras natalenses).
- CRUZ, Sérgio F. **Auto Sacramental da Esperança**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- CUNHA, Janduhy F. **Auto da Missa do Vaqueiro**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- FREITAS, José A. M. e. **Auto de Emanuel**. Rio de Janeiro: SBAT, 1982.
- FILGUEIRAS, Ricardo M. **Auto da Estrela de Natal**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- FILHO, Adonias. **Auto dos Ilhéus**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- FILHO, Isac Gondim. **Auto da ponte da Aliança**. Recife, PE, [s.n.], s/d.
- FILHO, José M. M. **Auto da camisinha**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d
- \_\_. **Auto da Leidiana**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- FONTOURA, Antônio C. da. **O Auto dos noventa e nove por cento**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- GEMBA, Oraci. **Auto de Fé Ocidental**. Rio de Janeiro: SBAT, 1968.
- GIUDICE, Victor M. Del. **Auto da Pesca**. Rio de Janeiro: SBAT, 1962.
- GOMES, Álvaro C. **Auto do Busão do Inferno**. São Paulo: Ática, 2009. (SBAT).
- GOMES, Maria da N. C. **Auto da Virgem**. Rio de Janeiro: SBAT, 1974.
- \_\_. **Auto de natal em Natal**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- GOMES, Maria F. **Auto de Natal** (Segundo S. Lucas). Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- HALFIM, Miriam. **Auto do Poeta Judeu de Olinda**. Rio de Janeiro: SBAT (Tempo do auto: 1580; local: Salvador).
- JAPIASSÚ, Ricardo O. V. **Auto da Comemoração dos 223 anos de Alcobaça**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- JEHOVAH, Carlos e Lima, ESEQUIAS Araújo. **Auto da Gamela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- JÚNIOR, Euler S. **Auto de Natal para o final do século XX**. Rio de Janeiro: SBAT, 1983.



HILST, Hilda. **Teatro Completo**. [Posfácio de Renata Pallottini]. São Paulo: Globo, 2008,

LIMA, Paulo A. **O Auto dos Altos e Baixos**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

LIMA, Péricles de S. **Auto do Juquita, Cuca e o Lobisomem**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

LINS, Osman da C. **Auto do Salão do automóvel**. Rio de Janeiro: SBAT, 1976.

LUIZ, Mario. **Alta Voltagem ou Auto Woltagem**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

MAGALHÃES, Edson. **A Estrela Guia**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d. (Categoria infantil).

MAIA, Antônio. **Auto da Padroeira**. In: Cascudo, Câmara. [S.l.: s.n], s/d

MEIRELES, Cecília. **O menino atrasado** [auto de natal]. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1967.

MOREIRA, Pedro C. M. **O Auto Falante**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

NASCIMENTO, Jorge L. de S. **Auto de Natal** (vem meu pai, precisamos de você). Rio de Janeiro: SBAT, 1996.

NASCIMENTO, José P. S. **O Auto do Ururau**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

NASCIMENTO, Sandra T. **Auto do centenário de Cariacica**. Rio de Janeiro: SBAT, 1990.

NEQUETE, Edison C. **Auto dos Passos de Jesus**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

NETO, Crispiniano. **Auto da Liberdade**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

NETO, João Cabral. **Auto do Frade**: poema para vozes. 5. ed. Nova Fronteira, 1984. (Coleção Poiesis).

\_\_ **Morte e Vida Severina**: auto de Natal Pernambucano. (Obra completa). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NEVES, Liliana. **Noite de Luz** (auto de Natal). Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

NICOLAS, Maria. **Auto de Natal**. In: Cascudo, Luís da Câmara. [S.l.: s.n], s/d.

NEGRI, Alair. **Novo** (Um Auto de Natal para o Amanhã). Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

OLIVEIRA, Silvio R. **A viagem dos bichos**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

PAIVA, Angélica de R. de G. **Vamos, vamos à Belém**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

\_\_. **Pastoras, vamos embora**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d.

PAIVA, José M. B. de. **A vigília da noite eterna**. Rio de Janeiro: SBAT, 1964.

PENNA, Jurema. **O BONEQUEIRO VITALINO**: ou nada é impossível diante dos olhos de Deus e das crianças. [Auto de natal]. Salvador: Prefeitura da cidade de Salvador, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais/ Divisão de Cultura e Arte, 1978.

PEREIRA, Márcio L. **Luz, intensa luz**. Rio de Janeiro: SBAT, 1987.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Barca da Paraíba**. [Transcrição musical e coreográfica de Dalvanira Gadelha]. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978, (Cadernos de Folclore, nº. 25).

\_\_. **Auto da Cobiça**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro-MEC, 1969. [Menção honrosa no Concurso Prémio Serviço Nacional de Teatro (1967)]

- \_\_\_ . **Auto Maria Mestra**. Rio de Janeiro: SBAT, 1968.
- PINTO, Zenaide R. **As últimas três virgens** (Auto das três virgens). Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- QUINTELA, Heitor L. M. de M. **O Auto de Nhandé-CI** . Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- RAMALHO, Maria de Lourdes. “A Festa do Rosário”. *In*: ANDRADE, V e MACIEL, D. (org.). **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Mulheres. Maceió: EDUFAL, 2011.
- RAMOS, Edison C. **Auto de Gil Vicente**. Rio de Janeiro: SBAT, 1996.
- \_\_\_ . **Auto da barca do desterro**. Rio de Janeiro: SBAT, 1996.
- REGO, Osvaldo. **Auto da Música**. *In*: Cascudo, Luís da C. [S.l.: s.n], s/d.
- RIOS, Rosana F. C. **A História do Boi Bumbá** (Auto do Boi). Rio de Janeiro: SBAT, s/d. (escrito em São Paulo, SP).
- SANTOS, Bertônio G. de O. **Auto do sem terra**. Rio de Janeiro: SBAT, [S.l], s/d.
- SANTOS, Benjamin. **Senhor Rei, Senhora Rainha**. Rio de Janeiro: SBAT, 1970. (escrito na Parnaíba, PI).
- \_\_\_ . **Auto de Santo Antônio**. Rio de Janeiro: SBAT, 1998. (escrito na Parnaíba, PI).
- SANCHES , Cleber C. G. **O Auto do Boi-Bumbá**. 2a ed. Manaus: Valer, 2009. v. 1.
- SANTIAGO, Tiago X. **O Rei Mago** (Auto do Rei). Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- SANTINY, Edmilson. **Auto do Rei-Menino**. Rio de Janeiro: SBAT, [S.l], s/d.
- SCHNEIDER, Adriana. **O Auto da Índia** (*Arabutã*). Rio de Janeiro: SBAT, s/d.
- SILVA, Eduardo V. **O Auto Móvel do Inferno: o juízo final**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d. [Texto adaptação de *O Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente].
- SILVA, Evandro D. **Auto Suicídio uma farsa do Amor**. Rio de Janeiro: SBAT, [S.l], s/d.
- SILVA, Júlio Romão da. **A mensagem do Salmo**. Rio de Janeiro: SBAT, 1972. (escrito em Teresina, PI).
- SILVA, Leno. **Auto de Fé** (Martírio de São Policarpo). Rio de Janeiro: SBAT, [S.l.], s/d.
- SILVA, Luiz G. L. **Auto da Perseguição e Morte do Mateu**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d (escrito em Alagoas).
- \_\_\_ . **Auto da Lapinha Mágica**. Rio de Janeiro: SBAT, s/d].
- SIMÃO, Rogério. **Auto da Farsa Humana**. Rio de Janeiro: SBAT, [S.l], s/d.
- SIQUEIRA, Batista de. **Auto de São Sebastião**. *In*: Cascudo, Luís da C. [ S.l.: s.n], s/d.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. (Capa Rubens Gerchman). 34. ed., 12 impressão). Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- \_\_\_ . **A Pena e a Lei**. (Ilustrações de Romero de Andrade Lima). 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- VASCONCELOS, George de M. **O Auto do Carito**. Rio de Janeiro: SBAT, [S.l], s/d.

VEIGA, Waldemar. **Auto da Barca do Inferno**. In: Cascudo, Luis da Câmara. [S.l.: s.n], s/d.

## OUTRAS OBRAS

AGOSTINHO, Aurélio. **Cidade de Deus**. São Paulo: Américas, 1961.

\_\_. **A Graça I**. São Paulo: Paulus, 2007.

\_\_. **A Graça II**. São Paulo: Paulus, 2002.

FILHO, Hermilo B. **Os Ambulantes de Deus**. [novela, publicação póstuma]. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

OLIVEIRA, Silvio R. (sel.). **Os Melhores Contos de Hermilo Borba Filho**. São Paulo: Global, 1994.

PENA, Luís Martins. **Comédias** (1833 – 1844). Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROSA, Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 anos, Edição Especial).

Teixeira, Bento. **Prosopopéia**. [S.l.: s.n.], 1601.

## CRÍTICA VICENTINA

BERARDINELLI, Cleonice. O teatro pré-vicentino em Portugal. In: **Estudos de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BERNARDES, José A. C. Viagem, deslocação e errância no teatro de Gil Vicente. In: Falcao, Ana M., Nascimento, Teresa e Leal, Maria L. (eds.). **Literatura de Viagens: Narrativa, História, Mito**. Lisboa: Editorial Cosmos, 1997, p. 309-319.

\_\_. A sátira da mudança no teatro de Gil Vicente: o peso da história e a leveza da arte. In: **Veredas**. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas [1], 1998, p. 17-33.

\_\_. Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente. In: **Leituras**. Revista da Biblioteca Nacional, 11 out., 2002, p. 81-102.

\_\_. Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL – Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa. 2002. **Actas** [...] Conferência. Lisboa: Universidade de Lisboa, p. 67-90.

\_\_. **Revisões de Gil Vicente**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

\_\_. **Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente**. (Prefácio de Anibal Pinto de Castro), 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. 2v.

\_\_. **Gil Vicente**. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

\_\_. **Gil Vicente: Pastor e Filósofo**. [Ilustrações de Telma Fernandes]. Porto: Ambar, 2009. (Coleção À Descoberta).

\_\_\_ e CAMÕES, José (orgs.). **GIL VICENTE: compêndio**. Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

BRAGA, Teófilo. **Escola de Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro Nacional**. Porto: Livraria Chardon, 1898.

BUESCU, Maria L. C. **Obra de Gil Vicente**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

CALDERÓN, Manuel C. Temas y formas del teatro castelhano. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL – Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa. 2002. **Actas** [...]. Conferência. Lisboa: Universidade de Lisboa, p. 131-147.

CASTRO, Ivo (dir.). **A Língua de Gil Vicente**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. (escrito por Paul Teyssier).

KEATES, Laurence. **O teatro de Gil Vicente na Corte**. [Título original: *The Court Theatre of Gil Vicente*]. Lisboa: Teorema, 1962, (Coleção Terra Nostra).

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Temas Vicentinos: actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente**. [Teatro da Cornucópia, 1988]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, (Diálogo, Série Compilação).

PALLA, Maria J. **A Roda do Tempo: O Calendário Folclórico e Litúrgico no Teatro de Gil Vicente**. [Trilogia]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2006.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Per una edizione critica dei testi di Gil Vicente. In: **Ricerchi sul teatro portoghese**. Roma: Edizione dell'Ateneo, 1962, p. 335-342.

RIBEIRO, Maria A. **Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem**. Rio de Janeiro: Eu e Você, 1984.

RECKERT, Stephen. **ESPÍRITO E LETRA DE GIL VICENTE**. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

\_\_\_ **O Essencial sobre Gil Vicente**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

RÉVAH, Israel Salvator. “Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?”. In: **Bulletin D'histoire du Théâtre Portugais**, n.º 2, I, p. 153-185, 1950.

RODRIGUES, Maria I. R. R. **De Gil Vicente a ‘um auto de Gil Vicente’**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. (Temas portuguesas).

SARAIVA, Antônio J. **Poesias e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e Cantigas de Amigo**. Lisboa: Gradiva, 1990.

\_\_\_ **Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval**. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 1992.

\_\_\_ **Teatro de Gil Vicente**. 7. ed. Rio de Janeiro: Portugália, [19 ?].

SILVA, José A. L. da. **O mundo religioso de Gil Vicente**. Covilhã-PT: Universidade da Beira Interior, 2002.

STATHATOS, Constantin C. **A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)**. Londres: Grant&Cutler, 1980.

\_\_\_ **A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)**. Bethlehem: Lehigh University Press, 1997.

\_\_\_ **A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)**. Kassel: Edition Raichenberger, 2001.

\_\_\_ **A Gil Vicente Bibliography (2000-2005)**. Kassel: Edition Raichenberger, 2007.

\_\_\_ **A Gil Vicente Bibliography (2005-2015)**. London: Lehigh University Press, 2018.

TEYSSIER, Paul. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

## **HISTÓRICA e CRÍTICA TEATRAL**

BAZZONI, Claudio. **A teatralização retórica dos autos sacramentais de Calderón de la Barca el divino Orfeo**, Andrómeda y Perseo. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008. (Produção Premiada).

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawsk *et al.* [Título original: *Wetgeschichte des Theaters*, 1968, por Alfred Kröner Verlag in Stuttgart]. (2a reimp.) São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRAGA, Teófilo. **História do Teatro Português**. Porto: Imprensa Portuguesa Editora, 1870-1871

CAFEZEIRO, Edwaldo e Gadelha, Carmen. **História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ, EDUERJ, FUNARTE, 1996.

CASTRO CARIDAD, Eva. **Introducción al teatro latino medieval: textos y públicos**. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996.

CHAMBERS, Edmund K. **The Medieval Stage**. Oxford: Oxford University Press, 1903.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à História do Teatro Português**. Lisboa: Guimarães, 1963.

COHEN, Gustave. **Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge**. Paris: Champion, 1926.

DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. **Historia del teatro em España**. Madrid: Taurus, 1983, v.1.

FRANK, Grace. **The Medieval French Drama**. Oxford: Clarendon, 1954.

GOMES, Alberto F. **Baltasar Dias: autos, romances e trovas**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

JESU MASSIP, Francesc. **El Teatro Medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión**. Barcelona: Montesinos, 1992. [Biblioteca de Divulgação Temática/59].

KINGHT, Aran. **Aspects of Genre in Late Medieval French Drama**. Manchester: Manchester University Press, 1983.

LÁZARO CARRETER, Fernando. **Teatro Medieval**. Madrid: Editorial Castalia, 1986.

MAGALDI, Sábado. **Teatro Sempre**. São Paulo Perspectiva, 2006. (Coleção, J. Guinsburg (dir.), Estudos, 252).

\_\_\_ **Teatro em foco**. São Paulo Perspectiva, 2008. (Coleção, J. Guinsburg (dir.), Estudos, 252).

MOLINARI, Cesare. **História do teatro**. Tradução Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2010. (Obra original- 1972).

NICHOLS, Jean R. **The origins of Medieval Liturgical Drama: a critical guide**. Universidade do Estado de Nova York: Stony Book, 1976. 2v.

- REBELLO, Luiz Francisco. **O Primitivo teatro português**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1977.
- \_\_\_. **História do Teatro Português**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.
- RÉVAH, Israel Salvator. Manifestations théâtrales pré-vicentines: les momos de 1500. *In: Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, p. 91-105, 1952.
- SARAIVA, António José. **O Crepúsculo da idade Média em Portugal**. Lisboa: Gradiva, 1998.
- PRADO, Délcio A. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Debates, . J. Guisnsburg (dir.) ).
- PELOSO, Silviano. **Medievo nel sertão; tradizione medievale europea e archetipi dela letteratura popolare nel Nordeste del Brasile**. Napoli: Liguori, 1984.
- SERANI, Ugo. **L'Imagine allo Specchio: il Teatro di corte di Gil Vicente**. Roma: Bagatto Libri, 2000.
- SERRÃO, Joaquim V.(ed.). **Crónica de D. João II e Miscelânea**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1973. (escrito por Garcia de Resende).
- STEGAGNO, Luciana Picchio. **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugália Editora, 1969.
- GARCIA VARELA, Jesus (dir.). **Teoría, Forma y Función Del Teatro Español De Los Siglos de Oro**. University of Louisville. Barcelona: José J. De Olañeta, 1996. Escrito por José M<sup>a</sup> Díez Borque. ( Oro Viejo. Colección de Crítica Literária).

## TEÓRICO-CRÍTICA LITERÁRIA

- AMORA, Antônio Soares (dir.). **Era medieval**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006, v. 1. (Presença da Literatura Portuguesa).
- AQUINO, Tomás. **Suma Contra os Gentios**. Tradução D. Odilão Moura O.S.B e D. Ludgero Jaspers. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes: Sulina; Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1990. 2v.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. [Vários autores, Trad. Título original: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke AG Verlag Berna]. 5. ed., 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Obra original -1946).
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. 2. ed. (Tradução Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Obra original - 1942, Coleção Tópicos).
- \_\_\_. **Fragments de uma poética do fogo**. Suzanne Bachelard (org. e notas), Tradução Norma Telles. São Paulo: Martins Fontes. 1990. (Obra original -1988, Coleção Tópicos).

\_\_\_ . **A Poética do Espaço**. 5. ed. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Obra original-1957).

\_\_\_ . **A poética do Devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001a. (Obra original -1960).

\_\_\_ . **O Ar e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001b. (Obra original-1943).

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Francois Rabelais. 6. ed. Tradução De Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: UNB, 2008. (Obra original - 1965)

BENJAMIM, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense.

BERARDINELLI, Cleonice S. de M. **Gil Vicente**: autos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BIBLOS. **Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa** .Lisboa/São Paulo, 1995. 5v.

BLOOM, Harold. **A Angústia da influência**. 2. ed. Tradução Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991. (Obra original-1973).

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos Literários** .2. ed. Tradução Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. (Obra original -1988).

BURKE, Peter. **Cultura popular**: Europa, 1500-1800. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. ( Obra original -1978).

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade, 4. ed. São Paulo: UNESP, 2006.

CARVALHAL, Tânia. **Literatura Comparada**. 4. ed., 2a impr., rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2001.

CLANET, Claude. **L'interculturel. Introduction aux approches interculturelles en education et en sciences humaines**. Toulouse: Press Universitaires du Mirail, 1993.

CHAUVIN, Danièle (org.). **Campos do Imaginário**. Tradução Maria João Batalha Reis. São Paulo; Instituto Piaget, 1996. (Coleção Teoria das Artes e Literatura).

CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain. **Dicionários de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 26. ed. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. (Obra original -1992).

COLLINS, Michael e PRINCE, Matthen A. **História do Cristianismo**: 200 anos de Fé. Tradução Ana Maria P. da Silva. São Paulo: Civilização, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: Literatura e senso comum. Tradução Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte, UFMG, 2010. (Obra original-1998).

DURAND, Gilbert. **As estruturas Antropológicas do Imaginário**. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Obra original -1992).

ELIADE, Mircea. **Le sacré et le profane**. França: Galimard, 2010. (Obra original -1957).

- ECO, Humberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 9. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ELIOT, Thomas Stearns. **Tradição e talento individual**, [S.I: s.n], 1919.
- FILHO, Hermilo B. **História do teatro**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- GUREVITH, Aron I. **As categorias da cultura medieval**. Tradução João Gouveia Monteiro. Lisboa: Caminho, S.A, 1990. ( Obra original -1972).
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSBAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: Hobsbawn, Eric e Ranger, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média**. Tradução Augusto Abelaira. Viseu: Tipografia Guerra, 1996. (Obra original -1924).
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ÌAÑEZ, Eduardo. **História da Literatura: a idade média**, v.II, Lisboa: Planeta,1992. (Coleção História da Literatura Universal)
- KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.
- JAVIER BLÁZQUEZ, Francisco. **Semana Santa Salmantina**. [Fotografia-Luiz Pérez Monzón]. Salamanca: AMARÚ Ediciones, [19 ?].
- JÚNIOR, Carlos N. Júnior (sel.,org., e pref.).**Almanaque Armorial**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- JOACHIM, Sébastien. **Poética do Imaginário: Leitura do Mito**. Recife: UFPE, 2010.
- LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Tradução Manuel Ruas. Portugal: Estampa, 1994. (Obra original-1985).
- \_\_\_.**A Civilização do Ocidente Medieval**. 2. ed. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1995a .(Nova História, 14).2v.
- \_\_\_.**O Nascimento do Purgatório**. 2. ed. Tradução Maria Fernanda G. de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1995b . (Obra original-1983)
- \_\_\_. **As raízes medievais da Europa**. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007. ( Obra original -2003).
- \_\_\_.**História e Memória**. 5 ed., 3. reimp. Tradução Bernardo Leitão *et al.*São Paulo: UNICAMP, 2008.
- LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo I – Século XVI: O Estabelecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- \_\_\_. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo II – Século XVI: A obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- LIMA, Augusto M., Martinez, Benito e Filho, João Lopes. **Introdução à Antropologia Cultural**. 9. ed. Lisboa: Presença, 1991.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário Literário**. São Paulo: Cultrix: 2004



- \_\_\_ . **A Criação Literária: prosa 1**. São Paulo Cultrix: 2006.
- MARTINS, Mario S. J. **Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa** .2. ed. Lisboa: Marma, 1980.
- Meira, Silvio. **Estudos camonianos e goethianos**. Goiânia: UFG, 1999.
- MELETÍNSKI, Eleazar M. **Os Arquétipos Literários**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MENÉDEZ PIDAL, Ramón. **De Cervantes y Lope de Veja**. Buenos Aires: Espalsa- Calpe Argentina,S.A, 1943.
- \_\_\_ . **Poema Mio Cid**. (ed. e notas). Madrid: Academia real espanhola, 1913. (Clássicos Castellanos Ediciones de La Lectura).
- MINOIS, Georges. **O Diabo: origem e evolução histórica**. Tradução Augusto Joaquim. Lisboa: TERRAMAR, 2003. (Obra original -1998).
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: USP, 1997.
- NOGUEIRA, Carlos R. F. **Diabo no imaginário cristão**. Bauru-SP: EDUSC, 2000. (Coleção História).
- O'MALLEY, John. W. **Os primeiros jesuítas**. Tradução Domingos Armando Donida São Leopoldo: UNISINOS; Bauru: EDUSC, 2004.
- PÊCHEUX, Michel. **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux** .Tradução Bethânia Mariani *et al.* Campinas, SP: UNICAMP, 1983.
- PERNOUD, Régine. **Joana D'Arc, a mulher forte**. Tradução Jairo Veloso Vargas J.. São Paulo: Paulinas, 1996. (Coleção testemunhas. Série santos).
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, Dulce O. Amarante e TURCHI, Maria Zaira (orgs.). **Encruzilhadas do Imaginário: ensaios de Literatura e história**. Goiânia-Go: Cãnone Editorial, 2003.
- SIMÕES, Maria João (coord.). **O Fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.
- SILVA, Vitor M. de Aguiar. **Teoria da Literatura**. 8. ed., 19 reimp., v.1. Coimbra: Almedina.2011.
- SOUZA, Eudoro de. **Mitologia I: mistérios e surgimento do mundo**. 2. ed., Brasília: Universidade de Brasília, 1995, 2v.
- \_\_\_ .**Mitologia: História e Mito**. Apresentação Constança Marcondes César. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- XAVIER, Ismail. **Alegoria, modernidade, nacionalismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BRAGA, Theofilo. **Cantos populares: açoriano**. Porto: Livraria Nacional, 1869.
- TURCHI, Maria Zaira.**Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução Amalio Pinheiro e Jerusa PiresFerreira, São Paulo: Companhia das Letras, 1993 (Obra original-1987).

## **HISTORICO-CULTURAL E CRÍTICO TEATRAL BRASILEIRA**

ACCIOLY, José Renato. **Uma classificação difícil**. Recife: Suplemento Cultural, 2000, p.12.

ABELHO, Azinhal. **Teatro Popular Português: ao sul do Tejo, Trás-os-montes: Pax**, v.VI, (Coleção Metrópole Ultramar. Disponível em:

[https://books.google.com.br/books?id=BQ8fAAAAMAAJ&hl=pt-BR&source=gbs\\_book\\_other\\_versions](https://books.google.com.br/books?id=BQ8fAAAAMAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_book_other_versions). Acesso em: 07 out. 2017.

ALVES, Maria Thereza Abelha.. Gil Vicente no Nordeste Brasileiro. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL – Gil Vicente 500 anos depois*. Lisboa. 2002. Lisboa. *Actas [...]*. Comunicação. Lisboa: Universidade de Lisboa, p. 241-252.

ABREU, Márcia A. **Cordel Português, Folhetos Nordestinos: confrontos, um estudo histórico-comparativo**. Tese (Doutorado em Teoria Literaria). São Paulo. Universidade Estadual de Campinas.1993.

ALVES, Lêda (org.). **Diálogo do Encenador: teatro do Povo, Mise-em-scène e A Donzela Joana**. Recife: FUNDAJ/ Massagana/ Edições Bagaço, 2005 (Obra original -1966)

\_\_\_. **Espetáculos populares do Nordeste**. 2.ed. Recife: FUNDAJ/ Massagana, 2007.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas**. Belo Horizonte: Itatiaia/INL/Pró-Memória, 1982.

AGUIAR, Pinto de (sel. pref.), **Bailes Pastoris na Bahia** [Mello Morais Filho, Manuel Querino, J.N de Almeida Prado, Carlos OTT], Ilustrações de Carybé. Bahia: Progresso, 1957. (Coleção de estudos brasileiros série marajoara, n. 20)

ALFAGUARA (org.). **João Cabral de Melo Neto: o artista inconfessável**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1950.

ALVES, Leda; CORREYA, Juareziz (orgs.). **A Palavra de Hermilo**. [Ricardo Noblat, pref.]. Recife: Governo do Estado de Pernambuco/Secretaria da Casa Civil/CEPE, 2007.

ARÊAS, Vilma Sant’Anna. **Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

ATHAYDE, Félix de. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARROS, Luis F. de M. **E AMOR NAO TEM SAIDA: a velhice enamorada à luz de Gil Vicente**. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009.

BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola (Folk-lore)**. Rio de Janeiro, 1921.

\_\_\_. **O Sertão e o Mundo**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923. (Coleção Carlota Bogert).

BAZZONI, Claudio. **A teatralização retórica dos autos sacramentais de Calderon de la Barca El Divino Orfeo e Andrómeda y Perseo**. Universidade de São Paulo; 2004. 164p. [Originalmente apresentado como Tese (Doutorado), 2004 da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]. São Paulo: Serviço de Comunicação Social: FFLCH- USP. [Série Produção Acadêmica Premiada]. ISBN: 978-85-7506-148-0. Disponível em: [http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DLM\\_CLAUDIO.PDF](http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DLM_CLAUDIO.PDF). Acesso em: 10 jun.2012.

BARROS, João D'Assunção. **UMA CADEIA DE CANTIGAS DE ESCÁRNIO: UMA ANÁLISE SOBRE A POESIA SATÍRICA IBÉRICA DO SÉCULO XIII E SUAS TENSÕES SOCIAIS**. Terra roxa e outras terras-Revista de Estudos Literários (digital), v.6, p.13-28, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/>. Acesso em: 06 out.2017.

BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. v.59. (Série Temas).

\_\_\_. **Dialética da Colonização**. 3. ed., 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRANDÃO, Carlos R. **De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás**. Goiânia: [UFG], 2004.

BRANDÃO, Théo. Um auto popular brasileiro nas Alagoas. *In: Boletim*, do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, nº. 10, Recife, 1961, p. 94.

BRITO, Clóvis. (org.). **Luzes & trevas: estudos sobre a procissão do fogaréu da Cidade de Goiás**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2008.

BRITO, Ronaldo. **Dramaturgia do popular**. Recife: Suplemento Cultural, 2000, p.10.

CAFEZEIRO, Eduardo e GADELHA, Carmem. **História do Teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para iniciantes**. 3.ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 v. ( Coleção reconquista do Brasil, 2ª série, v. 177-178).

CARDOSO, Armando. Introdução e notas. *In: José de Anchieta. Obras Completas de José de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977, v. 3.

CARVALHEIRA, Luiz M.B. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. [Prefácio de Maximiliano Campos]. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1986.

CARVALHO, J. A. Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/ Ministério de Educação e Cultura, 1967.

CASCUDO, Luís C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. [1. ed., em 1954].

COELHO, Márcio R. M. O teatro vicentino e a literatura espetacular. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL – Gil Vicente 500 anos depois*. 2002. Lisboa. Actas [...]. Comunicação. Lisboa: Universidade de Lisboa, pp.127-139.

CORDIVIOLA, Alfredo. Os dilemas da evangelização: Nóbrega e as políticas jesuíticas no Brasil do século XVI. In **Diálogos Latinoamericanos** 7, s/d. [Red. de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, 2003, p.1-24. Disponível em: <http://estudiosterritoriales.org/articulo.oa?id=16200706>. Acesso em: 06 out. 2012.

COSTA, Iná C. **A Comédia desclassificada de Martins Pena**. Trans/Forml Ação, São Paulo, 12, p. 1 -22, 1989. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v12/v12a01.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

COSTA, Francisco, A. P. da. **Folk-lore Pernambucano**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: Rio de Janeiro, 1908, Tomo LXX (1907- Parte II).

\_\_. **Vocabulário pernambucano**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano, Recife, vols. XX-XIV, nº. 159-162, [19 ?].

COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de F. (co-dir.). **A literatura no Brasil**. 5. ed. rev. e atual., São Paulo: Global, 1999.6v.

CRESPO, Ángel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. **Poemas sobre Espanha de João Cabral de Melo**. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. n. 177, 1964, p. 320-351.

\_\_. **Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo**. Revista de Cultura Brasileña, Madrid, n. 8, p. 5-70, mar. 1964.

\_\_. **Antología de la poesía brasileña. Desde el Romantiscismo a la Generación de cuarenta y cinco**. Seix Barral: Barcelona, 1973.

\_\_. **Poemas de João Cabral de Melo Neto**. Revista de Cultura Brasileña, Madrid, n. 41, p. 20-33, jun. 1975.

DAL-SASSO, Sonia Maria. **Persuasão e Malandragem no Auto da Compadecida**. Revista Científica da FAMINAS, v.4, n.3, p. 87-107. Murié-Minas Gerais, 2008. Disponível em <http://periodicos.faminas.edu.br/index.php/RCFaminas/article/view/224>. Acesso em: 29 abr. 2018.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Leonardo. **Memorial Pernambucano**. Recife: Casa da Cultura, FUNDAJ, 2010.

DEL BARCO, Pablo. **La poesía española de Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neto**. Revista de Cultura Brasileña, Madrid, n. 4, nova série, abr. 2006, p. 51-69.

DELGADO, Anna Karenina C. **O carnaval como elemento identitário e atrativo turístico: análise do projeto folia de rua em João Pessoa (Pb)**. Cultur, ano 06, n. 04, out. 2012. Disponível em: [www.uesc.br/revistas/culturaeturismo](http://www.uesc.br/revistas/culturaeturismo). Acesso em: 01 nov. 2012.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1932.

ETZEL, Eduardo. **Divino Simbolismo no Folclore e na Arte Popular**, [S.I: s.n], 1995.

EXTREMERA TAPIA, Nicolás; TRIAS, Luisa. **Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto**, a praia do Flamengo, em 14 de julho de 1993. Maresia. Revista de la Asociación de los lusitanistas del estado español. n. 1, p. 54-59, 2006.

FERREIRA, Jamyle Rocha. **O Cômico na Língua Rústica Saiaguesa do teatro de Gil Vicente**. In: Congresso Internacional da ABRAPLIP. **Anais [...]**. ISBN: 978-85-60667-69-7. Disponível em:

[http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/comunicacoes\\_orais/jamyle\\_rocha\\_ferreira.pdf](http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/comunicacoes_orais/jamyle_rocha_ferreira.pdf) . Acesso em: 05 jun. 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1993.

FILHO, Hermilo B. **Fisionomia e espírito do Mamulengo**. [Ilustrações de Abelardo Rodrigues] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. Coleção Buriti, v.10.

\_\_\_.**Apresentação do Bumba-meu-boi**. [Pesquisa realizada para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967]. Recife: UFPE, 1982.

\_\_\_.**História do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968.

\_\_\_.**Cartilhas de Teatro**. [B. de Paiva (coaut.)]. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro-MEC, 1968b.

FILHO, Alexandre Mello Moraes. **Festas e Tradições Populares**. [Prefácio de Silvio Romero e desenhos de Flumen Junius]. Brasília: Senado Federal, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943. 2 v.

\_\_\_.**Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1936.

FREITAS, Amanda L. **Gênero Moralidade: uma análise do Auto da Alma e do Auto da Barca da Glória, de Gil Vicente**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Viçosa, MG, 2014. 126p. Disponível em: <http://www.ppgletras.ufv.br/wp-content/uploads/2012/02/Dissertação-Amanda-Lopes.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2017.

GARCIA, Flávio. **Copilaçam de estudos vicentinos - I**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. 134p.(Coleção Monografias, Dissertações e Teses – Virtual). Disponível em:

[http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_mdt/copilacam\\_com\\_ficha.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_mdt/copilacam_com_ficha.pdf). Acesso em: 20 nov.2017.

GASPAR, Lúcia. **Reisado. Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 08 mai. 2017.

GONZAGA, Elizabeth. **Teatro popular**. (Reginaldo C. Maia org.). Belo Horizonte: CEDOC, [19 ?] não paginado. (Cadernos).

GRANDE Quejigo, Francisco Javier. **La representación de la liturgia de la Pasión y resurrección en el teatro de Gil Vicente**. Universidade de Extremadura. Anuário de Estudos Filológicos, v. XXVI, p.171-188, 2003. Disponível em:

[http://www.unex.es/investigacion/grupos/grilex/estructura/publicaciones/pagina\\_publicacion?listado\\_personal=1&idpublicacion=2989](http://www.unex.es/investigacion/grupos/grilex/estructura/publicaciones/pagina_publicacion?listado_personal=1&idpublicacion=2989). Acesso em: 05 nov. 2012.

KOSMOS e Lacerda, Regina. **Folclore Brasileiro-Goiás**. [S.l.] FUNARTE, 1977.

LIMA, Sônia M. Van Dijk. **Um Cavalheiro da Segunda Decadência**: busca degradada de valores autênticos. João Pessoa-Pb: Editora Universitária-UFPb. 1980. (Coleção Estudos Universitários, Série Língua e Literatura, 3)

LABOISSIÈRE Carvalho, Maria L. F. **Tradição e Modernidade na prosa de Miguel Jorge**. Goiânia: UFG, 2000.

LEITE, Maria das Graças S. D. **Instrução pública na província de Goyaz**: Discurso e Memória Histórica. Tese (Doutorado em Educação). Goiânia. Pontífica Universidade Católica (PUC). 2011.

LÚCIO, Sônia V. M. **Hermilo Borba Filho, no palco ou nos livros**: a linguagem das máscaras. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). São Paulo. Universidade Estadual de Campinas. 1989.

MALHEIROS, Rodrigo R. **O Entremez, o Auto Natalino e a Dramaturgia em corde: Diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e Lourdes Ramalho**. Dissertação (Mestrado em Literatura e estudos interculturais). Universidade Estadual da Paraíba, 2010. 85p. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2491>. Acesso em: 01 out. 2017.

MACHADO, Maria Clara. (C.Ed.). **A farsa do advogado Pathelin**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Educação e Cultura (IBECC), n.º. 37, Jan/fev/mar., 1967, não paginado. (Caderno de teatro).

MOREYRA, Yara. **De Folias, De Reis e De Folia de Reis**. Revista Goiana de Artes. Goiânia-Go, v. 4, Jul./Dez, n. 2, 1983.

MONTENEGRO, Antonio Torres *et al.*, (orgs.). **História**: Cultura e sentimento, outras histórias do Brasil. Recife: UFPE, 2008.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte: Poesia e Linguagem do Sertão Nordestino**. 3. ed. Ceará: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

MUNIZ, Márcio C. Estrutura processional e o Teatros de Gil Vicente. In. **6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)**. Revista Camoniana. São Paulo, v.13, p. 65-76, 2003.

\_\_\_. **História do Teatro em Língua Portuguesa: as fontes do teatro de Gil Vicente e o teatro vicentino como fonte do teatro em Língua Portuguesa**. Projeto de pesquisa. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2005.

NORÕES, Everardo. **Um auto do auto**. Recife: Suplemento Cultural, 2000, p. 13.

RABETTI, Beth. (org.). **Teatro e comichades**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Letras 7, 2005.

REIS, Luís A. P. V. **Fora de Cena, no Palco da Modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Recife. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco; 2008. No prelo, [Formato PDF-original cedido por Anco Márcio, fev. 2010].

ROHAN, Beaurepaire. **Dicionário de vocábulos brasileiros**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.

ROMERO, SYLVIO. **Cantos Populares do Brazil**. (Intr. e notas Theofilo Braga) Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

- \_\_\_ . **Martins Pena**. Porto: Chardron, 1901.
- ROSENFELD, Anatol. **Revista Comentário**, 4º trimestre, 1969.
- SANDRONI, Carlos. **A música no auto**. Recife: Suplemento Cultural, 2000, p. 14.
- SOARES, Camilo. **Ópera popular nos confins do século 20**. Recife: Suplemento Cultural, 2000, p. 15.
- SILVA, Joaquim Norberto. D. Úrsula. In: **Minerva Brasiliense**. v.II, n. 14, 15 de mai. 1844, Rio de Janeiro, p.430-433.
- PONTES, Joel. **O teatro Moderno em Pernambuco**. 2. ed. Recife: Secretaria de Educação, Cultura e Esportes- FUNDARPE em parceria com a Companhia Editora de Pernambuco [CEPE], 1990.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- QUERINO, Manuel. **A Bahia de outrora**. Progresso:[S.l], 1946. (Coleção de Estudos Brasileiros, série 1ª., autores nacionais)
- SECRETARIAS MUNICIPAIS DE TURISMO DE PIRENÓPOLIS E DA CIDADE DE GOIÁS/ INSTITUTO CASA BRASIL. **Cidades Históricas de Goiás**. (Catálogo de Artesanato Goyazes; Guia gastronômico; Cidade de Goiás, V Festival).
- SAMPAIO, Maria Lúcia P. **Processos Retóricos na Obra de João Cabral de Melo Neto**. [Prefácio de João Alexandre Barbosa]. Assis-SP: [ILHPA-HUCITEC], 1978.
- SANTOS, Idelette Muzart F. dos. **Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2. ed. São Paulo: [UNICAMP], 2009.
- SECCHIN, Antonio C. João Cabral: **A Poesia do Menos** (e outros ensaios cabralinos). 2. ed., rev. e amp. Rio de Janeiro:TOPBOOKS, 1999.
- SILVA, Rosângela D. S. M. **O auto no teatro popular luso-brasileiro: da tradição vicentina à modernidade de Ariano Suassuna**, Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Goiás. 2004. 115p.
- \_\_\_ . Auto: comunhão do sagrado e profano. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL**. 2009. Comunicação. Revista Soletas. São Gonçalo-RJ: Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Ano IX, nº. 17, jan./jun, 2009, p. 35-41, 2009.
- \_\_\_ . Teatro popular luso-brasileiro: rastro da tradição vicentina na brasilidade de Ariano Suassuna. In. **1º CONGRESSO INTERNACIONAL PORTUGAL/BRASIL: RELAÇÕES LINGÜÍSTICAS E CULTURAIS**. 2009. Comunicação. Covilhã-PT, Universidade da Beira Interior, 2009.
- \_\_\_ . **Teatro português medieval: cenário histórico**. Revista Philologus, Rio de Janeiro, jan./abr., ano 16, CiFEFIL, p. 88-107, 2010.
- \_\_\_ . O Imaginário no teatro popular:um contraponto entre Gil Vicente e Ariano Suassuna. In: **CONGRESSO MITOS E HERÓIS: A EXPRESSÃO DO IMAGINÁRIO**. Comunicação. 2012. Comunicação. Braga-PT: Universidade Católica, 2012.
- SILVA, Osvaldo P. **O Mamulengo como Fator de educação Informal no Contexto de Quatro Municípios da Zona da Mata de Pernambuco**. Dissertação (Monografia em Teoria da Arte e Expressão Artística). Recife. Universidade Federal de Pernambuco.1998.

SILVA, Virgínia C. Carvalho da. **Memória e Ficcionalidade em Deus no Pasto de Hermilo Borba Filho**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Recife. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. 2009. 103p.

SILVEIRA, Roberto A. M. **Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna**. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro. Pontifícia Universidade Católica, 2002. 117p. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4780/4780\\_1.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4780/4780_1.PDF). [Certificação digital n. 00241158/CA]. Acesso em: 18 set. 2017.

SOUZA, Ana G. R. **Paixões em cena: A Semana Santa na Cidade de Goiás (século XIX)**. Tese (Doutorado em História). Brasília. Universidade de Brasília. 2007.

SOUZA, Jamyle R. F. **A relação cortesia-rusticidade na cena ibérica: Juan Del Encina, Lucas Fernandez e Gil Vicente**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Bahia, 2016. 164p. Disponível em: <http://www.ppllitcult.letras.ufba.br/es/node/480>. Acesso em: 15 out.2017

SOUZA, Helton G. de. **A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo. Annablume, 1999.

PEDRA, Nylcéa Thereza de S. **Um João caminha pela Espanha: A reconstrução poética do espaço espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto**. Tese (Doutorado em Literatura) Universidade Federal do Paraná, 2010.

PIMENTEL, Danúbia Tupinambá. **Morte e vida em Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), 2005. 83p. Disponível em: <http://livros01.livrogratis.com.br/cp132416.pdf>. Acesso em: 18 set. 2017.

VERÍSSIMO, José. Martins Pena e o teatro brasileiro. In: **Estudos de literatura brasileira**, 1ª série. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976.

VIEIRA, Anco Márcio T. **Luiz Marinho: o sábado que não entardece**, Recife: Prefeitura do Recife/ Secretaria de Cultura/ Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004, v. X. (Coleção Malungo).

\_\_\_ e João D. A.; REIS, Luís A. **Hermilo Borba Filho e Dramaturgia: Diálogos pernambucanos**. Lúcia Machado (org., e prefácio). Recife: Prefeitura do Recife/ Secretaria de Cultura/ Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010. No prelo, [formato PDF - original cedido por Anco Márcio, abr., 2011].

VARGAS, António Pinho. **A Angústia da Influência**. [artigo Meloteca]. 2009, p. 1-6.

Disponível em: [http://www.meloteca.com/pdfartigos/antonio-pinho-vargas\\_a-angustia-da-influencia.pdf](http://www.meloteca.com/pdfartigos/antonio-pinho-vargas_a-angustia-da-influencia.pdf). Acesso em: 12 out. 2012.

VASSALO, Ligia. **O sertão medieval: origens do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_O teatro medieval. In: Castro, Manuel Antonio (dir). **Teatro sempre**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, p.41-42.

VARGAS, António Pinho. **A Angústia da Influência**. [artigo Meloteca]. 2009, p. 1-6.

Disponível em: [http://www.meloteca.com/pdfartigos/antonio-pinho-vargas\\_a-angustia-da-influencia.pdf](http://www.meloteca.com/pdfartigos/antonio-pinho-vargas_a-angustia-da-influencia.pdf). Acesso em: 12 out. 2012.



VIEIRA, Anco M.T. Carnaval de Pernambuco entre a Calunga e o Carnavá. *In*: Ribeiro, Maria Aparecida (dir. e coord.). **Semana Cultural Brasileira: “Viagens do Carnaval”**, 15 a 31, mar. 2012, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

TEIXEIRA, José A. **Folclore Goiano: cancionero-lendas-superstições**. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, [19 ?], v. 306 (Brasília).

THE ROMANIC REVIEW. **Dança da Morte**. v.3 nº4, Paris: 1912, p. 415-421.

TODD, Elisa Toledo. **Os caminhos da luta**. Recife: Suplemento Cultural, 2000, p.15

## ENTREVISTAS

ALVES, Leda (Leocádia). **Lembranças de Hermilo**. mai. 2011. [Entrevista concedida a] Rosângela D. S. M. Silva. (CEPE. Recife,Pe).

SUASSUNA, Ariano. **Teatro popular nordestino**. mai. 2011. [Entrevista concedida a] Rosângela D. S. M. Silva. (Casa Forte. Recife,Pe).

## Dicionários

MIDLIM, Dulce. Drama litúrgico. *In*: **Dicionário virtual de termos literários de Carlos Ceia**, 2011.

Disponível em:

[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=772&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=772&Itemid=2). Acesso em: 24 out. 2011.

PAVIS, PATRICE. **Diccionario del Teatro**. Editor: Wilku (v1.0) e Pub base v2.1, 1987. Disponível em: <http://pavis.pcazorla.com/>. Acesso em: 24 out. 2011.

## ESPETÁCULOS POPULARES BRASILEIROS ( Ambiente virtual)

AMORIM, Sayonara. **Auto da Liberdade de Mossoró**. [nota jornalística]. Mossoró: Gazeta do Oeste. 2013.

Disponível em: <http://www.gazetadooeste.com.br/mossoro-artistas-comemoram-formato-do-auto-da-liberdade-2013-15428>. Acesso em: 02 set. 2013.

**AUTO DE NATAL**. Disponível em:

[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/4780/4780\\_1.PDF](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/4780/4780_1.PDF). Acesso em: 20 ago. 2008.

**AUTO DE NATAL**. Disponível em :

<http://cultura.se.gov.br/index.php/2016/12/20/teatro-atheneu-recebe-auto-de-natal-e-canarinhos-de-aracaju/>. Acesso em: 03 set. 2017.

**AUTO DE NATAL**. Disponível em:

<http://www.infonet.com.br/noticias/cultura/ler.asp?id=167045>. Acesso em: 03 set. 2017.

**AUTO DE NATAL.** Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/sonho-de-natal/2015/noticia/2015/12/auto-de-natal-encanta-publico-com-historia-e-os-ensinamentos-de-jesus.html>. Acesso em: 03 set. 2017.

**AUTO DE NATAL.** Disponível em: <http://ultimato.com.br/sites/paralelo10/2013/12/auto-de-natal-nordestino/>. Acesso em: 03 set. 2017.

**AUTO DE NATAL.** Disponível em:

<https://conferenciadecultura.wordpress.com/2011/12/01/um-auto-de-natal-tipicamente-nordestino/>. Acesso em: 03 set. 2017.

**AUTO DA PAIXÃO.** Disponível em: <http://cultural.cesgranrio.org.br/auto-da-paixao-de-cristo-2016/>. Acesso em: 03 set. 2017.

**AUTO DA PAIXÃO.** Disponível em: <http://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/com-mais-de-300-atores-auto-da-paixao-de-cristo-estreia-em-cuiaba.ghtml>. Acesso em: 03 set. 2017.

MELO, Elomar F. **Auto da Catingueira.** [musical-versão em disco]. Rádio Vagalume. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/elomar-figueira-de-melo/o-auto-da-catingueira.html>. Acesso em: 23 dez. 2014.

MELO, Osvaldo F. de e NUNES, Aníbal. **Auto da Conquista.** Florianópolis-SC. Versão digital. Disponível em <http://ongmeensina.wixsite.com/cancoesdealemmar/auto-da-conquista>. Acesso em: 10 mar. 2016.

## **Multimídia**

FUNDAJ. **Hermilo no grande teatro do mundo.** [Documentário]. Recife: Massagana Multimídia Produções, 2010. (Coleção Teatro, v. 3).

## APÊNDICES

### A-Alegria Carnavalesca *versus* Contrição Quaresmeira

No Brasil, muitas celebrações religiosas ainda se executam e prolongam-se em festejos e ritos solenes, por vezes em dias consecutivos, similarmente como aqueles que ocorriam, sobretudo, na Idade Média, por toda a Europa Ocidental. No entanto, os festejos diferenciam-se de igreja para igreja, mas a ritualística litúrgica é praticamente a mesma. O período dedicado à Quaresma ilustra bem essa questão. Da missa da quarta-feira de cinzas aos ritos pascais, a Igreja mantinha e mantém vivamente, nas mentalidades e sensibilidades dos fiéis, o padecimento e a ascensão do Cristo, através de atos litúrgicos e de símbolos cristãos. Contudo, a modernização dos costumes e processo de urbanização impeliu a Igreja a criar e incorporar novidades aos ritos, ainda que de caráter profano. No rol primário, defrontamo-nos ainda com imagens do Cristo dilacerado, quer a caminho do calvário, quer crucificado, quer depositado em andores paramentados, de acordo com a seriedade da ocasião, principalmente nas procissões.

Não resta dúvida de que todo o tradicionalismo religioso e festivo europeu ultrapassou todo e qualquer tipo de fronteiras (cronológicas, culturais, ideológicas e geográficas) no território brasileiro. Nele, fixou-se a partir do entrecruzamento étnico-cultural, dando origem a uma variedade de celebrações e festas religiosas e de manifestações laicas. Tido por expressão festiva de índole profana, o Carnaval, assim como a Quaresma, tem seu lugar expressivo na pauta das comemorações nacionais.

Assim como na Idade Média, o florescimento e o desenvolvimento do carnaval, no Brasil, residem naquela “relação essencial com *o tempo alegre*” que nos assegura Bakhtin (2008, [itálico do autor], p. 190-191) ao tratar das festas populares europeias em associação às formas locais de folguedos, de origem e evolução diferentes. Por isso, na senda bakhtiniana, ratificamos que “por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnalesco, sobreviveram”. É o que se verifica, por exemplo, no Brasil, tendo em vista a transmigração da cultura popular do carnaval medievo feita ao tempo da colonização.

Corroborar esse pensamento Roberto DaMatta (1997, p. 54), ao empreender um estudo comparativo entre o tempo histórico do Dia da Pátria e o tempo cósmico do Carnaval. Na visão de DaMatta, ao contrário da fixidez cronológica do fato histórico, comemorado no dia 7 de setembro, o carnaval situa-se numa escala cíclica, que independe do rigorosismo de uma datação específica. Com efeito,

O tempo do carnaval é marcado pelo relacionamento entre Deus e os homens, tendo, por isso mesmo, um sentido universalista e transcendente. Assim, o começo do carnaval perde-se no tempo – estando ligado a toda a humanidade, do mesmo modo que pensar no tempo do carnaval é pensar em termos de categorias abrangentes como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso ou continência. Exatamente por ser definido como um tempo de licença e abuso, o carnaval conduz de modo aberto à focalização de valores que não são somente brasileiros [*ou estrangeiros*], mas cristãos. (DAMATTA, 1997, [itálico nosso], p. 54)

Dessa forma, o Carnaval realiza-se como evento antecessor da aparição de Cristo entre os homens. Daí resulta, a remissão dos foliões para a esfera extracotidiana, o que permite o elo entre o mundo terreno e o sagrado, humano e divino em que predomina o sobrenatural.

Na Tradição medieval, o carnaval entrelaça-se com as manifestações populares, com a grandiosidade espetacular dos momos<sup>95</sup> com suas cores e desfiles variados; com os jogos de escárnio, com as farsas e também com as representações bufas e histriônicas em que a figura do parvo (*sot*) é alvo e agente típico de convergência da rusticidade com o sublime, da sátira cômica com o lirismo enaltecido e assim por diante. As diversas manifestações dramáticas e não dramáticas com as quais podemos relacionar o carnaval (o pançudo “escrachado”, guloso e grotesco) podiam ser e eram protagonizadas por grandes desfiles alegóricos, nos quais compareciam figuras monstruosas e angélicas, gigantes e anões, animais maravilhosos de cujo ventre ou boca poderiam sair uma legião de homens, de demônios ou um exército de anjos, ou quaisquer outras imagens que nos remetesse para

---

<sup>95</sup> Embora não sejam representações dramáticas propriamente ditas na abrangência do termo, os momos são festas introduzidas nos salões dos Palácios como entretenimento cortesão. A máscara e o disfarce caracterizam os participantes dos espetáculos. Trata-se de diferentes expressões semiteatrais e histriônicas de tradição profana. Nos domínios da Península Ibérica, Lázaro Carreter (1965, p. 63 -71) afirma que os momos foram inseridos nos salões castelhanos durante o século XV. Por sua parte, António J. Saraiva (1990, p. 155-156) informa-nos que, em Portugal, as representações intituladas *momos* são “puramente plásticas” em que predominam suntuosidade tanto dos cenários quanto dos trajes ricamente produzidos. Além disso, com grande vulto e brilhantismo destacam-se “castelos, palácios, planícies, mares com ondas azuis, desfiles de monstros, gigantes alimárias” etc.

os dois planos: o sagrado, perfeito, eterno e permanente em oposição ao mundo terreno, imperfeito, temporal e efêmero.

Tudo isso era realizado a céu aberto pela sociedade europeia (oficial e não-oficial) nas cidades, nas aldeias, nas vilas, nas praças, nos mercados, nas feiras ou no interior dos pátios ou das salas dos Palácios senhoriais e reais para o divertimento e alegria de um público heterogêneo e desigual (nobres, em minoria, em contraste nítido com o séquito volumoso de servos).

Na verdade, o Carnaval é, naquele sentido bakhtiniano, “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média”(Bakhtin, 2008, p. 7). Sem dúvida, isso tem relação direta com a força da Tradição festiva que une e reúne os indivíduos no mesmo fim: brincar. Como observa Roberto DaMatta (1997, [ *itálicos do autor*], p. 62 *et seq.*):

as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social , pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para ‘brincar’. E brincar significa literalmente ‘colocar brincos’, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas.

Com efeito, pela licenciosidade carnavalesca reabilita-se o “humor festivo”, o riso (Bakhtin, 2008). Ora, na realidade, de acordo com o postulado bakhtiniano, o carnaval é a transgressão festiva da ordem. Sob esse crivo, este mundo carnavalizado torna-se espaço de libertação. Com base na amplitude do termo carnaval preconizada pelo estudioso russo, podemos afirmar que, assim como acontecia na Idade Média, o carnaval brasileiro também liberta

a consciência do domínio das concepções oficiais e permite-nos lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobre o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. (BAKHTIN, 2008, p. 239).

Paulatinamente, no Brasil, o carnaval alcançou dimensões espetaculares muito próprias através dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo. No entanto, a região do Nordeste sobressai em relação às demais pela tradição secular do carnaval de rua. Literalmente praças públicas, ruas, orlas, becos são tomados pelas licenciosidades e utopias do povo brasileiro. Recife e Salvador são os dois maiores pólos de

concentração de foliões durante todo o período carnavalesco. Isso não significa que não haja manifestações dessa natureza em outras capitais e estados nacionais. Porém, a expressividade de características carnavalescas figura-se em menor escala.

As festividades do Recife, por exemplo, são marcadas por blocos carnavalescos antigos, trios elétricos, figuras grotescas e espetáculos tradicionais. Destes, duas formas dramáticas notáveis, geralmente, ligadas às festas natalinas têm comparecido no divertimento dos foliões: a roda de *bumba-meu-boi* e as brincadeiras do *mamulengo*. Entretanto, a referência carnavalesca singular daquela Capital é ainda o Galo da Madrugada que arrasta atrás de si uma multidão de brincantes. Em contrapartida, na cidade de Olinda, as figuras emblemáticas que puxam os cortejos carnavalescos são os bonecos gigantes. Nesse sentido, o Carnaval (em termos de características, de estilo e de gênese) sobrevive no Estado de Pernambuco como festa popular tradicional de rua que engendra festejos populares licenciosos.

Embora realizado em circunstância diferenciada dos carnavais de rua nordestinos, o desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro teve lugar de destaque no Sambódromo carioca, no ano de 2012, ao pôr em evidência nacional a representação da cultura popular nordestina. A projeção dessa cultura consubstanciou-se em duas coordenadas básicas. A primeira reside na tematização do samba enredo – homenagem a Ariano Suassuna, enquanto a segunda trata-se da representação alegórica de figuras típicas e lendárias daquela região (como, por exemplo, Lampião e Maria Bonita). Para compor os quadros alegóricos, danças, espetáculos, utensílios e vestimentas tradicionais foram configurados à luz das novas tecnologias.

Nesse âmbito, desfilaram várias alas em que se destacaram as figuras e elementos principais do *Bumba-meu-boi*, do *Mamulengo*, do *Pastoril*, do *Fandango*, do *Maracatu* e dos *Caboclinhos*.

De fato, o carnaval constitui, desde sempre, um espaço simbólico de representação da liberdade social relativamente fora do controle rígido do Estado e da Igreja. Apesar disso, no Brasil, tem se tornado prática comum uma movimentação das igrejas (católicas e evangélicas), além de templos espíritas, no sentido de evitar a influência “malévola” do carnaval no espírito humano.

É muito interessante perceber o profundo contraste que ainda vigora entre as coisas da igreja, ou melhor, do mundo de Deus e do mundo terreno. Na tentativa de coibir a

degradação humana e o afastamento do “cristão” por conta dos muitos excessos verificados durante os festejos do carnaval, os membros daquelas instituições, oficializadas em torno da Fé, organizam eventos grandiosos, indo desde a promoção de retiros, passando por encontro de rebanhões em ginásios, até a realização de congressos ecumênicos, como formas de contenção dos fiéis. Contudo, o envolvimento do povo é inevitável e instala-se entre ritos e ritmos religiosos e profanos.

Essa envolvimento popular quer seja no ritmo do samba no pé, quer nos louvores e danças dos rebanhões<sup>96</sup> religiosos, remete-nos diretamente para a pujança da tradição da cultura popular<sup>97</sup> medieval e seu caráter festivo. Se, de um lado, concorrem imagens do carnaval (exageros na bebida, nos alimentos, no desnudamento dos corpos, na libertinagem, na presença de figuras grotescas etc.), por outro lado, deparamo-nos com as solenidades próprias da Quaresma. O auge das celebrações dessa fase repousa nos ritos litúrgicos e demais formas culturais da Paixão e Ressurreição entrevistados na Semana Santa. Dito de outro modo, “o tempo alegre” do carnaval antecede o tempo sério da quaresma. Essa é a época das privações voluntárias, do retorno à contrição, da imersão do homem na ritualística religiosa. Embora os séculos tenham passado, a dicotomia entre a alegria festiva e a contrição religiosa permanece em nosso país de forma muito análoga à Idade Média.

Em várias cidades brasileiras, é muito comum a realização de muitas representações cênicas da prisão de Cristo na noite de endoenças, fixando-se nas imagens do martírio e da morte, na sexta-feira santa. Os passos da Paixão percorrem igrejas, adros, ruas,

---

<sup>96</sup> Em Goiânia, Capital do Estado de Goiás, por exemplo, a Renovação Carismática Católica da Arquidiocese da cidade promoveu mais um Rebanhão do Carnaval em cinco locais diferenciados, contabilizando mais de 5 mil participantes, conforme estimativa do Ministério da Acolhida. Seguindo as prerrogativas de anos anteriores, o evento é franco e aberto a qualquer indivíduo que dele queira participar e congrega outros integrantes de vários municípios goianos: Aparecida de Goiânia, Hidrolândia, Aragoiânia. “O Bom Pastor” é a temática do ano de 2012. Objetivo: louvar a Deus com apresentações musicais, orações e pregações, nos dias 18 a 21 de fevereiro.

De modo análogo, 3 mil jovens de todo o Brasil, integrantes do Ministério Atitude da Igreja Fonte da Vida, reuniram-se no Tatarsal de Elite do Parque Agropecuário no sétimo encontro (Acampados & Apaixonados) promovido para celebração do Carnaval, tendo como coordenador o pastor Norberto Neto (um jovem de 25 anos). O evento teve início no dia 18 de fevereiro (sábado) e se encerrou no dia 20. Os jovens encontristas foram recepcionados por moças e rapazes vestidos à moda carnavalesca (com perucas e óculos coloridos). A finalidade do respectivo evento: propiciar “um feriado de qualidade, de busca espiritual com Deus” (palavras do pastor Neto ao *Jornal O Popular*, p. 10). A Federação Espírita, por seu turno, realizou o 28º Congresso Espírita do Estado de Goiás, na Capital de Goiânia, no período de 18 a 21 de fevereiro, intitulado “Transição Planetária e os Novos Tempos”, tendo Centro de Convenções da cidade um dos locais do encontro. Segundo dados fornecidos pela Federação, participaram do evento mais de quatro mil pessoas, sendo 3.400 adultos, 700 jovens e 400 crianças.

<sup>97</sup> Para um aprofundamento deste assunto, na Idade Média e no Renascimento, veja-se a notável obra de Bakhtin, 2008, *op. cit.*

rodovias. O ápice dramático de todas as encenações, geralmente, decorre da crucificação simbólica de Cristo no madeiro (na maioria dos casos, o protagonista é amarrado ou pendurado literalmente numa cruz).

Em Pernambuco, por exemplo, a Nova Jerusalém (cidade teatro edificada no distrito de Brejo de Madre de Deus) reconta, há mais de quarenta e quatro anos, a Via Sacra sob o olhar pidedoso de uma multidão de nordestinos e outros indivíduos (brasileiros e estrangeiros). A representação da história da última fase da vida terrena de Cristo realiza-se numa hiperestrutura. Na realidade, Nova Jerusalém é um imenso teatro aberto, dividido em nove palcos. Muralhas de pedras, além de setenta torres, cercam-na. Nas produções e encenações anuais participam aproximadamente mil pessoas entre atores, figurantes e assistência.

Em síntese, por mais racional que a vida humana pós-moderna possa parecer, além de não haver economia de esforços para o divertimento carnal, há uma preocupação muito nítida e arraigada com as emanções do espírito, com aquilo que se refere à esfera do transcendente, com aquilo que escapa à lógica científica. Se, de um lado, existem o liberalismo e a libertinagem do Carnaval com “as folganças” das gentes em todos os níveis possíveis e inimagináveis, do outro lado vê-se a contrição de muitos indivíduos na busca de uma comunhão espiritual com Deus, independentemente da doutrina a que estejam ligados.

A força simbólica do dogmatismo cristão é uma realidade do século XXI e, assim como ocorreu em tempos remotos, há uma tentativa dos dirigentes pastorais de redirecionar as festas do povo, principalmente no período de Carnaval, para o âmbito religioso, aglomerando milhares de pessoas (crianças, jovens e adultos) em igrejas, parques e estádios com a finalidade de manter e divulgar uma ideologia baseada nos ensinamentos das Sagradas Escrituras, em que o homem, propenso ao pecado, deve permanecer em constante vigília para não perder a glória do céu.

Nesse prisma, e tal como sucedia na Idade Média, Carnaval e Quaresma são opostos que andam de mãos dadas em nossa sociedade e cultura. Trata-se, na prática, de dois eventos alegóricos que demarcam o sentido contrastante entre as manifestações da natureza humana e as emanções do espírito divino. Mudaram-se os indivíduos, os tempos, os espaços, mas a força da tradição festiva prevalece em enfoques e formas diversas.

No âmbito desse contraste, tomaremos esse par contemplado, ao analisarmos as manifestações culturais estruturadas em mitos ou em formas ritualísticas, ou quaisquer



outras como nos ensina Peter Burke (2010, p. 255). Desse modo, *jours gras e jours maigres* servem de contextos para se compreender e se interpretar essa dicotomia comportamental a que nos referimos entre a folia profana e a folia sacralizada e sacralizante. Enquanto *Lean Time* – a velha “magrela” quaresmeira – representava o jejum e abstinência sexual, a privação do entretenimento lúdico apregoado pela Igreja tradicional, o folgoso jovem pançudo (coroadado, no Brasil, como Rei momo) alegorizava a abundância, a extravagância, a luxúria, o desjejum profanos, dura e hipocritamente reprovados na classe alta da sociedade e no clero.

## B- 1.Festas Religiosas

No Brasil, além das festividades marcantes do Carnaval e da Quaresma, inúmeras outras expressões populares são identificadas em períodos distintos e por motivações diversificadas. Na esmagadora maioria, tais eventos mantêm ligações com o fenômeno religioso. Em especial, consagra-se o Nascimento de Cristo e a devoção popular à Virgem Maria e a diversos santos padroeiros. De acordo com o momento celebrado e com a cultura local, o povo reúne-se festivamente, o que colabora para a congregação de toda a sociedade.

### B-1.1 Folia de Reis

Parte integrante do ciclo natalino, a *Folia de Reis* é considerada uma das festas mais tradicionais do Brasil que, segundo alguns estudiosos, distingue-se das outras, principalmente, por ser um traço remanescente da Tradição Ibérica<sup>98</sup> que foi introduzido no país pelos padres da Companhia de Jesus como recurso catequético. Se, por um lado, há resquícios de seus elementos estruturais nos ritos próprios religiosos – missas, novenas, procissões, bênçãos e orações – sob a égide de um pároco local, por outro, os caracteres profanos são vários, indo desde a apresentação da bandeira aos acolhedores da Folia em suas casas até as brincadeiras burlescas dos palhaços (mascarados e com bastões), como já nos referimos na introdução. Em determinadas localidades, levanta-se o mastro; tem-se muita cantoria e muitos bailados. “Folia de Reis”, “Catiras”, “Congadas”, “Império do Divino”, “Reinado do Rosário” e “Pastorinhas”, enfim, toda essa manifestação profana fica por conta dos populares, geralmente, um grupo de foliões que sai pelas ruas das cidades (atualmente, mais visto nas do interior) e bate de porta em porta pedindo permissão do dono da casa para homenagear os Santos Reis. Normalmente, a festa encerra-se no dia seis de janeiro, dia de comemoração dos mesmos Santos.

Em suma, desde as primeiras décadas do século XVI, a recorrência e fixação estética da Tradição ibero-europeia de se fazer teatro “para o povo” atrelado às festas locais,

---

<sup>98</sup> Embora se ocupe especificamente da *Folia de Reis de Mossâmedes* (cidade goiana), BRANDÃO, Carlos, 2004, *op. cit.*, p. 345-398, no capítulo dez, intitulado “*Folia de Reis de Mossâmedes*”, apresenta todo o processo ritual, os símbolos e a origem europeia das “*Folias de Reis*”, permitindo ao leitor uma noção ampla da transculturação desta festa para o Brasil.

seja com que finalidade fosse (aculturação, doutrinação religiosa, aclamação de autoridades, comemoração do calendário litúrgico etc.) mantiveram-se vivas em vários autos, imitados ou produzidos no Brasil. Sua reconfiguração formal deu-se e dá-se em modos diversos: recitados, cantados, lidos e representados. Na Procissão do Fogaréu, por exemplo, os elementos dramáticos são compulsados em diálogos, na formação do grupo perseguidor de Cristo; no achamento da mesa já desfeita (símbolo da Última ceia), à porta da Igreja Matriz, pelos farricocos, ao passo que, na Festa do Divino, a manifestação espetacular liga-se à Coração do Imperador e da Rainha, na procissão etc. Nas Cavalhadas, por seu turno, representa-se no espetáculo do torneio entre cristãos e mouros, com interferências das burlas dos mascarados aplicadas ao público.

### B-1.2 Festa do Divino Espírito Santo

Além da Folia de Reis, sobressaem as festividades do *Espírito Santo* que acontecem em Vila Boa-GO, ao que pode ser visto como uma retomada de uma iniciativa da Rainha Santa Isabel (1271-1336). Na festa goiana, a folia do Divino é composta por devotos, que carregam as insígnias, as salvas e vestem-se de trajes brancos ou vermelhos. Esse evento de teor cristão é realizado cinquenta dias após a Páscoa como representações mítico-simbólicas da descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos de Cristo em forma de línguas de fogo<sup>99</sup>, exatamente no momento em que eles se encontravam no cenáculo, no dia de Pentecostes. Trata-se, portanto, de uma memorização tradicional do mito bíblico adaptado nos festejos portugueses que, transposto para o Brasil, readaptou-se à cultura local.

---

<sup>99</sup> Em Portugal, encontramos um tipo de procissão noturna muito interessante que está intimamente ligada à luz do fogo, por assim dizer, sacro-profano, posto que é produzido por cascas de caracóis em cujo interior deposita-se um chumaço de algodão embebido em azeite. Estamos falando das Procissões dos Caracóis realizadas, todo ano, na Batalha, em Reguendo do Fetal, na última semana de setembro (primeira procissão) e na primeira de outubro quando decorre o segundo e último cortejo da Festa de Nossa Senhora do Fetal, após a Celebração Eucarística na Igreja. Da Matriz até o Santuário de Nossa Senhora do fetal o trajeto é iluminado com milhares de caracóis acesos e dispostos em símbolos cristãos.

### B-1.3 Procissão do Fogaréu

Em terceiro lugar, temos a *Procissão do Fogaréu*<sup>100</sup>. Nesse evento, de cunho religioso, destacam-se as figuras dos farricocos que saem, ao som de tambores e à luz de tochas, pelas ruas da cidade de Vila Boa à procura de Cristo, no dia da Última Ceia. A figura de Cristo é representada por um estandarte em linho pintado.

Ressalvamos que ambas as festividades, do Espírito Santo e do Fogaréu<sup>101</sup>, integram o calendário cultural da cidade de Vila Boa, também conhecida por Goiás Velho (apêndice A). Referendada pela Unesco, a antiga capital goiana recebeu no dia 27 de junho, de 2011, o título de Patrimônio Histórico da Humanidade. Localizada nas margens do Rio Vermelho e da Serra Dourada, Vila Boa relembra na arquitetura, nas tradições a história social, política, artística e religiosa do Estado de Goiás, por extensão a do Brasil, em que houve influxo significativo da colonização, envolvendo a cultura ibérica, de modo geral. Lembremo-nos de que Bartolomeu Bueno da Silva Filho foi o protagonista de fundação do Arraial de Sant'Anna em 1727. Mais tarde, altera-se o nome do lugarejo para Vila Boa de Goyaz, tendo em vista a instalação da primeira capital da Província de Goyaz.

Ora, em boa verdade, a entrada bandeirante no Estado de Goiás, assim como sucedeu com Minas Gerais e Mato Grosso, sob a jurisdição da Capitania de São Paulo por volta do final do século XVII, indica um deslocamento do eixo econômico ocorrido na colônia. Da costa litorânea nordestina, a capital é transferida para o Rio de Janeiro. Desse modo, as expedições de jesuítas foram favorecidas na região do Centro-Oeste. Com elas, sem margem de dúvida, transmigrou-se a doutrina cristã, além dos costumes e hábitos festivos da igreja, já difundidos em outras localidades do país entre índios, negros e mestiços.

---

<sup>100</sup> Sobre a Procissão do Fogaréu e festas brasileiras, em geral, veja-se ETZEL, Eduardo. (1995). *Divino Simbolismo no Folclore e na Arte Popular*, como uma forma de compreender o processo de historização das Festas. Quanto às manifestações específicas do Centro-Oeste, vejam-se: KOSMOS e LACERDA, Regina. (1977). *Folclore Brasileiro-Goiás*. Funarte; BRANDÃO, Carlos (2004). *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: UFG e, ainda, BRITO, Clóvis. (org.).(2008). *Luzes & Trevas: Estudos sobre a Procissão do Fogaréu da cidade de Goiás*. Rio de Janeiro: Corifeu.

<sup>101</sup> Para uma abordagem histórico-cultural da Procissão do Fogaréu, realizada na Semana Santa vilaboense, no século XIX, “como prática discursiva articuladora de diferentes campos de produção simbólica, caracterizada por uma retórica teatral e dionisíaca que remete à configuração barroca das festas-espetáculos, se consubstanciando em representação de projetos políticos e sócio-culturais” (sic), veja-se o excelente estudo de SOUZA, Ana G. R. *Paixões em cena: A Semana Santa na Cidade de Goiás (século XIX)*. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília (UNB), 2007, especialmente, a parte 3, intitulada “Entre sons, silêncio e música”, em que a autora transita entre o sagrado e o profano e explicita a estética operística, como teatralidade acentuada, p. 275-344.

#### B-1.4 Cavalcadas de Pirenópolis

Em terceiro lugar, merecem destaque *As Cavalcadas de Pirenópolis*. Trata-se de uma festa goiana tradicional associada, também, ao culto do Divino, sendo demarcada por diversas manifestações culturais e populares, em termos religiosos e profanos, que relembram, alegoricamente, o embate entre cristãos e mouros, além dos torneios medievais. Nas celebrações, destacam-se os nobres cavaleiros em contrastes com os mascarados.

Essa diferenciação entre os nobres e os mascarados revela mais do que se possa pressupor. Em termos de medievalidade, ousamos dizer, na senda de Johan Huizinga (1996, p. 97 e 104), que este contraste simboliza “o valor político e militar dos ideais da cavalaria” em que “os sentimentos [da cavalaria] eram correntes entre os membros da casta e de modo nenhum se estendiam às pessoas de nível inferior”.

Essa diferença estratificadora é notável na riqueza das vestimentas e adereços de que se revestem os cavaleiros goianos (apêndice B). Estes, formando dois grupos, azul e vermelho, contrastam com os galhofeiros Mascarados, representantes simbólicos do povo, que têm como marca distinta dos nobres: o uso de uma máscara de boi. A roupagem deles, geralmente, é análoga à de palhaços.

Ora, a concepção de mundo representada nas *Cavalcadas de Pirenópolis* está intimamente associada à do mundo medieval. Corrobora essa ideia, mais uma vez, Johan Huizinga (1996) ao tratar da ideologia cavaleiresca na Idade Média em relação à Fé cristã. No quarto capítulo da sua monumental obra, intitulada *O Declínio da Idade Média*, o historiador e crítico de arte, assim, se pronuncia:

O pensamento medieval estava na generalidade saturado das concepções de fé cristã. De igual modo, e numa esfera mais limitada, o pensamento de todos aqueles que viviam nos círculos da corte ou dos castelos estava impregnado do ideal da cavalaria. Todo o seu sistema de ideias se baseava na ficção de que a cavalaria governava o mundo. Esta concepção tende mesmo a invadir o domínio do transcendente. (HUIZINGA, 1996, p. 69)

## ANEXOS

Em atenção ao desenvolvimento de parte do Subprojeto intitulado *Moderno Teatro Brasileiro de Raiz Popular: fontes identitárias no Nordeste*, subsidiado pela FCT, duas entrevistas foram elaboradas e realizadas no sentido de compreender mais e melhor os engajamentos de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna no Teatro Popular do Nordeste, bem como suas respectivas atuações no TEP e TPN, além de buscar depoimentos esclarecedores sobre a transposição dos rastros do Teatro medieval e vicentino no contexto de suas produções dramáticas. Para tanto, a primeira entrevista (anexo A) deu-se no dia 24 de maio de 2011, na sede da Companhia Editorial de Pernambuco, em Santo Amaro, no Recife-PE onde Lêda Alves, a primeira entrevistada era Diretora Presidente. A segunda (anexo B) foi concedida pelo próprio Ariano Suassuna, no dia 08 de julho de 2011, em seu casarão, localizado em Casa Forte, no Recife-PE.

Nas páginas seguintes, podem ser apreciadas as perguntas direcionadas aos entrevistados. As suas respectivas respostas estão anexadas em CD-ROW.

## A -.Lembranças de Hermilo por Lêda Alves

1. Pelo fato de ser mulher, como os integrantes do TEP reagiram ao seu ingresso como atriz no TPN e, mais tarde, sobretudo por sua atuação administrativa? Como foi a recepção de Borba Filho diante da jovem atriz Lêda? Como era o relacionamento profissional de vocês?
2. O teatro parece ter sido o palco e cenário de um encontro amoroso perene entre a Senhora e Borba Filho. O que a senhora pode nos contar sobre isso?
3. O TEP era, na primeira fase, para Hermilo o início de um programa de renovação do Teatro do Nordeste. Como a Senhora analisa essa perspectivação hermiliana no que respeita ao caráter de arte popular no desenvolvimento de sua produção literária, em especial, a dramaturgica?
4. Embora fundadores do TEP e ligados fraternamente, Hermilo e Ariano seguem caminhos diferentes e, em alguns momentos, divergem-se sobretudo ao que respeita ao Movimento Armorial. Na realidade, o que os afastou? Qual a proposta de arte seguida por Borba Filho que o distanciou da de Ariano?
5. Hermilo lutou em prol do desenvolvimento de um Teatro popular. Tornou-se um dos nomes mais relevantes como escritor brasileiro. A que a Senhora atribuiria a quase total desconsideração da produção hermiliana no ensino médio e, ainda, notória nas universidades? Por que, salvo engano, não há menção aos romances, contos, novelas e peças de Borba Filho nos livros didáticos de literatura que circulam pelo país? O que tem sido feito para dar-se o devido lugar a Hermilo no Brasil e no exterior, além das iniciativas já bem sucedidas da *Semana Hermilo Borba Filho* e das reedições de algumas de suas obras?
6. Por falar em exterior, onde e como a produção de Hermilo tem se difundido?
7. Hermilo era um leitor ávido. Leu inúmeras obras, de autores diversos. No entanto, não encontramos uma referência especial à dramaturgia de Gil Vicente, o que não ocorre com Calderon de La Barca, Lope de Vega e Garcia Lorca. Hermilo em algum momento dedicou-se à leitura exclusiva de textos vicentinos? Em que contextos?

8. Em que medida o Teatro medieval de Gil Vicente pode ter sido influente na composição de textos como, por exemplo, *Os ambulantes de Deus*? A propósito, o mistério *O bom samaritano* foi ali entremeado com alguma finalidade específica?
9. Como os espetáculos populares: o *bumba-meu-boi*, o *mamulengo*, o *fandango*, o *pastoril* figuram na produção de Borba Filho, sobretudo a teatral?
10. Estes espetáculos podem ser considerados reminiscências ibéricas na obra de Borba Filho?
11. Para encerrarmos nossa entrevista, por gentileza, fale-nos um pouco do homem que foi Hermilo que se dizia “um sujeito meio safadoso”; “amar a Deus e respeitar o diabo”; “ser apaixonado pela vida e por Leda”.



## B- Teatro Popular Nordestino por Ariano Suassuana

1. Conte-nos sobre o jovem Ariano que veio da Paraíba para o Recife, tornou-se estudante de Direito e integrante do TEP, e, mais tarde, do TPN. Que motivações levaram-no a dedicar-se à arte teatral?
2. Do ponto de vista histórico-cultural e literário, como pode ser caracterizada a geração de 1945 da qual o senhor fez parte?
3. Dessa geração, além do senhor e outros, Hermilo destaca-se. Como se conheceram e estabeleceu-se o vínculo fraterno entre vocês? Qual a relevância de Hermilo em sua trajetória como escritor?
4. Tanto o seu nome quanto o de Hermilo são referências básicas para o desenvolvimento e modernização do Teatro no Brasil. A que o senhor atribuiria o quase total desconhecimento das obras de Hermilo no contexto escolar médio e, de ele ainda ser pouquíssimo reconhecido pela crítica acadêmica?
5. De que maneira o TEP e, posteriormente, a “Barraca” contribuíram para o desenvolvimento e amadurecimento de seu projeto estético armorial?
6. Como se articulam Tradição, Talento individual e Modernidade em sua produção teatral?
7. Por falar em Tradição e Talento individual, fale-nos um pouco sobre a importância do Teatro medieval em suas obras. Como os grandes eixos genológicos medievais são reconfigurados à luz de seu projeto estético?
8. Há estudos significativos que atestam marcas do Teatro de Gil Vicente em sua produção teatral. De que maneira a dramaturgia vicentina passou a ser conhecida pelo senhor? Há alguma peça vicentina que lhe tenha sido mais recorrente em termos de leitura e sob a perspectiva dos procedimentos adotados em seu fazer teatral?
9. Como o teatro vicentino foi transposto e ressignificado no contexto da dramaturgia e imaginário nordestinos?
10. O auto é um recurso técnico-formal utilizado em peças como o *Auto da Compadecida*, *A Pena e a Lei* e *Farsa da boa preguiça*, assim como a temática do Juízo final. Até que ponto podemos afirmar que esses recursos são meios de manifestação de sua religiosidade além de expedientes meramente estéticos?

11. Em que medida a arte teatral nordestina é ainda ponto de convergência entre a “cultura erudita” e a “cultura popular”?

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

- Abelho, Azinhal 152  
Abrão, Tânia 137  
Abreu, Luís Alberto 182  
Abreu, Márcia 128, 372  
Abreu, Roberto 51  
Abujamra, Odair 141, 179  
Aguiar, Pinto de 164, 165  
Albuquerque, Gonçalo Ravasco Tavani 129  
Almeida, Gil Vicente 111  
Almeida, Isabela Santos de 51  
Almeida, Renato 144  
Almeida, Sérgio R. B 69  
Alvarenga, Oneyda 39, 142, 145, 160  
Álvares, Afonso 124, 125  
Álvares, João 102  
Alves, Maria Theresa Abelha 31,34,35  
Alves, Lêda 40, 45, 115, 140, 190  
Alves, Maria da Guia Mendes 141, 177  
Anchieta, Pe. José 23, 31,36, 70, 112, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 372, 405  
Andrade Mário 39, 133, 142, 145, 402  
Andrade, Inaldete Pereira 141, 177, 184  
Andrade, Oswald 45, 137  
Araújo, Alceu Maynard 173  
Araújo, Francisco César Palma de 141, 178  
Araújo, Jorge de Souza 141, 177  
Araújo, Néilson Correia de 141, 178  
Arêas, Wilma 134  
Arias 71  
Aristóteles 117  
Asensio, Eugenio 29, 85, 86, 101

Athayde, Félix 49, 298, 304  
Avelino, Gilberto 322  
Azevedo, Artur 134, 136  
Azevedo, Fernando Bulhões Taveira de (Santo António) 339

## B

Bachelard, Gaston 22  
Baitallon 71  
Bakhtin, Mikhail 51, 52, 61, 62, 79, 82, 92, 106, 132, 198, 269, 374, 375, 428,432  
Balista, Lígia Rodrigues 35  
Barão de Mossâmedes 131  
Barbosa, João Alexandre 49, 288, 296, 298  
Barros, Luis Fernando de Moraes 31, 216  
Barroso, Gustavo 39  
Barroso, Oswaldo 145, 146, 150, 179, 186  
Bastide, Roger 133  
Bazzoni, Cláudio 71, 72  
Beau, Albin Eduard 29,  
Beaurepaire, Rohan 170  
Bender, Ivo Cláudio 141, 177  
Benedickbeueem 76  
Berardinelli, Cleonice 30, 31  
Berceo, Gonçalo de 298  
Bernardes, José Augusto C. 29,30, 52, 67, 69, 79, 80, 83, 85, 86, 88, 96, 102, 103, 106, 107, 111, 114, 204, 206, 309  
Bertold, Margot 28, 61, 63, 65, 67, 168  
Bloom, Harold 47, 52, 57, 58, 371  
Bodel, João 76  
Borba, Romina Quadros 46  
Bosi, Alfredo 121, 127, 128  
Bourdieu, Pierre 133  
Braga, Teófilo 29, 70, 84, 85, 93, 94, 100, 101, 112, 119, 133, 143, 149, 151, 152, 167, 376  
Brandão, Eli 49, 50, 290

Brandão, Théo 39, 88, 150, 151, 154  
Brecht, Bertolt 78  
Brito, Ronaldo 26, 50, 60, 174, 178, 180, 184, 274, 275, 276, 278, 279, 281, 283, 368  
Bruzi, Nilo 141, 176, 377  
Buarque, Sérgio 124  
Buenaventura, Henrique 41,  
Burgain, Luís António 207  
Burke, Peter 51, 132

## C

Caetano, Cônego Joaquim 128  
Cafezeiro, Edwaldo 51, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 179, 181  
Cairns, Robert 74  
Chambers, Edmund Kerchever 61, 65  
Chartier, Roger 51  
Calado, Frei Manuel 206  
Calderón Calderón, Manuel 101  
Calderón de La Barca 71, 78, 79, 91, 113, 213  
Camana, Saulo ivonei 183  
Câmara, João da 141, 179  
Camelo, Francisco Ací Gomes 141  
Camões, José 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 98, 99, 100, 104, 105, 110, 153, 158, 229, 246, 247, 251, 271, 272, 305, 308, 309, 314, 315, 316, 332  
Camões, Luís Vaz de 87, 319  
Campelo, Francisco Ací Gomes 177  
Campos, Haroldo de 49, 116, 176, 288, 298, 377  
Campos, José Gomes 14, 1781  
Campos, Maximiliano 140  
Camus 139  
Canclini, Néstor Garcia 55  
Cândido, Antônio 115, 116, 117  
Caneca, Frei 48  
Canen, Ana 41

Capiba 140  
Capinam, José Carlos 178  
Cardim, Pe. Fernão 127  
Cardoso, Helânia Cunha de S. 49, 298  
Cardoso, Pe. Armando 120, 125  
Carvalho, Tânia 37, 205, 206  
Carvalho, Luiz Maurício Britto 42, 43, 140  
Carvalho, José de Almeida Vasconcelos Soveral e 131  
Carvalho, Maria Luiza L. 95, 101 falta a pg anterior  
Carvalho, Maria Luiza Laboissère 52  
Carvalho, Ricardo de 49, 298  
Casculo, Luís da Câmara 26, 38, 39, 72, 133, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 154, 161, 162, 165, 171, 172, 173, 186, 187, 314, 322  
Castelao, Alfonso 31  
Castro Caridad, Eva 28, 61, 76  
Castro, Marize Lima 50, 51, 141, 180, 366, 402  
Castro, Nei Leandro 50, 141, 180, 367  
Castro, Pe. Rodrigo 183  
Castro, Rogério Sampaio 178  
Castro, Sampaio de 141  
Cavalcanti, José Carlos 140  
Chambers, Edmund Kerchever 61, 65, 67  
Chartier, Roger 51  
Chaves, Celina Mesquita da Silva 141, 179  
Chaves, Luís 143, 145  
Chiado, António Ribeiro 111, 376  
Chianca, Rui 70  
Christopher, Constantine 30  
Cirne, Moacy 26, 50, 141, 180, 185, 322, 323, 367, 393  
Coelho, Jorge de Albuquerque 128, 132  
Coelho, Márcio R. Muniz 31, 32, 33, 37, 347  
Coeli, Miria 322  
Cohen, Gustavo 61  
Collins 162

Conrado, Aldomar 140  
Corbin, Solange 67  
Cordiviola, Alfredo 126  
Correia, 75 Ver o nome da autora  
Correia, Joaquim 114  
Correya, Juareiz 115  
Cortez, Maria Natividade 26,50, 141, 185, 334, 335, 336, 337, 353, 396  
Costa, Duarte da 119  
Costa, Francisco A. Pereira da 26, 38, 39, 124, 125, 128, 142, 149, 160, 168, 171, 314, 338, 345, 354  
Coutinho, Afrânio 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130  
Coutinho, Eduardo 120, 125, 128, 130  
Crespo, Angel 49, 298, 299, 304  
Cruz, Sérgio F. 141, 179  
Cunha, Janduhy Finizola da 141, 178, 367, 402

## **D**

D'Assunção, João 295  
D'Assunção, Lino 136  
Dal-Sasso, Sonia Maria 225  
Debret 186  
Desoille, Robert 320  
Dias, Baltazar 111, 128, 375  
Díaz de Vivar, Rodrigo 300  
Dietz 71  
Díez Borque, José Maria 28, 29, 56, 71  
Dijck, Sônia Lima Van 42  
Dom Duardos 102  
Dom Duarte 70  
Dom João I 83  
Dom João II 152  
Dom João III 21, 87, 90, 98, 374  
Dom João IV 130

Dom Luis Pires 85  
Dom Manuel I 86, 87, 89, 154  
Dom Sanches I 85  
Dom Sebastião 151  
Dona Leonor de Lencastre 90  
Donovan, Richard B. 67, 85  
Durand, Gilbert 22,34, 52, 105, 239

## E

Edmundo, Luís 168  
Eliade, Mircea 22,  
Eliot, T. S. 47, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 78, 94, 371  
Encina, Juan Del 31, 57, 67, 72, 83, 84, 93, 94, 107, 375  
Escorel, Lauro 49, 298  
Extremera Tapia, Nicolas 49, 298, 304

## F

Fernandes, Florestan 133  
Fernández, Lucas 31, 67, 72, 83, 107, 375  
Ferreira, Ascenso 168  
Ferreira, Valéria Marcelino 46,  
Figueiras, José Romeu 295  
Filgueiras, Ricardo Mack 141, 177  
Filho, Adonias 141, 177  
Filho, Alexandre J. Mello Morais 39, 142, 143, 149, 163, 164, 167, 314  
Filho, Hermilo Borba 25, 26, 39, 40, 41,42, 43, 44, 45, 50, 53, 60, 70, 138, 139, 140, 141,  
142, 143, 147, 149, 150, 156, 158, 159, 160, 166, 167, 169, 170, 171, 176, 177, 180, 184,  
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,  
205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 254, 255, 286, 324, 348, 349, 350, 353, 359, 377,  
382, 383, 384, 386, 405  
Filho, Isac Gondim 141, 178  
Filho, José 138  
Filho, Oduvaldo Viana 141, 176



Flechniakoska, Jean-Louis 71, 72  
Fleury 76  
Fonseca, Idelete Muzart 24, 214, 235, 236  
Frei Gaspar 168  
Freire, Anselmo Braacamp 21  
Freire, Gilberto 44, 350  
Freitas, Amanda Lopes de 31  
Freitas, Emanuel 33  
Freitas, José Antônio Marrocos e 141, 177  
Freitas, Nilson 178

## G

Gadelha, Carmem 51, 125, 126, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 179, 181  
Gama, Lopes 168  
Garcia Varela 56  
Garcia, Flávio 135  
García Lorca 41  
Garrett, Almeida 31, 133, 282, 283  
Gaspar, Lúcia 148  
Gaston, Bachelard 320  
Gato, Ivo 181  
Gemba, Oraci 141, 176  
Genette, Gerard 290  
Giudicce, Victor Marino Del 141  
Gobius, Johanes 186  
Goethe 385  
Gomes, Alberto Figueira 112, 129  
Gomes, Álvaro Cardoso 141, 181  
Gomes, Dias 32, 41  
Gomes, Leandro 214, 221  
Gomes, Maria Fainé 141, 179  
Gomes, Maria Natividade Cortez 141, 177, 178  
Gómez Bedate, Pilar 49, 298, 299, 304

Gómez Manrique 68  
Guarnieri, Gianfrancesco 41  
Gurevith, Aron I. 65  
Gutenberg, Luiz 26,50

## H

Halfim, Miriam 141, 178  
Hall, Stuart 55  
Hesíodo 185  
Hilst, Hilda 141, 176  
Hobsbawn, Eric 55  
Holanda, Gastão de 41, 140  
Holanda, Sérgio Buarque de 125  
Homem, Mayla Sousa Cruz 46  
Homero 58  
Huizinga, Johan 29, 280  
Hutcheon, Linda 60, 61, 375

## I

Iañez, Eduardo 62, 75  
Ibsen, Henrik 41  
Jaboatão 167  
Jerônimo, José 171  
Jesu Massip, Francesc 28, 62, 63, 73, 74, 80,81  
Jomarom, Jaqueline 61  
Jung 105  
Júnior, Araripe 116  
Júnior, Arayton 32,50  
Júnior, Carlos Newton 241, 242, 385  
Júnior, Euler Sandevilic 141  
Júnior, Evandro 182

## K

Keates, Laurence 29, 30, 88

Koster, Henry 172

Kothe, Flávio 77

## L

Lacan, 58

Lacerda, Carlos 137

Landsberg, Herrard 168

Lázaro Carreter, Fernando 28, 61, 68, 79, 187, 188

Le Goff, Jacques 28, 102, 133, 277, 361

Leite, Carlos Jehovah de B. 26, 50, 51, 113, 177, 185, 317, 318, 320, 321, 391

Leite, João D. A 44

Leite, Maria das Graças D. 55

Leite, Pe. Serafim 120

Lemaire, Ria 33

Lencastre, Leonor de 48

Lima, Cláudia 149

Lima, Esechias Araújo 26, 50, 51, 113, 177, 185, 281, 283, 318, 319, 320, 321, 391

Lima, Francisco Assis 26, 50, 174, 178, 180, 184, 274, 275, 276, 277,278, 279, 281, 283, 368

Lima, Francisco Welligton Rodrigues 47

Lima, Paulo Afonso 141, 179

Lima, Péricles de Souza 141, 178

Lima, Silvino Pirauá 214

Lins, Osman da Costa 141, 177

Lisboa, Frei António 111

Lobato, Monteiro 154

Lobo, Álvaro 112

Lope de Vega 71, 113

Loytard 95

Lúcio, Sônia Valério Marinho 43

Luiz, Manuel 131  
Luiz, Mário 141, 179

## M

Machado, José A 114  
Machado, Maria Clara 48, 180, 287, 377  
Machado, Simão 111, 112  
Mafra, Ariane 183  
Magaldi, Sábado 51, 133, 254, 264, 265  
Magalhães, Celso de 133  
Magalhães, Edson Negreiros 141, 180  
Magalhães, Gonçalves 134  
Magno, Paschoal Carlos 137  
Maia, Antônio 141, 179  
Maigneueau, Dominique 290  
Malheiros, Rodrigo Rodrigues 34  
Mamede, Zila 49, 288, 298, 322  
Maquiavel, 41  
Marquês de Pombal 131  
Martins, Mário 29,  
Mateus, Osório 70  
Matos, Gregório 116  
Matthew 162  
Maireles, Cecília 60, 70, 141, 174, 176, 377  
Meletínski, E. 105  
Mello, João Miguel 131  
Melo, Antônio Joaquim 167  
Melo, Osvaldo Ferreira de 141, 176  
Melo, Paulo de Tarso Correia 50, 141, 180, 366, 401  
Mendéneiz Pelayo 295  
Mendes dos Remédios 280, 281  
Menédeiz Pidal, Ramon 280  
Mesquita, Alfredo 137

Mesquita, Salvador 129, 130, 136  
Miguel, Antônio Dias 83  
Mindlim, Dulce 78  
Minois, Geroge 185, 240, 365  
Miranda, Sá 91, 112  
Molina, Tirso 71  
Molinari, Cesare 28, 64  
Monteiro, Luís Sttau 31, 46  
Morais, Manuel 109, 110  
Moreira, Pedro Cardoso Martins 141, 179  
Moreira, Rubenita Alves 46  
Moura, Carlos F. 128, 372

## N

Naharro, Torres 83, 375  
Nascimento, Jorge Luiz de Santana 141, 178  
Nascimento, José Paulino Sisneiro 14, 179  
Nascimento, Sandra Temistocla 141, 177  
Negri, Alair 141, 178  
Neto, Crispiano 141, 181  
Neto, João Cabral de Melo 22, 25, 26, 31,32,34,35, 36, 45, 48,49, 51, 60, 70, 141, 176, 177, 184, 188, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293,294, 295, 296, 297,298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 334, 354, 377, 390, 391  
Nicolas, Maria 141, 178  
Nóbrega, Pe. Manuel da 119, 123, 126  
Norões, Everardo 26, 50,120, 178, 184, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 368  
Nunes, Benedito 49, 288, 298, 304

## O

O'Malley 119  
Oliveira, Alfredo 140  
Oliveira, Gabriela Santana 33

Oliveira, Heráclito Cardoso de 180  
Oliveira, Manuel Botelho de 130  
Oliveira, Marly 49, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 301, 302, 303, 305,  
310, 311, 312, 313, 316  
Oliveira, Sílvio Roberto de 141, 180  
Oliveira, Ubrajara 178  
Oliveira, Waltenir 288  
Ortiz, Fernando 21  
Ott, Carlos 39, 144

## **P**

Pacheco, Plínio 181  
Pafndl 71  
Paiva, José Maria Bezerra de 141, 180  
Palla, Maria J. 118  
Papa Bento XVI  
Parker 71  
Pavis, Patrice 70, 78, 215  
Pe. Ventura 131  
Pêcheux, Michel 53  
Pedra, Nylcea Thereza 49, 297, 298, 299, 304  
Pena, Luís Carlos Martins 25, 134, 135, 137  
Penna, Jurema 26, 37, 50, 60, 177, 185, 324, 325, 326, 394, 395  
Pereira, Capitão Antônio 40, 156, 159  
Pereira, Márcio Luiz 141, 180  
Pereira, Paulo Roberto 121  
Pernoud, Régine 208, 209, 210, 211  
Picchio, Luciana Stegagno 29, 30, 85, 112  
Pignatari, Délcio 288  
Pimentel, Altimar 26, 50, 60, 141, 145, 176, 180, 185, 329, 352, 368, 369, 392  
Pimentel, Danúbia Tupinambá 34, 304  
Pimentel, José 181  
Pimpão, Costa 29  
Pinho, José de Moraes 41, 140

Pinto, Luiz Álvares 286, 368  
Pinto, Zenaide Rios 141, 179  
Plauto 196  
Pontes, Joel 41, 51, 120, 140, 370, 405  
Pontes, Roberto 47  
Portela, S. J Eduardo 121  
Portinari, Cândido 294  
Prado, Délcio Almeida 51, 136, 137  
Prado, José Nascimento de Almeida 39, 144  
Pratt, Óscar 29, 84, 85, 88  
Prestes, António 111, 376  
Prince 162

## Q

Quartel do Derby 181  
Querino, Manuel 39, 142, 169  
Quintela, Heitor Luiz Murat de Meirelles 141, 179  
Quintela, Paulo 29

## R

Rabelais, François 374  
Rabelo, Silvio 41  
Ramalho, Maria de Lourdes 32,35,50, 113, 141, 180  
Ramos, Edison Cavalheiro 36, 60, 113, 141, 177  
Ranger, Terence 54  
Rebelo, Brito 29, 67, 84  
Reckert, Stephen 29,32, 101, 345, 346  
Rego, Osvaldo 141, 179  
Reis, Carla 182  
Reis, Luís Augusto Passos da Veiga 43, 44, 190  
Resende, Garcia de 84  
Révah, Israel S. 29, 30, 86, 88,

Ribeiro, Jerónimo  
Ribeiro, Kleber 183  
Ribeiro, Maria Aparecida  
Ricouer, Paul 290  
Rios, Rosana Fernandes Calixto 141, 178  
Rípoli, Fernando 182  
Rodrigues, Maria Idalina R. 29, 30, 94  
Rodrigues, Nelson 125  
Romero, Silvio 133, 143, 150  
Rosa, Guimarães 186

## S

Sales, Euriano 181  
Sanches, Cleber Cid Gama 141, 178  
Santa Teresa, Frei Francisco 129  
Santiago, Tiago Xavier 141, 179  
Santiny, Edmilson 141, 179  
Santo Agostinho 258  
Santos, Benjamim 26, 50, 60, 141, 177, 180, 185, 338, 339, 339, 340, 342, 343, 344, 345  
Santos, Bertônio Gomes de Oliveira 141, 179  
Santos, João Caetano dos Santos 133  
Santos, Racine 180  
São Francisco de Assis 162, 168, 169  
Saraiva, António José 29, 66, 75, 76, 77, 77, 94  
Sartre 139  
Schneider, Adriana 141, 179  
Secchin, Antônio Carlos 49, 288, 294, 296, 301, 311, 313  
Sena, Jorge de 32, 33, 50, 60  
Sender, Ramon 41  
Serani, Ugo 84  
Shakespeare 41  
Shaw, Bernard 206  
Silva, António José 41



Silva, Elizângela Araújo 33  
Silva, Evandro Dantas 141, 177  
Silva, Joaquim Noberto de Sousa 207  
Silva, José 74, 82  
Silva, Júlio Romão 141, 180  
Silva, Leno 141, 179  
Silva, Ligia Lopes 146  
Silva, Luiz Gutemberg Lima 26, 50, 141, 178, 184, 327, 366, 394, 402,  
Silva, Rosângela D. S. M. 74, 77, 78, 82, 214, 238, 241, 253, 346  
Silva, Victor Aguiar 57, 101  
Simão, Rogério 141, 179  
Siqueira, Batista 141, 179  
Sófocles, 42  
Sousa, Afonso Félix 180  
Sousa, Francisco de Assis de 51  
Souza, Anselmo Vieira de 214  
Souza, Frei Luís de 167  
Souza, Jamyle Rocha F. de Souza 31  
Souza, Tomé de 119  
Spina, Segismundo 88  
Staiger, Emil 52, 235  
Stathatos, Cosntantine 30, 113  
Suassuna, Ariano 22, 24, 25, 26, 32, 34,36, 41,42, 45, 46, 47, 48, 60, 70, 113, 128, 138, 140,  
141, 176, 180, 184, 189, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225,  
227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250,  
251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268,  
269, 270, 271, 272, 273, 286, 334, 345, 350, 351, 356, 357, 359, 363, 365, 377, 379, 385,  
386, 388, 399

## T

Tavani, Giuseppe 29, 88, 89  
Tavares, Clotilde 26, 50, 60, 185, 333, 395  
Tchecov 41  
Tenório, Anco Márcio 44, 117

Teyssier, Paul 29, 30, 86, 107, 108, 109, 114, 345, 346, 352, 354, 397, 398, 399, 400  
Thiré, Cecil 176  
Torres, Naharro 78  
Tupinambá, Danúbia 49  
Turchi, Maria Zaira 105

## U

## V

Valbuena Prat 71  
Valckenstein, Nicolau L. 70  
Vargas, António Pinho 58  
Vasconcelos, Carolina Michaëlis 29, 30, 84, 107  
Vasconcelos, George de Mattos 141, 179  
Vasconcelos, José L. de 145  
Vasconcelos, Luiz 72  
Vassalo, Lígia 24, 37, 75, 214, 218, 235, 242, 264, 265  
Vaz, Pe. Francisco 111  
Veiga, Valdemar 141, 179  
Vicente, Gil 21, 23, 26, 27, 29,30,31,32,33,34,35,36,37,43,45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 57, 59, 60, 69, 72, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101,102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 122, 126, 129, 137, 138, 140, 153, 155, 157, 175, 184, 188, 190, 204, 230, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 252, 253, 265, 269, 271, 275, 284, 285, 288, 304, 305, 308, 315, 317, 318, 319 326, 331, 334, 346, 350, 351, 352, 354, 366, 370, 371, 373, 374,375,376, 379, 386, 387, 388, 390, 397, 398, 401, 402, 403, 404, 405  
Vicente, Luís 88, 102  
Victória, Vieira 181  
Visconde da Lapa 131  
Visconde de Oguella 101  
Voltaire 206

## W

Wardropper 71

**X**

**Y**

Young, Karl 61, 63, 67, 76

**Z**

Zahar, Frei Róger Brunorio 178